

DOCENCIA Y COLECCIONISMO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

CARLOS CHOCARRO BUJANDA
Universidad de Navarra

Resumen

Si está fuera de toda discusión el punto de inflexión que para el desarrollo de las artes en España supuso la llegada de los Borbones, todavía es preciso profundizar en algunos aspectos centrales de las novedades introducidas, como es la importancia conferida al carácter público de las obras de arte en aras de la omnipresente idea de progreso del país. Así, en esta contribución nos acercamos al papel docente y educador confiado a modelos y obras contemporáneas presentes en los estudios-talleres, no sólo para mecenas y artistas, sino también para conocedores y curiosos al abrigo de los modos y usos implantados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Abstract

In spite of the wide scholarly consensus regarding the decisive turning point for the development of the arts in Spain marked by the advent of the Bourbon dynasty in 1700, there is still need to delve deeper into fundamental aspects such as the public character vested upon artworks, seen as tokens of the idea of progress. In this article we will pay attention to the pedagogic role assigned within the artistic ateliers, in line with the praxis of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, to casts and contemporary works of art, geared not only at would-be patrons or fellow artists but also at connoisseurs and dilettantes.

El acercamiento a la dimensión de lo público y lo privado en el coleccionismo artístico, la reflexión sobre los significados y valores conferidos a las obras, sean éstos estéticos, formativos, o económicos –tanto desde el punto de vista de la inversión como de la repercusión del arte como actividad económica para el país– adquieren una relevancia fundamental a la hora de acercarse a la evolución artística experimentada durante el siglo XVIII en España. Sobre todo en su carácter embrionario, puesto que antes del surgimiento del museo público en la segunda

mitad de la centuria, o mejor, anticipando la aparición del mismo, fue necesario un rápido, casi vertiginoso proceso de asimilación de usos y costumbres foráneos. Un proceso que no entendemos como una solución armónica carente de conflictos y mucho menos como la maniquea interpretación con la que la historiografía penalizó en tiempos pasados este periodo aceptando una supuesta asimilación cultural acrítica de arquetipos franceses e italianos. Un proceso, en definitiva, que desde la propuesta argumental que nos ocupa permite acentuar y redimensionar aspectos que pensamos resultan bastante esclarecedores para desgranar el cambio de mentalidad operado en la España de entonces.

Nos gustaría empezar para ello justamente en esa segunda mitad de siglo, momento en el que cristalizó, desde el punto de vista de nuestra incipiente historiografía, la conciencia de la transformación vivida en el país tras la llegada de los Borbones al trono hispano. El advenimiento de la nueva dinastía explicitado como la clave para la incorporación del país a la modernidad resulta especialmente evidente en la célebre -y fundamental- Oración leída en 1781 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por G.M. de Jovellanos bajo el título de *Elogio de las Bellas Artes*¹. En este texto quedaban expuestas las causas que, a su entender, habían contribuido al inicio, tras la Guerra de Sucesión, de la “última y más gloriosa época de nuestras artes”. Por este orden, la construcción del Palacio de San Ildefonso, la adquisición de la colección de escultura clásica de Cristina de Suecia y por supuesto la construcción del Palacio Real Nuevo de Madrid², que como muy bien sabía el asturiano, fue el catalizador de toda una serie de aspiraciones y necesidades que cristalizaron en un obrador de escultura a todas luces imprescindible para acometer el programa escultórico pensado por Fray Martín Sarmiento. En el seno de dicho obrador se gestaría la Junta Preparatoria que se erigiría a la postre en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, destinataria directa de la *Oración* de Jovellanos. Un discurso lineal y sin fisuras en el que esta institución, en palabras del propio autor, estaba llamada a ocupar, con el tiempo y como colofón a ese proceso de

* Este trabajo fue presentado en el Simposio internacional *Lo público y lo privado en el coleccionismo artístico. Ejemplos en Alemania y España desde el siglo XVIII hasta hoy*, celebrado en Valladolid del 21 al 23 de octubre de 2004 y organizado por la Universidad de Valladolid, Museo Patio Herreriano y Carl Justi-Vereinigung.

¹ JOVELLANOS, M.G. de, “Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia de San Fernando”, *B.A.E.*, t. 46, Madrid, 1963, pp. 351-363.

² “Casi al mismo tiempo de fundadas las sabias academias, por quienes la lengua castellana, la poesía, la elocuencia y la historia recobraron su primitivo esplendor, levanta en los ásperos montes de Valsain y en el sitio que ocupaba el antiguo alcázar de Madrid dos insignes monumentos, que llevarán su gloria a la mas remota posteridad (...). Abre su generosa mano, y trae a España la preciosa colección de antiguos monumentos que había juntado en Roma la célebre reina Cristina; y deseoso de fijar para siempre las artes en su reino, se dispone a la fundación de una Academia.” *Ibidem*, p. 359.

renovación de las artes, un lugar muy distinguido en la historia de las artes españolas.

Sin embargo esta visión sintética del *Elogio* elude los claroscuros que en este periodo presenta la evolución de las Bellas Artes desde el momento en que la intencionalidad de Jovellanos es no descender al nivel de las contingencias históricas. Unas contingencias muy evidentes entonces, y sin cuya inteligencia nos perderíamos no pocos matices a la hora de comprender lo sucedido. En primer lugar porque la cierta autonomía de la que gozaban los artistas y las artes plásticas en la Corte poco tenía que ver con la pujanza que el entramado gremial mantenía en el resto del territorio. Y en segundo término porque la evolución de las artes plásticas trascendía la frontera marcada por la adopción de un estilo, el del barroco clasicista, para dar paso a un debate mucho más complejo en torno a la cualificación y la competencia de los artífices, que tendrá como escenarios el Consejo de Castilla, la Junta de Moneda y Comercio o las Sociedades Económicas de Amigos del País. Ese debate de fondo, así como la capacidad del Estado para instrumentalizar las Bellas Artes en aras de los omnipresentes conceptos de progreso y felicidad pública, son de hecho los que se pueden rastrear en el tiempo antes del hito, sobradamente sancionado por la historiografía, que supuso la construcción del Nuevo Real Palacio para el cambio de mentalidad en relación con el arte y los artistas³.

No en vano, si volvemos desde esta perspectiva a los jalones destacados por Jovellanos, creemos que merece la pena hacer hincapié en el primero de ellos; las sucesivas transformaciones que dieron lugar al Palacio de La Granja de San Ildefonso. Ya se ha destacado en fechas recientes su importancia formal o la especial idiosincrasia del edificio como “retrato cambiante del rey”⁴, como más que deseado lugar de retiro. No obstante pensamos que el polígrafo asturiano debió tener también presente un hecho que no hacía sino preludiar lo ocurrido años más tarde en el palacio madrileño. Nos estamos refiriendo a ese otro obrador de escultura, el de Valsaín, cuya repercusión ha sido mucho menos calibrada y que sin embargo nos parece enormemente esclarecedora para valorar decisiones posteriores. Cabe preguntarse sin ir más lejos por qué este taller no cristaliza en una academia estatal de arte, máxime si tenemos en cuenta que se conocen las iniciativas de algunos de los artistas de origen francés que tuvieron

³ Vid. a este respecto la obra de PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975, así como la más reciente de MUNIAIN EDERRA, S., *El Programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.

⁴ Vid. RODRÍGUEZ RUIZ, D., *El Real Sitio de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.

abiertos allí estudios particulares⁵ o el notable papel alcanzado por Andrea Procaccini en Roma⁶ y en este Real Sitio, del que llegó a ser Director de obras y Aposentador (fig.1). Es cierto que la naturaleza *privada* de esta empresa explica en parte este interrogante, pero creemos que se trata de un tema sobre el que merecería la pena reflexionar. Máxime cuando la observación de la única imagen que conocemos del taller de escultura de Valsáin⁷, el lienzo en paradero desconocido de M.A. Houasse, evidencia algunas pautas de comportamiento que para Jovellanos debían de resultar mucho más obvias que para nosotros.

No por casualidad el tema del cuadro que nos ocupa es la visita de un grupo de personas distinguidas al taller de escultura (fig.2). En este gran espacio y a la vista de los espectadores se observan algunas obras ya concluidas, mientras en el fondo, y sobre un estante, se aprecian modelos de escultura. La calidad de la fotografía de Digard no permite su identificación pero pone en evidencia la naturaleza mixta de estos lugares, talleres u obradores de mayor o menor entidad, en los que de una manera natural la producción se encontraba ligada a la “docencia”, o cuando menos al aprendizaje, haciendo imprescindible la presencia de una buena colección de modelos. La complejidad de un taller como el de Valsáin con una jerárquica distribución de los trabajos suponía también en este punto un precedente claro para el caso del Palacio Real Nuevo, y sobre todo en lo relativo a la escultura, introducía importantes novedades en cuanto a la racionalización del trabajo. Pero con respecto al tema de esta reunión, vemos cómo este taller adquiere asimismo una interesante dimensión pública, muy restringida si queremos, pero al fin y al cabo apreciamos cómo se convierte en un ámbito expositivo de la obra allí producida. Además, y pese a que en este lienzo la presencia de los modelos podría parecer casi anecdótica, lo cierto es que, en mayor o menor medida, la presencia de estampas, modelos y vaciados de yeso en los estudios, propiciaba la confrontación a los ojos del espectador de las obras originales con los mismos modelos.

⁵ Nos referimos a H. Dumandré. A.R.A.B.A.S.F., *Juntas ordinarias*, Madrid, 1959. Tal y como se recoge en las actas de dichas juntas, su academia era mantenida a sus expensas y con gran celo.

⁶ Había sido profesor de la Academia de San Luca de 1715 a 1720, cuando parte a España. Aquí, este discípulo de Maratta logró que finalmente tras su muerte su colección de 1000 dibujos pasara a la Academia de San Fernando. Vid. NIETO ALCAIDE, V., *Carlo Maratti: Dibujos de tema religioso*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965 y MENA MARQUÉS, M. *Los dibujos de Carlo Maratta y su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Complutense, 1976. Id. *Sobre los dibujos de Carlo Maratta en las colecciones madrileñas*, Firenze, 1976, que es tirada a parte de *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Firenz*, t. XX, Firenz, pp. 225-262. Id. “La colección de pintura de Carlo Maratti” en *El Real Sitio de San Ildefonso...*, pp. 194-202.

⁷ Michel-Ange Houasse, 1724-1726, en paradero desconocido. La fotografía de Digard a la que hacemos referencia data de 1934. Se encuentra reproducida en el catálogo de la exposición celebrada en La Granja de San Ildefonso en el año 2000, citada más arriba.

No es extraño pues, dados estos precedentes y la especial significación del Palacio Real Nuevo, que estos conceptos adquiriesen necesariamente una renovada intensidad semántica. A la vista de la naturaleza política e institucional de marcado carácter público de la sede emblemática de la nueva dinastía⁸, y de la envergadura de la empresa, la calidad, y la consiguiente formación -cualificación de los artistas nacionales en un estilo, el barroco cortesano, y en una técnica como la de la escultura en piedra-, fuera tarea prioritaria para la minoría rectora. Así se certificó con el apoyo oficial a lo que en origen fue el establecimiento de la academia privada de Olivieri⁹ y después a la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁰. Existían, y se barajaron, otras propuestas más rentables en términos estrictamente económicos, pero el carácter programático del edificio y la naturaleza político-pedagógica del programa escultórico diseñado por Sarmiento, perfectamente imbricado en el proyecto político de Fernando VI, justificaba el esfuerzo¹¹. Sin duda se trata de un fenómeno clave a la hora de entender la institucionalización de los estudios académicos, así como la instrumentalización que a lo largo del siglo XVIII se hará de la Academia de Bellas Artes a tono con el modelo de Estado diseñado desde el proyectismo ilustrado.

Lógicamente la trascendencia del programa escultórico del Palacio unido al protagonismo de los modelos escultóricos dentro de la tradición académica, fueron dos razones de peso para explicar la preeminencia en estos primeros momentos de dos escultores de personalidades tan dispares como Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro, tal y como, por cierto, remarcaría Juan de Villanueva en 1792¹². Pero lo que nos interesa destacar dentro de las múltiples derivaciones que esta situación tuvo, es el hecho de que una generación de artistas españoles que partía de una formación tradicional y que no habían salido de España, a diferencia de Felipe de Castro, va a tener que enfrentarse a un proceso de

⁸ MUNIAIN EDERRA, S., op cit.

⁹ A este respecto ver los diferentes trabajos de TÁRRAGA BALDO, M.L., entre los que cabe destacar por su importante aporte documental, *Giovanni Domenico Olivieri y el Taller del Palacio Real*, Madrid, CSIC, Instituto Italiano de Cultura, Patrimonio Nacional, 1992.

¹⁰ BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989. ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Universidad Complutense, 1988. Id. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

¹¹ MUNIAIN EDERRA, S., “El sistema de adornos del padre Sarmiento para el Palacio Real de Madrid: Fernando VI como nuevo Salomón”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003, pp. 119-134.

¹² GARCÍA MELERO, E., “Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio”, en *Renovación crisis y continuismo. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792*, Madrid, Calcografía Nacional, 1992, pp. 13-55.

renovación emprendido desde las elites, y que afectaba directamente a su ejercicio profesional. Algunos como Luis Salvador Carmona lograron asumir esos cambios, de forma que, al menos en su caso, se hacía compatible lo mejor de las dos realidades. Carmona va a trabajar en el programa escultórico de Palacio bajo las órdenes de Olivieri¹³ y de Castro, que se encontraba en España desde principios de 1747, y no cabe duda de que supo apreciar las ventajas de todo tipo derivadas de su vinculación a la nueva institución. Así, y pese a ser un maestro ya examinado por el gremio, no duda en presentar en 1746 a examen de la Academia dos relieves de barro, por cierto, en la misma junta en la que se le concedía una pensión para completar su formación en Roma a un discípulo suyo, Francisco Gutiérrez.

Se trataba de conquistar el prestigio social que le proporcionaba la Academia y de mantener al tiempo una clientela todavía en parte anclada en la tradición, asumiendo y compatibilizando en su obra, desde un punto de vista formal, lo mejor de la tradición imaginera española con los nuevos modelos clasicistas, así como las nuevas formas de trabajo que se estaban imponiendo¹⁴. Conocemos a través de su inventario de bienes, especialmente detallado, el aspecto ofrecido por su taller¹⁵. Un taller en el cual, en consonancia con lo aconsejado por Arce y Cacho en 1786, las estampas y sus ciento cincuenta modelos de cabezas, figuras enteras, pies y manos en yeso, barro cocido y cera¹⁶, se hallaban repartidos por las estancias para estimular la educación del buen gusto. Pero sobre todo, no es difícil deducir la asimilación de una organización del trabajo deudora de lo visto en el taller de Palacio en la utilización de modelos de barro, cera, bastidores, etc, que permitía una producción escultórica casi industrial. Y no pensamos únicamente en términos cuantitativos. Sabemos que este espacio era frecuentado por visitas que admiraban la obra producida en este taller¹⁷, una práctica habitual en otras capitales europeas, y más que en ninguna en Roma, donde los estudios de los

¹³ El escultor de Carrara muere en 1763.

¹⁴ Estos aspectos los hemos tratado con mayor profundidad en CHOCARRO BUJANDA, C., *La búsqueda de una Identidad. La escultura entre el gremio y la Academia (1741-1833)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

¹⁵ GARCÍA GAINZA, M.C. y CHOCARRO BUJANDA, C., “Inventario de bienes de Luis Salvador Carmona”, en *Academia*, nº 86, primer semestre de 1998, Madrid, pp. 297-326.

¹⁶ Hay que destacar el caso de Manuel Álvarez, discípulo de Felipe de Castro y que contaba con una biblioteca más abundante que incluía más de 484 estampas y 185 dibujos de tinta china. Vid. CHOCARRO, C., op.cit. p.134.

¹⁷ LORD, E.A., “Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1953, pp. 116-117, aporta el testimonio del propio Carmona respecto al Cristo del Perdón, una de las obras de las que se sintió más orgulloso. En concreto Carmona se alegraba de tener la obra todavía en su casa -donde se situaba también el obrador- de forma que quedaba a la vista de cuantos le visitasen.

principales escultores del XVIII formaban parte del *Grand Tour*. De esta manera, si los artistas exhiben su obra a los ojos de un restringido público que ya trasciende a la figura del comprador -mecenas, cabría suponer que otro tanto sucedería con el acceso de curiosos y artistas a un repertorio formal que desde el punto de vista de su calidad y de su cantidad no tenía parangón, y que antes estaba reducido en exclusividad a los artistas de corte y grandes coleccionistas. Es decir, cabría suponer que tanto la puesta en marcha del estudio de Palacio y por descontado de la Academia de San Fernando supusieron un importante revulsivo para la educación del gusto de artistas y *connoisseurs*. Al fin y al cabo tal y como escribía Mengs en 1780,

“El gusto es el que determina al pintor a escoger, y de su elección se ve si es malo o bueno su gusto (...). Aunque las cosas humanas sean imperfectas, nos ha quedado el arbitrio de escoger las menos malas: y así lo mejor de nuestras operaciones consiste en la elección”¹⁸.

A la hora de educar la sensibilidad y la formación del buen gusto, el clasicismo europeo había codificado a esas alturas un *corpus* de obras, sobre todo esculturas, que integraban un repertorio indispensable cuyo estudio garantizaba al menos una aproximación a las más altas cotas de perfección alcanzadas por el hombre¹⁹. Y es precisamente el deseo de ofrecer a los operarios del taller de Palacio estas obras el que justificó la primera compra de yesos auspiciada por Olivieri. Estos modelos, según el inventario de 1743, eran de escaso tamaño y habían sido comprados a “Luqueses florentinos y otros italianos”, que los comercializaban en el Madrid de la época. La nómina, que resulta muy clarificadora, constaba de un gladiador, el Hércules Farnesio, media figura y una cabeza del Laoconte, media figura del Apolo de Belvedere, una Flora, una cabeza de Alejandro, dos cabezas de las Níobes, un “depósito” de Miguel Ángel, un Mercurio y un Hércules y Anteo de Juan Bolonia, diferentes *putti* del “Flamenco”, un David de Bernini y -destinados a un estudio mas específico de la anatomía- dos manos de Bernini, una anatomía de Becerra y otra de Miguel Ángel²⁰. Un gusto heterogéneo que facilitó, sin duda, el acceso a un clasicismo que iba más allá del estrictamente propio de la Antigüedad y que daba comienzo a un elenco que se iría ampliando paulatinamente hasta completar una de las mejores colecciones de yesos de Europa.

¹⁸ MENGES, A.R., *Obras de Antonio Rafael Mengs*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1780, pp. 17 y 21 respectivamente.

¹⁹ HASKELL, F. y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990.

²⁰ CHOCARRO, C., op.cit., pp. 197-198. En parte la documentación fue dada a conocer ya por M. L. Tárraga Baldo y L. Azcue Brea.

En 1744 los profesores de la Academia realizaron una lista de los modelos que a su juicio faltaban y resultaban necesarios: el Gladiador Borghese, el Antínoo del Vaticano, el Rotino Médicis, el Marsias, el Hermafrodito Borghese, el Torso de Belvedere, la Cabeza del Cristo de la Minerva, la Vieja del Campidoglio, la Santa Teresa de Bernini, el Hércules Comodo y el Gladiador moribundo²¹. El orden o la falta del mismo a la hora de listar indiferenciadamente modelos antiguos y modernos resulta en sí mismo significativo, pero lo es aún más suponer que dicha lista debió estar mediatizada por el apoyo regio a esta institución a partir precisamente de 1744, que seguramente significó una puesta en valor de los modelos traídos por Velázquez de Italia y que habían sobrevivido al incendio del Alcázar. Ya Palomino daba noticia de estas esculturas que habían decorado algunas de las estancias más suntuosas del palacio de los Austrias²² y que significaron, con toda seguridad, la llegada a la Academia de vaciados a tamaño real, de las obras más famosas algunas de las cuales no aparecían en la lista de los profesores²³. Dichos modelos fueron “arreglados” en 1744 por Francisco Vergara bajo la supervisión de Juan Domingo Olivieri, para ser colocados en la Academia, ubicada desde 1745 en la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid.

Pero con ser importante, no sería ésta la única aportación de las colecciones Reales ni siquiera la más significativa. Volviendo al texto de Jovellanos con el que dábamos comienzo, fue la compra de la colección de Cristina de Suecia por parte de Felipe V, la que terminaría por considerarse como uno de los factores claves para la renovación de las artes. Se trataba de una colección de prestigio internacional, de obras originales de escultura, destinada a cubrir una laguna secular dentro de las colecciones reales españolas. Pero sus implicaciones, como decimos, trascendieron muy pronto los límites estrictos del coleccionismo regio, pasando a considerarse como un hito en la historia de las artes en España, tal y como lo señalaron M.G. Jovellanos y en su estela, J. A. Ceán Bermúdez o F. Araujo. Esta adquisición daba la oportunidad a

²¹ *Ibidem*, p. 198.

²² HARRIS, E., “Velázquez en Roma”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1958, nº 31, pp. 185-192. Id., “La misión de Velázquez en Italia”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, nº 33, pp. 109-136. BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 241-247. ORSO, S.N., *Philip IV and the decoration of the Alcazar of Madrid*. Princeton-New Jersey, 1986. BARBEITO, J.M., *El Alcázar de Madrid*, Madrid, COAM, 1992, pp.169-172. MORÁN TURINA, M. Y RODRÍGUEZ RUIZ, D., *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*. Madrid, Istmo, 2001, en concreto el capítulo III, “Felipe IV, Velázquez y las Antigüedades”, pp. 47-71. SALORT, S., “La misión de Velázquez en Roma y Venecia: 1649-1653”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1999, nº 72, pp. 415-468. Id. *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002, pp. 90-105 y 135-145.

²³ Esto es, la Cleopatra, los Luchadores, el Gladiador moribundo, la Flora y el Hércules Farnesio, el Laoconte, el Nilo, el Discóbolo erecto y el Fauno descansando.

los artistas españoles de conocer directamente dos de las obras más admiradas de la Antigüedad, el desde entonces llamado grupo de San Ildefonso y el Fauno del cabrito. Como era de esperar, ambas obras pasaron pronto a formar parte de la colección de la Academia mediante sendos vaciados, por los que se documentan pagos tanto a G. B. Olivieri como al vaciador Félix Martínez en el verano de 1746, que fueron ampliamente utilizados tanto en la sala “del yeso” como de tema en los concursos de la Academia²⁴. Ese “ver, estudiar, re-ver la Antigüedad”, ese prestigio del antiguo por encima de las diversas reinterpretaciones que ha experimentado a través de la historia y por encima de categorías estilísticas, llegaba pues a España de la mano del coleccionismo regio.

De este modo, el papel central de los modelos de yeso para los estudios de la Academia obligó a un crecimiento paulatino y continuo de la colección. Así, si 1755 había sido un año destacado en este sentido, también lo fueron en mayor medida 1775 por la donación efectuada por Felipe de Castro y la llegada de las reproducciones de obras del museo de Portici²⁵, y 1776 por la primera donación de Mengs de los yesos de su estudio madrileño, preludio de la de los fondos de sus estudios de Florencia y Roma. Pero lo que es más significativo, la Academia favorecerá de manera activa la difusión de estos modelos dentro y fuera de la Corte²⁶. Y este propósito no podía cumplirse sin formar su particular colección de “hembras” que le permitiesen dar salida a las necesidades de artistas o entidades como las escuelas de dibujo auspiciadas por las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, un objetivo en el que la de San Fernando pondría especial empeño²⁷.

En consecuencia, no sólo la adquisición de nuevos fondos, sino el mantenimiento de los mismos, adquirió una trascendencia que también encontró eco, como todo hecho relevante de la vida de la institución, en las celebraciones de las Distribuciones de premios (fig. 3 y 4). Por ejemplo la restauración del yeso del “Saturno” -Sileno con Baco niño, hoy en el Louvre- por parte de Juan Pascual de Mena, que había sido valorada positivamente por C. Giaquinto,

²⁴ Por poner un ejemplo, el fauno aparecía en 1753 como tema de pensado para el premio de tercera clase de pintura.

²⁵ Este hecho adquiere mayor importancia si tenemos presente que los permisos para reproducir las esculturas procedentes de las excavaciones de Pompeya y Herculano eran muy escasos, lo cual suponía un claro privilegio para la Academia madrileña.

²⁶ Los profesores conseguían fácilmente permisos para vaciar. Por ejemplo Maella lo obtiene en 1777 para vaciar el “Gladiador combatiente”, esto es, el Gladiador Borghese, a partir de la recién heredada hembra de Mengs.

²⁷ A su vez, F. de Castro había conseguido formar moldes de la Venus de la Concha, el Hermafrodita o un esclavo de Liorna, entre otras obras. Es interesante destacar que no sólo se pedían reproducciones obras antiguas, sino que paralelamente se hacía lo propio con obras de algunos miembros de la Academia, como es el caso de Carlos Salas o Isidro Carnicero.

propició que, además de encargársele la restauración de otros yesos al mismo Mena²⁸, dicho trabajo de restauración fuese loado en la Distribución de premios de 1760 en los siguientes términos:

“Vuelve los ojos a esos monumentos de los cultos días de Grecia y Roma, (Los yesos de las antiguas Estatuas Griegas traídas de Roma en tiempo de Don Felipe IV), y reconoce que deben nueva vida a una mano (todas han sido restauradas, suplidas las cabezas á las unas, otras principales partes a muchas por Don Juan Pascual de Mena Teniente Director de Escultura) quien sin haber saludado al Tiber ni al Xanto, ha heredado el espíritu de Praxiteles y de Fidias: observa que ya los primores de la Antigüedad pueden suplirse, y en el bulto que representa al sagrado Esposo de María, (Una estatua de San Joseph al natural del mismo Don Juan de Mena) reconocerás que pueden tal vez excederse. Mira como el genio de la escultura, apoyado al admirable torso, respira alegría á vista de sus triunfos”²⁹.

La imagen no puede resultar más reveladora: la restauración de los modelos presentes en la Academia por parte de uno de sus miembros que no ha estado en Roma, cuyo talento le hace digno de ser heredero de Praxíteles y Fidias. Pero hay un aspecto de dicha cita que merece la pena ser acentuado. De la lectura del texto se desprende la presencia en este acto público, de una obra del mismo Teniente Director de Escultura, un San José que queda parangonado, de forma natural, con la obra clásica (fig. 5). Esta circunstancia implicaría además la constatación de que, treinta años antes de lo que se pensaba, y aprovechando la apertura pública de la Academia, se permitía la exposición entre otras, de obras de los profesores. Por si esto no fuera suficiente, sabemos que una obra fechada precisamente ese año de 1760, un Cristo recogiendo sus vestiduras de Luis Salvador Carmona³⁰, fue presentada en fecha indeterminada en la Academia³¹. No tenemos la certeza de que existiera una dinámica establecida, o si por el contrario se trató de una actitud espontánea, pero en cualquier caso, con el paso de los años se fue haciendo habitual que, tras la entrega solemne de los premios, las obras quedasen expuestas al público durante unos días. Así mismo, sigue siendo una incógnita el grado de apertura de las salas, así como las restricciones –si las hubo- al acceso de las mismas, pero de lo que no cabe duda es de que, tal y como ha estudiado Esperanza

²⁸ Además, el éxito de estas restauraciones acabó frustrando los intentos de F. Gutiérrez de vender a la Academia modelos traídos de Italia.

²⁹ Referencia a la obra de Roberto Michel de 1759. *Distribución de premios...*, 1769, pp. 28-29. CHOCARRO, C., op.cit., p. 207.

³⁰ Queremos hacer notar la similitud iconográfica existente entre este Cristo recogiendo las vestiduras y un estudio del natural, propio de los estudios académicos, que justificaría en sí misma su presentación en la Academia.

³¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*, Madrid, Alpuerto, 1990.

Navarrete, ya en 1793 fue tal la concurrencia que el secretario de la Academia propuso que se hiciera una selección de los fondos de la misma para que el público se hiciera cargo de sus tesoros³². De este modo, por acuerdo de la Junta Particular de 8 de septiembre de 1793 se decidió que la exposición tuviera una periodicidad anual, durante 15 días, para “excitar el gusto y afición a las Nobles Artes”. Al año siguiente se puso por vez primera en práctica³³ habiendo sido realizadas las obras exhibidas por los alumnos -copias en la mayoría de las ocasiones-, por los profesores, o bien obras realizadas o adquiridas por aficionados³⁴.

Como vemos, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII se asentaron las bases para una nueva definición de la academia madrileña como espacio público de exposición, pero cabe preguntarse cuáles son los motivos que explican esta pauta de actuación sin precedentes en el caso hispano. Y es aquí donde nuevamente la figura de Felipe de Castro, su conocimiento del ámbito romano y sus contactos con la Roma de Benedicto XIV se nos demuestran fundamentales. Los contactos italianos de Castro le situaban en la tesitura óptima para calibrar el alcance de la creación en Roma, entre los años 1748-1750, de la pinacoteca Capitolina, complemento de la preexistente galería de escultura, y que a su vez alcanzaría una mayor dimensión con la creación en 1754 de la escuela “pública” de desnudo del Campidoglio. Esta institución, que nacía vinculada a la de San Luca, respondía a la convicción de la necesidad de complementar el estudio del desnudo, base de la docencia académica, con el estudio y observación de las más hermosas obras de pintura y escultura. No en vano, la formación de una galería de pintura junto a la ya existente de escultura respondía al objetivo de poder ofrecer en espacios muy próximos lo más digno de ser imitado por los nuevos creadores. Un anhelo que todavía a finales del siglo XIX constituiría uno de los objetivos fundamentales del gran museo del Louvre.

Naturalmente esta afirmación puede apoyarse en algo más que la naturaleza polifacética y emprendedora de Felipe de Castro por mucho que contase con el apoyo del propio Fernando VI. Y aunque la documentación conservada no resulta todo lo transparente que se pudiera desear, si que aporta

³² La apertura se verificaba normalmente en el periodo de vacaciones, en el mes de julio. Junta particular de 8 de septiembre de 1793 (124/3). En esta fecha se decidió que la apertura fuese anual y durante 15 días.

³³ Siendo Isidoro Bosarte el secretario de la Institución. Para la apertura de las salas de la Academia en el s. XIX es imprescindible el estudio de NAVARRETE, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura de la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 296-297. Para el estudio de las normas y permisos concedidos para la copia de los cuadros de la Academia, ver del mismo trabajo las páginas 397-402.

³⁴ Francisco de Goya fue uno de los pocos profesores que presentaron obra en años sucesivos.

datos sobre los que fundamentar nuestra argumentación. Para empezar contamos con el primer inventario de la Academia de 1758, realizado por el secretario Ignacio Hermosilla, junto a Juan Domingo Olivieri y el consiliario Agustín Montiano³⁵. En dicho inventario se registraban treinta pinturas fechadas entre 1746 y 1758 y debidas a Antonio González Ruiz, Louis Michel Van Loo, Francisco Preciado de la Vega, Pablo Pernicharo, los González Velázquez, Corrado Giaquinto, José del Castillo, Domingo Álvarez, o Francisco Bayeu entre otros. Pero quizá mayor relevancia que la nómina adquiere la coincidencia con otros dos hechos destacables. A la luz de este inventario se acordaba que los cuadros no se sacasen de la Academia, mientras que sí estaba permitido hacer copias de colores en los locales de la misma. Y aún más, no resulta pura coincidencia el que ese mismo año Felipe de Castro redactase el texto que sirvió como base para el reglamento de pensionados en Roma. En ese texto se alentaba a las personalidades españolas en Roma a franquear el acceso de los pensionados españoles a las galerías y colecciones privadas de la ciudad, para facilitar el estudio-copia de las mejores obras. Otro tanto puede suponerse que sucedía – salvando las distancias en cuanto a la calidad- con las colecciones madrileñas. Por lo tanto, existe constancia de que una de las actividades que tenían lugar en las dependencias de la Academia a esas alturas era la copia de los cuadros en ella custodiados.

Si avanzamos un poco más en el tiempo, entre 1773-1774, poco antes de la muerte de F. de Castro en 1775 y la subsiguiente marcha de A.R. Mengs a Roma, cuando la Academia preparaba su traslado a su sede actual de la calle Alcalá, las exigencias respecto a las necesidades que debían quedar cubiertas por los nuevos locales no dejan lugar a dudas en lo tocante a la necesidad de contar con una galería para colocar sus “insignes” pinturas y esculturas, otra para los modelos y diseños de edificios y maquetas, y unos sótanos adecuados para tener en orden y anchura los moldes de vaciar estatuas. Este afirmación, por sí sola contradice la realizada por Claude Bédat en 1989 según la cual nunca se tuvo intención durante el XVIII de crear galería o museo en la Academia³⁶ y que por lo tanto hasta 1815 no había muchos cuadros de valor en la misma. Precisamente hasta que a finales de ese año, y con motivo del nombramiento del infante Carlos María Isidro como jefe principal de la institución, se produjese la primera donación de cuadros por parte del rey³⁷. Bédat señalaba además, que la Academia presentaba las paredes desnudas salvo en los días precedentes a las Distribuciones, en las que se llenaban de obras de los alumnos, siendo a su

³⁵ CHOCARRO, C., op. cit., pp. 121-123. Existe copia firmada por el conserje Juan Moreno Sánchez en el A.R.A.B.A.S.F., 1/CF.1.

³⁶ BÉDAT, C., op. cit., p. 316.

³⁷ El infante dispuso que se colocasen cuadros sobrantes de los reales palacios, así como los procedentes del secuestro de bienes de Manuel Godoy.

juicio la preeminencia del estudio del natural y de las obras de la antigüedad lo que justificaba la ausencia de pinturas³⁸. Nada mas lejos de los fundamentos reales de la docencia académica del XVIII. El Archivo de la Academia es rico en cuanto a noticias relativas a la copia de cuadros colgados de la Academia que servían como estímulo a los profesores, como modelos para los pintores jóvenes que pedían insistentemente permiso para copiarlos, así como para satisfacción de *inteligentes* españoles y extranjeros.

Pero lo que no hemos aclarado prácticamente es la naturaleza de sus fondos. Lógicamente deberíamos tener en cuenta en primer lugar las obras producidas por profesores y alumnos que con motivo de su entrada en la corporación, o lo que es lo mismo, como culminación de los estudios o victoria en los concursos, pasaban a forma parte de los fondos de la misma. No obstante también deben tenerse en consideración otras circunstancias excepcionales que supusieron un engrosamiento de sus colecciones hasta contabilizar las 337 pinturas del inventario de 1808³⁹. En este documento se dan noticias relativas a obras importantes de los fondos de la Academia: los dos retratos de Velázquez, adquiridos en 1795 en la testamentaria de su primer conserje Juan Moreno, también se mencionaba la Santa Maria Magdalena de Murillo regalo del Rey a la Academia en 1780 y que había sido interceptado cuando se intentaba sacar del país para su venta, y otros once cuadros de Pablo Céspedes, tres de Romulo Cincinato, dos de Francisco Pacheco, una Inmaculada de Palomino, el Ecce-Homo de José Ribera, una Piedad de Luis de Morales, un Rubens, atribuido entonces a Jordaens, un Alonso Cano, un Luca Giordano, etc.

Según el propio Bédat, que conocía este documento⁴⁰, salvando los cuadros realizados por opositores y pretendientes al grado de académico de mérito, o los ejecutados por los profesores, nos quedarían 77 cuadros de copias hechas por los pensionados en Roma. En concreto se trataba de dieciocho copias de Guido Reni, quince de Rafael, cinco de Domenichino, cinco de Maratta, cuatro de Guercino y

³⁸ Lejos de lo argumentado por Bédat, y tal y como ha documentado y estudiado E. Navarrete, las obras acumuladas en la Academia ocupaban tanto espacio que ya en el 1814 se habla de ampliar locales e incluso de cambiar de sede, siendo destacables las muchas gestiones realizadas por el Académico de Honor Pedro Franco para la creación de una galería pública de Bellas Artes. Por otra parte, las circunstancias extraordinarias que habían contribuido al engrosamiento de los fondos de la Academia, como son, en 1767 la expulsión de los jesuitas que originó una partida de obras de arte propiedad de la Compañía que llegaron en 1774 a la Academia, la incorporación de los desnudos de la colección real en 1792, o las procedentes de la colección de Godoy, el museo Josefino, y las provenientes de la desamortización de Mendizábal - que generaría el Museo de la Trinidad en 1838- creemos que pueden reforzar nuestra perspectiva respecto al papel jugado por la Academia en la codificación del concepto de museo público en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Para la procedencia de las obras y génesis del actual museo nos remitimos a la bibliografía específica, en especial la obra de NAVARRETE, E., op.cit., pp. 340-341.

³⁹ A.R.A.B.A.S.F., 63-9/5.

⁴⁰ BÉDAT, C., op. cit., p. 311.

tres de Albani, además de copias de Carracci, Caravaggio, Ticiano, Veronés y Mengs. Incluso una del Inocencio X de Velázquez, tres de Murillo, y una del Entierro del Conde Orgaz del Greco. También conocemos la autoría de algunas de esas copias: Ginés de Aguirre copia a Luca Giordano y Giaquinto, José del Castillo realiza tres copias de Pietro da Cortona, de quien Domingo Álvarez realiza dos. Por último a Mariano Salvador Maella se debe la copia de la Muerte de Dido de Guercino, la Virgen con el niño dormido y la Salomé de Guido Reni⁴¹. La nómina es ilustrativa en cuanto a la preeminencia de determinados y determinantes modelos italianos, pero además debemos considerar que el papel y valor de las copias en el siglo XVIII distaba mucho de los parámetros actuales, y que, por lo tanto, el hecho de que fuesen copias no desmerece la importancia que esta colección debió de tener dentro de la Academia y del panorama artístico español. Al fin y al cabo se trataba de pintura y escultura que respondía a la selección de lo mejor de una y otra disciplina, ofrecida para el proceso de elección individual del artista, del curioso o del conocedor. Todo reunido, físicamente, en la institución madrileña.

Todo lo dicho creemos que corrobora suficientemente la afirmación de Jovellanos de que la fundación de la Academia de San Fernando estaba llamada a ocupar un papel muy destacado en la historia de las artes españolas. Pero creemos que la afirmación del polígrafo asturiano debe entenderse asimismo desde un último punto de vista. Como expresase el Viceprotector Fernando Triviño en 1744 existía una clara voluntad de empezar donde las Academias de San Luca y la Francesa lo habían dejado. Esto significaba que en Madrid confluían el esquema italiano de Academia con el evidente cariz político que imprimió a la Academia francesa Colbert. Pero que además tiene que ser puesta en relación con la acusada tendencia de la monarquía borbónica en España a canalizar su visión del Estado a través de la promoción de Academias como la de la Lengua, la Medicina o la Historia cuya fundación, en 1738, coincide con la colocación de la primera piedra del Palacio Real de Madrid. Esto es algo que se trasluce también en las progresivas redefiniciones de los estatutos de la Academia de San Fernando entre los años 1752 y 1757, tendentes a ratificar la preponderancia de los Consiliarios, teniendo siempre claro que no se trataba de una Academia como las demás del Estado debido, fundamentalmente, a su carácter docente. Las ventajas de la instrumentalización política de una institución como ésta, resultan evidentes. Por ello no debe extrañarnos que desde la institución madrileña y desde sus primeros momentos una de las constantes fuese la reivindicación “nacional” de la tradición artística española. Desde las Oraciones leídas en las Distribuciones de premios y mucho antes del *Elogio* de Jovellanos, existió una voluntad por recuperar, codificar, y sancionar lo que a finales de siglo se perfila como una historia del arte español.

⁴¹ Ver a este respecto, PIQUERO LÓPEZ, M.C.B., “Copias académicas de maestros italianos”, en *Academia*, nº 76, Madrid, 1993, pp. 313-349.

De este modo la formación de los artistas españoles en las coordenadas del clasicismo facilitó una relectura formal de una tradición escultórica tan singular como la hispana, presente en la producción de muchos de los más destacados escultores de finales del XVIII y principios del XIX. Y la legitimación de esta tradición vino dada en gran medida al proporcionar a las Bellas Artes en general y a la escultura en particular un sentido de historicidad. Evidentemente en un momento en el que asistimos a un inusitado protagonismo de la disciplina histórica, y a ese intento auspiciado por los primeros Borbones por vincularse con la tradición cultural anterior, era previsible una respuesta desde el punto de vista de las Bellas Artes. Era previsible que también para la historia de las Bellas Artes se hiciera extensible el sentir de ese testimonio, no exento de sorna, de Rafael Floranes al señalar que Jovellanos y Campomanes “andaban a la caza de historiadores lo mismo que de vagos para la leva”⁴². De cualquier forma una reivindicación histórica, que será esgrimida con total nitidez desde el principio en esos documentos, muy poco utilizados por la historiografía pero enormemente expresivos de la mentalidad que rige a esta institución, como son las Oraciones de las Distribuciones de premios de la Academia. Una actitud que *a posteriori* terminó de consolidarse paradójicamente en parte gracias a la puerta que dejaba abierta el propio J.J. Winckelmann en su *Historia del arte de los antiguos*. Desde el primer momento se tomó un rumbo fácilmente adaptable a la especificidad del arte de acuerdo a unos criterios climáticos, sociales, y políticos, que permitió que en España, obviando sistemas filosóficos en torno a la belleza *ideal*, tal y como hiciera Jovellanos en su *Elogio de las Bellas Artes*, se reivindicara la que entonces comienza a denominarse como escuela española sobre todo en pintura, pero también en escultura y arquitectura. Precisamente es en parte la aspiración de identificación con esa tradición artística, como una seña de “identidad nacional”, lo que explica la necesidad de crear unos ámbitos “públicos”, los museos, donde se posibilitaba a los ciudadanos la contemplación y comprensión de un discurso histórico-artístico.

En consecuencia, al mismo tiempo, y esta nos parece quizá la conclusión más notoria de este trabajo, surge la conciencia de que un Luis Salvador Carmona, un Juan Pascual de Mena, un Manuel Álvarez el Griego, y por supuesto un José Álvarez Cubero “el Canova Español”, son herederos y continuadores de unos nombres como los de Gaspar Becerra, Alonso Berruguete, Manuel Pereira, Alonso Cano o Pedro Mena, constituidos en ejemplos para las nuevas generaciones, y esgrimidos como puntales de la “renovación” de las Artes en España. En definitiva, una genealogía continua que se materializa con el cincel en esa serie de medallones esculpidos que decoran el Museo del Prado, y que en la producción historiográfica de Ceán Bermúdez encaja dentro de un ámbito más amplio, el europeo.

⁴² CHOCARRO BUJANDA, C., op.cit., p. 273.

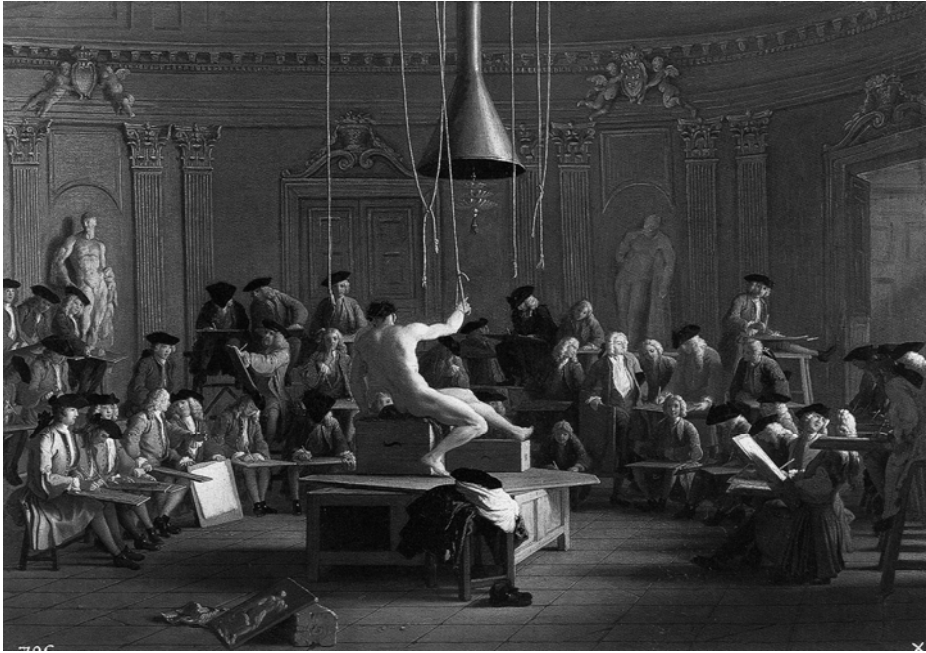


Fig. 1. Michel-Ange Houasse. *Academia de Dibujo*. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.

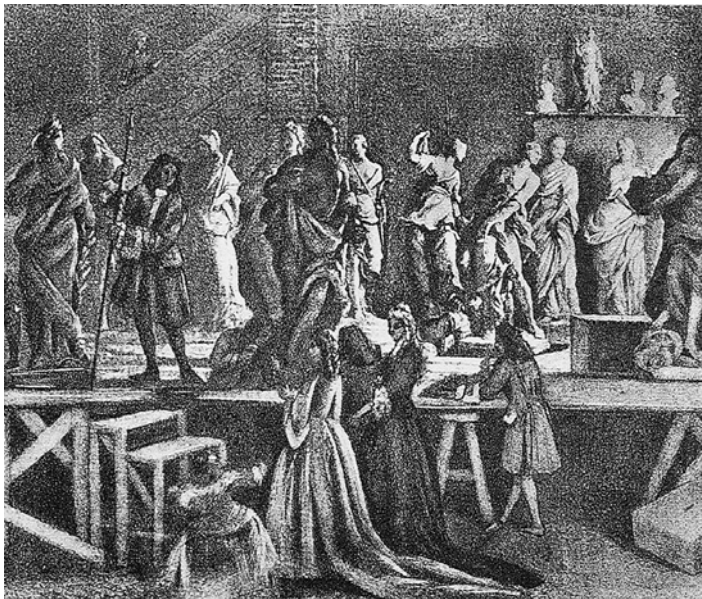


Fig. 2. Michel-Ange Houasse. *El taller de escultura de Valsain*. 1724-1726, Paradero desconocido, fotografía de J.Digard 1934.

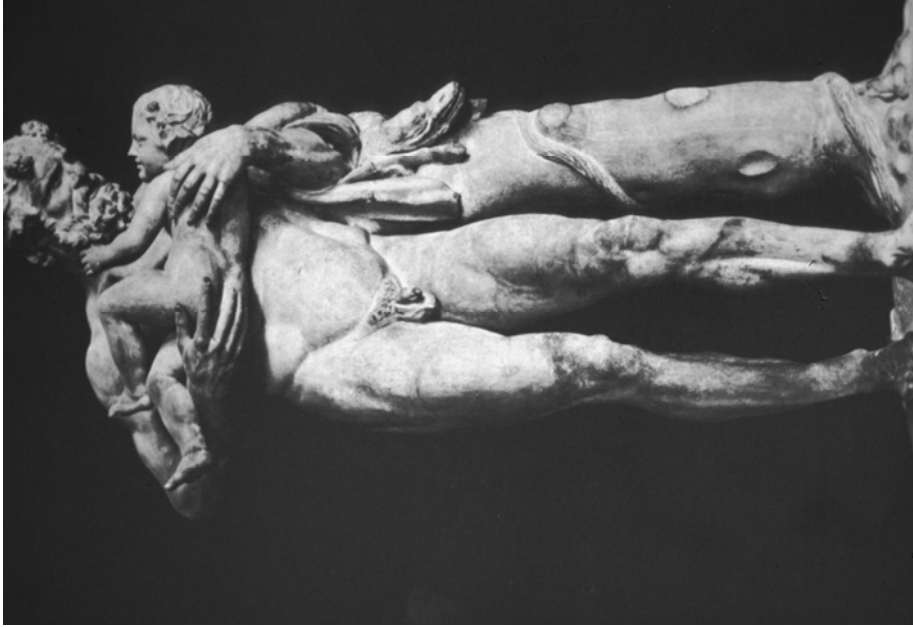


Fig. 4. *Sileno con Baco niño*, conocido en el S. XVIII como "Saturno".
Museo del Louvre, París.



Fig. 3. Roberto Michel. *El Genio de la Escultura*.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. E-299.



Fig. 5. Juan Pascual de Mena, San José, Carmelitas de Talavera de la Reina.