

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

CÓDIGO 3130

TESIS DOCTORAL

VALENCIA, JULIO DE 2022



LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA EN LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DURANTE SU PRIMERA ÉPOCA
(1768 – 1808)

Presentada por: Francisco M. Bautista Querol

Dirigida por: Dra. Yolanda Gil Saura



FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

CÓDIGO 3130

TESIS DOCTORAL

La enseñanza de la pintura en la Real Academia de Bellas
Artes de San Carlos durante su primera época (1768 – 1808)

Presentada por: Francisco M. Bautista Querol

Dirigida por: Dra. Yolanda Gil Saura

Valencia, julio de 2022

Portada:

Alegoría de la Academia y Carlos III / Alegoría de Carlos III

Manuel Camarón Meliá, 1783

Óleo sobre lienzo. 91,5 x 135,3 cm.

Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Donación del autor tras ganar el concurso general en la clase de pintura el año 1783

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a la doctora Yolanda Gil Saura que aceptara dirigir la presente tesis doctoral. A lo largo de estos años en los que hemos trabajado juntos, ha sabido comprenderme y aconsejarme para guiarme por la buena senda y poder concluir esta investigación de manera satisfactoria.

También, me gustaría darle las gracias al personal de la Real Academia de San Carlos de Valencia, a su presidente el doctor Manuel Muñoz Ibáñez, al académico correspondiente Javier Delicado Martínez, y en especial a la responsable del archivo y la biblioteca, María Carmen Zuriaga Lucas, quien me facilitó el trabajo a nivel profesional y personal durante mi estancia en la Academia.

Asimismo, agradecer a David Gimilio Sanz, técnico de Arte Valenciano en Museo de Bellas Artes de Valencia, por proporcionarme muchas de las imágenes que aparecen en el trabajo. Igualmente, a la doctora Esperanza Navarrete Martínez, archivera de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, quien atendió amablemente mis preguntas durante la consulta de la documentación solicitada.

Por último, dedicarle esta tesis doctoral a mi familia, especialmente a mis padres, Amparo y Paco, quienes me inculcaron la importancia de la formación y la pasión por la lectura. A mi esposa M^a Carmen, a mis hijos César y Bárbara y al resto de la familia, David, Nieves, Jesús, Cris, Carlos, Sergio y Julia.

Índice

1. Introducción.....	1
1.1. Justificación y objetivos de la investigación.....	1
1.2. Estado de la cuestión.....	2
1.3. Metodología de trabajo.....	7
2. Los Borbones y la política educativa ilustrada en el siglo XVIII.....	13
2.1. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando....	19
2.2. La consideración social del artista. El debate entre las artes mecánicas y las artes liberales.....	22
2.3. El papel de Mengs en la enseñanza de la pintura durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	28
2.4. Gaspar Melchor de Jovellanos. <i>Elogio de las bellas artes</i>	30
3. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.....	33
3.1. La situación de la pintura en Valencia antes de la Academia.....	33
3.2. El precedente de la Academia de Santa Bárbara.....	36
3.3. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.....	38
3.4. Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.....	42
3.5. Las Juntas.....	45
3.6. El director general.....	47
3.7. Los directores de pintura.....	48
3.7.1. Cristóbal Valero (1707 – 1789).....	49
3.7.2. José Vergara Gimeno (1726 – 1799).....	51
3.7.3. José Camarón Bonanat (1731 – 1803).....	59
3.7.4. Luis Antonio Planes (1742 – 1821).....	64
3.8. Los tenientes directores.....	69
3.9. Los académicos de mérito.....	70
3.10. Los académicos supernumerarios.....	70
3.11. El secretario.....	71
3.12. Los alumnos.....	76
3.13. El local de la Academia.....	84
3.14. Reales Órdenes.....	86

3.15. La pintura de flores.....	91
3.16. El papel de la Academia en el control de la pintura religiosa.....	95
4. Los planes de estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.....	99
4.1. El antecedente de los planes de estudio de la de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	101
4.2. Las materias de la enseñanza	114
4.3. Materiales para la enseñanza práctica.....	121
4.3.1. Sala de principios: cartillas de principios. dibujos, y grabados	121
4.3.2. Sala del yeso: copias y vaciados.....	136
4.3.3. El estudio de ropajes: el maniquí.....	144
4.3.4. Sala del natural: los modelos.....	146
4.4. Materiales para la enseñanza teórica: la biblioteca.....	149
4.5. Horarios.....	167
4.6. El año académico.....	170
5. Los premios.....	173
5.1. Premios generales.....	175
5.1.1. Concurso de 1773.....	181
5.1.2. Concurso de 1776.....	184
5.1.3. Concurso de 1780.....	187
5.1.4. Concurso de 1783.....	190
5.1.5. Concurso de 1786.....	193
5.1.6. Concurso de 1789.....	196
5.1.7. Concurso de 1792.....	199
5.1.8. Concurso de 1795.....	203
5.1.9. Concurso de 1798.....	207
5.1.10. Concurso de 1801.....	211
5.1.11. Concurso de 1804.....	216
5.1.12. Concurso de 1807.....	219
5.2. Comparativa entre los temas de San Fernando y San Carlos.....	222
5.3. Premios particulares.....	224
5.4. El programa de las pensiones.....	231
5.4.1. Manuel Monfort.....	242

5.4.2. Alumnos de San Carlos pensionados en Roma.....	244
6. Los discursos académicos.....	251
6.1. Los discursos en la Academia de San Carlos.....	252
6.1.1. Los discursos de la Junta Pública de 1773.....	253
6.1.2. Los discursos de la Junta Pública de 1776.....	257
6.1.3. Los discursos de la Junta Pública de 1780.....	257
6.1.4. Los discursos de la Junta Pública de 1783.....	263
6.1.5. Los discursos de la Junta Pública de 1786.....	265
6.1.6. Los discursos de la Junta Pública de 1789.....	267
6.1.7. Los discursos de la Junta Pública de 1792.....	268
6.1.8. Los discursos de la Junta Pública de 1795.....	271
6.1.9. Los discursos de la Junta Pública de 1798.....	274
6.1.10. Los discursos de la Junta Pública de 1801.....	281
6.1.11. Los discursos de la Junta Pública de 1804.....	285
6.2. Los discursos como base para la enseñanza teórica.....	290
6.3. El discurso de Gregorio Mayans o el <i>Arte de pintar</i>	297
6.3.1. El conflicto.....	299
6.3.2. Aproximación crítica al <i>Arte de pintar</i>	303
6.3.3. El legado.....	307
7. Conclusiones.....	311
8. Bibliografía.....	325
9. Anexos.....	381
9.1. Directores y tenientes en la clase de pintura (1768 – 1808).....	381
9.2. Obras premiadas en los concursos generales. Pruebas de repente.....	383
9.3. Temas concursos generales de pintura en la Academia de San Fernando (1772 – 1808).....	395
9.4. Distribución del número de concursos particulares por año.....	403
9.5. Lista de los premiados en los concursos particulares.....	405
9.6. Distribución anual de los alumnos por edades.....	431
9.7. Inventario de pinturas (1766 – 1808).....	451
9.8. Inventario de estampas (1766 – 1808).....	465
9.9. Edictos de los premios generales.....	477

1. Introducción

1.1. Justificación y objetivos de la investigación

Como parte del Máster Universitario en Historia del Arte y Cultura Visual que realicé durante el curso académico 2015–2016, tuve la oportunidad de realizar el Trabajo Fin de Máster bajo la supervisión de la doctora Yolanda Gil Saura. En aquella ocasión decidimos trabajar sobre los vínculos que se establecieron entre el círculo cultural de Francisco Pérez Bayer y José Camarón Bonanat, quien llegó a ser director de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Este primer acercamiento a la Academia suscitó mi curiosidad sobre una institución a la que no había prestado demasiada atención hasta ese momento. Posteriormente, gracias a un convenio de cooperación educativa entre la Universidad de Valencia y la Academia de San Carlos, tuve realicé prácticas en el departamento de Archivo y Biblioteca de la Academia bajo la tutela de María Carmen Zuriaga Lucas. Durante esos meses de prácticas trabajé en profundidad sus fondos documentales y descubrí el potencial que su archivo. Siendo consciente de que ya existían monografías que habían explorado su archivo histórico, me decidí a realizar el presente trabajo con la idea de aportar un nuevo enfoque a lo publicado hasta la fecha, investigando cómo evolucionó la enseñanza de la pintura en los primeros años de la institución.

El marco temporal que hemos acotado para la realización de la presente tesis parte en el momento en el que comienzan las clases en las aulas que le presta la Universidad Literaria de Valencia – antiguo *Estudi General* – a principios de 1765, como consta en los libros de actas de la Academia: «Así mismo se acordó que se dé principio a los ejercicios de dibujo y se abran las salas de la Academia en el día 13 de febrero del presente año».¹ Sin embargo, por ajustarnos a los documentos oficiales, incluiremos el año 1768 en el título de la tesis, año en el que Carlos III sancionó los estatutos que permitieron el comienzo del funcionamiento de la Academia bajo la protección real.

El estudio finaliza en 1808, año en el que concluye su mandato Carlos IV y da comienzo la guerra de la Independencia, lo que llevará a la clausura de la Academia

¹ Actas de la Junta Particular de 22 de enero de 1766. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (a partir de ahora ARASC), sign. 17.

aproximadamente durante un curso académico (25.11.1811–21.10.1812).² Aunque también hemos considerado otros motivo para terminar la investigación en esta fecha. Los primeros directores de pintura que tuvo la Academia habían fallecido en el cambio de siglo, lo que indudablemente marcó un nuevo ciclo en la enseñanza de la pintura. También en el año 1808 había finalizado el trienio estipulado para que el director de pintura, Luis Antonio Planes, ejerciera como director general de la institución. En lo social, el movimiento ilustrado acabó perdiendo fuerza dentro del gobierno, con las implicaciones culturales que veremos a lo largo del trabajo.

Durante el periodo estudiado se producen los cambios sociales que acabaron con el Antiguo Régimen. Las Academias de Bellas Artes en España fueron el instrumento de las políticas reformadoras de los Borbones y los gobernantes ilustrados para renovar la enseñanza de la pintura basada en el sistema gremial, además, contribuyeron de forma significativa en el reconocimiento de la pintura como profesión liberal.

En cualquier caso, no se puede negar la trascendencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el ámbito artístico valenciano desde el momento de su instauración hasta nuestro días. El hecho de que la institución haya perdurado más de doscientos cincuenta años da la medida de su importancia.

Con esta tesis intentaremos contribuir al conocimiento de la enseñanza de la pintura durante la primera etapa de la Academia valenciana, aunque como veremos a lo largo de este trabajo, la enseñanza de la pintura y la escultura estaban íntimamente relacionadas durante las primeras fases del proceso educativo. El objetivo final es conocer los planes de estudio de la enseñanza de la pintura, qué materiales utilizaban tanto en las clases prácticas como en las teóricas, averiguar la composición del alumnado, así como el sistema de premios y pensiones establecidos. También se le ha dado un nuevo enfoque al análisis de los discursos leídos por los académicos de honor.

1.2. Estado de la cuestión

Al margen de los textos emanados por la propia Academia, la primera síntesis con entidad sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos la escribió Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749 – 1829) en su *Diccionario histórico de los más ilustres*

² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana de Bellas Artes: el movimiento academista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005, (Primera edición de 1945), pp. 187 – 193.

profesores de las Bellas Artes en España. A continuación de la biografía de José Vergara, y como un apéndice, publica la *Historia de la Real Academia de San Carlos de Valencia*. En siete páginas describe brevemente el funcionamiento de la Academia a finales del siglo XVIII, acordándose de los ilustres mandatarios y artistas que impulsaron su creación; los primeros años académico, cuando se consiguieron «objetos útiles y capaces de producir mayores adelantamientos».³

Sin embargo, dejando de lado los artículos que trataron de forma puntual asuntos relacionados con la historia de la Academia de San Carlos⁴, hasta la fecha se han publicado cuatro obras que abordan de forma conjunta la historia de la corporación docente. Tenemos la suerte de que estos trabajos se han centrado en distintas épocas de la institución, de modo que cada una completa a su predecesora, aportando nueva documentación o un enfoque investigador parcialmente distinto.

La primera de estas obras la publicó Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco en 1945 con el título *La Academia Valenciana de Bellas Artes, el movimiento academistas europeo y su proyección valenciana*.⁵ En este libro se recopila la tesis doctoral que Felipe M.^a Garín había presentado para obtener el grado de doctor en Filosofía y Letras en la

³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo quinto. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, pp. 197 – 203.

⁴ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. “La Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos en el año CLXIII de su existencia”. *Archivo de arte valenciano*, 1916, año 2, nº. 2, pp. 41 – 84. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. “La familia Vergara. Nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio, y del pintor José”. *Archivo de arte valenciano*, 1917, año 3, nº. 2, pp. 146 – 152. MARTÍNEZ BLANCH, Francisco. “Documentos para la historia del Museo de la Real Academia de San Carlos: legado de Don Francisco Martínez Blanch, 1835”. *Archivo de arte valenciano*, 1920, año 6, pp. 32 – 51. CARUANA Y REIG, José. “Las piedras blasonadas del Museo y Academia de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, 1925, año 11, pp. 3 – 21. GIL Y CALPE, J. “Noticia biográfica de D. Manuel Monfort y Asensi, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, 1934, año 20, pp. 81 – 100. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “Giovanni Battista Piranesi en el Museo de Bellas Artes de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, 1957, año.28, pp. 48 – 56. IGUAL ÚBEDA, Antonio. “Las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y San Carlos, y el gremio de albañiles de Valencia”. *Archivo de arte valenciano*, 1957, año 28, pp. 57 – 76. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “La escuela valenciana de pintores de flores (1766 – 1866). Inventario de obras existentes en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”. *Archivo de arte valenciano*, 1959, año 30, pp. 77 – 93. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “El pintor académico José Antonio Zapata”. *Archivo de arte valenciano*, 1960, año 31, pp. 69 – 83. GOERLICH, Javier. “La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la industria sedera de nuestra ciudad de Valencia”. *Archivo de arte valenciano*, 1962, año 33, pp. 13 – 18. GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. “Protohistoria de la Academia Valenciana de Bellas Artes”. *Archivo de arte valenciano*, 1968, año 39, pp. 23 – 28. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “Benito Espinós, pintor académico”. *Archivo de arte valenciano*, 1968, año 39, pp. 29 – 40. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. “Vicente López y la Real Academia de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, 1972, año 43, pp. 60 – 71.

⁵ GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana... op. cit.*, 1945.

Universidad de Madrid. Hasta esa fecha nadie se había enfrentado al archivo de la Academia con el propósito de realizar un estudio de carácter integral de la institución.

Tras una parte introductoria sobre los orígenes de las Academias, la investigación de Garín continúa con el fallido intento de establecer la Academia de las Bellas Artes de Santa Bárbara, la designación de la Junta Preparatoria para establecer una nueva academia en Valencia, para finalmente centrarse en la creación de la Academia de San Carlos. El estudio concluye en el año 1814. Presenta su trabajo como un primer capítulo en la historiografía académica: «Lo visto y reseñado no es sino parte muy reducida, pero que a nosotros y a nuestros fines nos ha parecido elegible, de la primera hora de la Academia de San Carlos; esta época que podríamos llamar de su infancia».⁶

Joaquín Bérchez Gómez retomó los estudios sobre la Academia de San Carlos en su tesis doctoral *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, dirigida por Santiago Sebastián López en el año 1986. Tesis de la que surgieron dos libros, uno dedicado al arquitecto Antonio Gilabert (1716 – 1792),⁷ y otro de homónimo título que ha sido una de las referencias de nuestro trabajo.⁸

El profesor Bérchez repasa la historia de las Academias de Santa Bárbara y San Carlos analizando la evolución de la mentalidad artística que procede de la tradición barroca valenciana, y cómo el pensamiento ilustrado cambia el gusto artístico de los académicos hacía una mentalidad neoclásica. Su interés se centra en el periodo que va desde 1753 hasta 1785 y en la disciplina arquitectónica. El texto se caracteriza por su precisión argumental, todo ello apoyado en un impecable aparato crítico. Está dividido de tres partes. En la primera, y a modo de introducción, se explica la creación de la Academia de Santa Bárbara, la segunda parte se ocupa de la Junta Preparatoria y la creación de la Academia de San Carlos. Finaliza con una tercera parte donde analiza la polémica sobre el adorno arquitectónico.

Bérchez subraya que un grupo de académicos se encargaron de reprender los abusos derivados de la concepción gremial y barroca de las artes. El autor destaca que desde un principio la arquitectura se encontraba fragmentada en diversas competencias

⁶ GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana... op. cit.*, pág. 91.

⁷ BÉRCHÉZ, Joaquín. *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia, Antonio Gilabert*. Valencia: Federico Doménech, 1987.

⁸ BÉRCHÉZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.

profesionales (retablistas o arquitectos de retablos, adornistas, tallistas, pintores de perspectivas). El conflicto apareció a causa de que pintores y escultores, a través del adorno arquitectónico, intervenían en el ámbito de la arquitectura. Para los arquitectos, los pintores y los escultores estaban traspasando sus competencias profesionales. Este enfrentamiento en el seno de la Academia es tratado con todo detalle en el estudio, aportándose una amplia documentación.

Salvador Aldana Fernández recibió el encargo de la Junta General de la Academia de San Carlos para escribir *La Real Academia De Bellas Artes De San Carlos De Valencia: Historia De Una Institución*.⁹ Se trata de una investigación sobre la historia de la Academia hasta el momento de la redacción del libro, año 1998, de modo que completa el anterior trabajo de Felipe M.^a Garín que llegaba hasta el año 1814.

El texto está dividido en cinco capítulos. El primero lo dedica a repasar el origen y evolución de las Academias europeas. El segundo trata de las Academias de arte en España. Desde la tradición gremial de los talleres artísticos del siglo XVI, los distintos intentos de estudios relacionados con la corte, junto con las incipientes Academias del siglo XVII. Continúa con las Academias del siglo XVIII, que seguían el modelo francés. Destaca el periodo de olvido durante el final del siglo XIX y principios de XX, para concluir subrayando el resurgimiento de las Academias.

El tercer capítulo lo dedica a las Academias artísticas valencianas. De nuevo habla de los hermanos Ignacio y José Vergara y la creación y posterior expiración de la Real Academia de Santa Bárbara. También recuerda los acontecimientos que ocurrieron para la creación de la Academia de San Carlos. Se trata de una enumeración de las distintas efemérides acontecidas en la Academia sin profundizar en el detalle, pero con una claridad en el discurso que permite seguir el relato con facilidad. Todo esto ya lo habían expuesto Felipe Garín y Bérchez.

El capítulo cuatro es el que tiene más peso dentro del libro. Lo dedica al legado intelectual y artístico de la Academia de San Carlos. Habla de los fondos escritos, el archivo y la biblioteca de la Academia. Y pone especial énfasis en las colecciones de la Academia compuestas por donativos de los académicos, la realeza, la aristocracia valenciana, amantes del arte y coleccionistas. También aparecen reseñadas las

⁹ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una Institución*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1998.

colecciones arqueológicas, la de dibujos, la de escultura, la de fotografía, la de grabados y planchas, la de medallas, la de xilografías y la colección de obras académicas.

Por último, otro investigador recibió el encargo de la Academia de escribir un tratado sobre su historia. En este caso, con motivo de la celebración del 250 aniversario desde la aprobación de los estatutos oficiales de la Academia por el monarca Carlos III, la institución encargó a Miguel Ángel Catalá Gorgues un estudio cronológico de la creación y consolidación de la Academia desde sus comienzos hasta su consolidación (1758 – 1780).¹⁰

Catalá Gorgues explica la constitución de la Academia de Santa Bárbara, la creación en 1765 de la Junta Preparatoria, y el proceso que concluye con la sanción de los estatutos de la Academia de San Carlos, el 14 de febrero de 1768. También trata las dificultades de la Academia para conseguir su consolidación. Destaca el conflicto con los albañiles y carpinteros, que se resisten a perder los privilegios gremiales que habían sido suprimidos por la Academia y la controversia entre profesores de pintura y escultura con los de arquitectura.

Acaba el libro con un anexo documental con interesantes misivas, borradores, memoriales, oficios y actas cuyos originales se encuentran en la biblioteca–archivo de la Academia de San Fernando y en el archivo de la Academia de San Carlos. Esta documentación se enmarca entre los años 1754 y 1780.

El libro de Nikolaus Pevsner *Academias de arte: pasado y presente*,¹¹ publicado por primera vez en 1940, todavía es de consulta obligada, y para conocer el funcionamiento de la Academia de San Fernando, hemos acudido al estudio de Claude Bédar *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744 – 1808)*¹² publicado en francés en el año 1974, y a la tesis doctoral que Andrés Úbeda de los Cobos presentó en el año 1988, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San*

¹⁰ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, su establecimiento y consolidación, en torno a 1768*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018.

¹¹ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: pasado y presente*. Epílogo a cargo de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Cátedra, 1982. (Primera edición en inglés de 1940)

¹² BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744 – 1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989. (Primera edición en francés de 1974)

Fernando¹³, y que se centra en el tema de nuestro trabajo. Por último, el monográfico *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del Siglo XIX*,¹⁴ que es parte de la tesis doctoral de Esperanza Navarrete Martínez. La autora prosigue la labor emprendida por Bédat, profundizando su estudio en la enseñanza de pintura.

De manera más colateral, el caso catalán se trata tanto en *Del taller a l'escola de dibuix. Josep Barnoya Viñals i el llibre de comptes de totes les feynas que tinch ajustadas (1773 – 1816)*, obra de Gabriel Martín Roig y Francesc Miralpeix Vilamala, como en *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775 – 1808*, estudio de Manuel Ruiz Ortega. Del mismo modo, hemos consultado una serie de trabajos que a nivel europeo inciden en la enseñanza de la pintura en el marco académico, primeramente, en la Academia Real de Pintura y de Escultura de Francia en la obra de Christianen Michel *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648 – 1793). La naissance de l'Ecole française*, para continuar con las escuelas públicas de dibujo en las provincias francesas, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680 – 1789)*, redactada por Daniel Roche, y la tesis doctoral de Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*.¹⁵

1.3. Metodología de trabajo

En la metodología empleada para la realización de la presente tesis doctoral hemos comenzado realizando una revisión historiográfica y bibliográfica de la Academia de San Carlos. En primer lugar, ha sido necesaria una aproximación a la evolución del movimiento académico europeo, para posteriormente conocer en profundidad el funcionamiento de la Academia de San Fernando, la denominada «Academia madre» de

¹³ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis doctoral dirigida por Enrique Arias Anglés, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

¹⁴ NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del Siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española. 1999.

¹⁵ MICHEL Christian. *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648 – 1793). La naissance de l'Ecole française*. Paris: Librairie Droz, 2012. MARTÍN ROIG, Gabriel; MIRALPEIX VILAMALA, Francesc. *Del taller a l'escola de dibuix. Josep Barnoya Viñals i el llibre de comptes de totes les feynas que tinch ajustadas (1773 – 1816)*. Girona: Diputació de Girona, 2017. RUIZ ORTEGA, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775–1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999. ROCHE, Daniel. *Le siècle des lumières en province: académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978. LAHALLE, Agnès. *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

la que dependía la Academia de San Carlos. Una vez estudiado lo anterior, acometimos el estudio en detalle del funcionamiento de la Academia valenciana.

Un segundo grupo de documentos que hemos estudiado lo compone la literatura artística que estaba editada en la segunda parte del siglo XVIII, tanto tratados de pintura, como las lecturas de teoría estética que estuvieron al alcance de los profesores de la Academia. Sabemos que algunos de estos libros se encontraban en la biblioteca de la Academia de San Carlos, pero otros podemos pensar que los propios profesores los conocían y los consultaban de modo particular.

Por último, nos centramos en el estudio del conjunto de materiales proporcionados por la propia Academia de San Carlos. Dentro de esta sección, la parte fundamental de la investigación ha consistido en la investigación del archivo de la Academia de San Carlos. Nos centramos en un metódico vaciado de los libros de Actas hasta el año 1808. Juntas Particulares, Ordinarias, Generales y Públicas fueron rastreadas para encontrar informaciones que nos han desvelado el día a día y el año a año del funcionamiento de la Academia. Somos conscientes de que esta tarea se había realizado con anterioridad por otros investigadores, pero nuestro enfoque se ha centrado en la enseñanza de la pintura, cosa que hasta el momento no se había realizado.

Otros materiales del archivo de la Academia nos han ayudado en nuestro trabajo, como han sido distintos legajos, el *Libros de matrículas*, el *Libros de individuos*, *Libro de Premiados y Pensionados* y especialmente el *Inventario General de la pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas las clases, y diseños de arquitectura... Hecho en el año de 1797*. En el inventario hemos podido cotejar, cuáles eran los libros que se encontraban a disposición de alumnos y profesores, así como las colecciones de pinturas, dibujos, estampas y yesos que eran utilizados en la práctica de la enseñanza. Las colecciones de libros, dibujos y yesos ya habían sido estudiadas con anterioridad, nosotros hemos profundizado en la colección de estampas y la de pinturas, que aparecen transcritas en el anexo documental de la presente tesis.¹⁶

¹⁶ Existen dos estudios que tratan la colección de libros de la Academia de San Carlos, uno es BÉDAT, Claude. "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1967, n.º 25, pp.5 – 52; y el otro es RODRIGO ZARZOSA, Carmen. "La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos como instrumento para la enseñanza de las Bellas Artes: S. XVIII". En: PONS, Lluïsa (ed.); SANGENIS, Conxita (ed.). *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: perspectivas actuales*. (Actas del congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d'Art de Catalunya y el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona

También hemos escudriñado las publicaciones que realizó la Academia de San Carlos. Importante ha sido el conocimiento de los *Estatutos* publicados en 1768, así como las publicaciones trienales del resumen de las Actas que incluían a los vencedores de los concursos generales. La primera de estas publicaciones fue *Noticia histórica de los principios, progreso, y erección de la Real Academia de las Nobles Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyo en la Junta Publica celebrada en 18 de agosto de 1773*, impresa por Benito Monfort en 1773. La última estudiada se publicó en 1804, ya que por la inminencia de la guerra de la Independencia no se pudo editar la correspondiente al año 1807.

En esta *Noticia histórica* o en las *Continuación de las Actas*, la Academia valenciana realizaba un resumen de los asuntos más importantes tratados en las Juntas Particulares de los tres últimos años, así mismo, incluía la necrológica de los académicos fallecidos en el periodo. Una parte fundamental de la publicación la constituía la relación de los premiados en las distintas categorías, así como los discursos laudatorios hacia la institución. En estos discurso se exponía el pensamiento estético de los académicos, y como veremos más adelante, han sido de gran utilidad para entender el desarrollo de la enseñanza de la pintura. Por último, la publicación concluía con el listado de los distintos tipos de académicos.

Así mismo, ha sido necesaria la consulta del archivo de la Academia de San Fernando, donde hemos podido comprender con más claridad la relación establecida entre ambas instituciones. El incendio provocado en el edificio de la Universidad Literaria el 7 de enero de 1812 por el ejército francés a las órdenes del mariscal Suchet, destruyó la sede de la Academia de San Carlos. Como consecuencia, parte del archivo donde existía documentos importantes para conocer el devenir de la Academia en los primeros años de su vida se perdió. Afortunadamente existen copias de la correspondencia enviada a la

entre el 18 y 21 de agosto de 1993). Múnich: K.G. Saur Verlag, 1995, pp. 385 – 409. Tanto Bédar como Rodrigo Zarzosa concluyen la recopilación de libros en el año 1797, sin embargo, nosotros la ampliamos hasta 1808. Adela Espinós publicó tanto la colección de dibujos ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773 – 1821)”. *Archivo de arte valenciano*, 1977, n.º 48, pp. 73 – 84, como la colección de yesos en el apéndice documental de ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia II (siglo XVIII)*. Madrid: Subdirección General de Museos, 1984, tomo 3, pp. 331 – 339.

Academia de San Fernando en el archivo de la corporación madrileña que hemos podido consultar.¹⁷

Una vez vaciado el archivo de la Academia y estudiado todos los materiales recopilados, se procedió a relacionar los temas de los concursos, las oraciones de las Juntas Publicas, las noticias históricas de la Academia de San Carlos con los tratados de pintura de la época y con las directrices recibidas desde la Academia de San Fernando. Con esta documentación pretendemos analizar cómo transcurría la vida académica de los alumnos valencianos en la clase de pintura, desde el momento de su matriculación hasta el momento en que concluían su formación, intentando determinar entre otras cosas, cómo se recibía el aprendizaje.

Cuando hemos citado las actas de la Academia u otros documentos de la época, hemos optado por adecuarnos a las normas ortográficas actuales. Con el mismo criterio, también hemos corregido la ortografía de los nombres propios que hemos encontrado con distintas grafías, para de este modo conseguir consistencia a lo largo del texto. El listado bibliográfico final se ordenará alfabéticamente por apellidos de autores/as siguiendo la norma ISO 690:1987 e ISO 690-2:1999.

1.4. Estructura

El presente trabajo se compone de siete apartados. El primer de ellos consiste en esta breve introducción. Continúa con un segundo apartado, “Los Borbones y la política educativa ilustrada”, donde se pretende contextualizar el movimiento académico que surge en España tras la llegada de los Borbones al poder. A mediados del siglo XVIII el movimiento ilustrado accede a la corte y se plantean una serie de reformas para consolidar los cambios sociales, políticos y económicos que se intentaban implantar décadas atrás. El interés de los reformadores ilustrados por el fomento de la industria encajó con la pretensión de unos pocos artistas por establecer una Academia de la Bellas

¹⁷ «Con motivo de haber arruinado las salas del natural, yeso, flores y otras por el bombardeo que sufrió esta ciudad en 1812, por cuya causa y alojamiento de las tropas francesas en la casa de La Real Academia, perecieron muchas alhajas y muebles de los que comprende este inventario, deliberó la Junta Particular se reconociese todo lo que faltaba» esta aclaración aparece en una nota del *Inventario General de la pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas las clases, y diseños de arquitectura... Hecho en el año de 1797*. ARASC, sign. 149. También se explica el bombardeo y su nefasta consecuencia en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana... op. cit.*, p. 91; y en CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, su establecimiento y consolidación, en torno a 1768*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, p. 90.

Artes en Madrid. Tras la creación de la Academia de San Fernando en 1752, ambos colectivos mantuvieron diferentes enfoques sobre su funcionamiento, siendo Anton Raphael Mengs quien personificó dicho enfrentamiento. El peso de Mengs en el ámbito artístico nacional se hizo notar hasta el cambio de siglo, y por supuesto, también estuvo presente en la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos.

En el tercer apartado “La Academia de San Carlos”, se introduce cómo se formó la Academia valenciana partiendo del fallido intento de la Academia de Santa Bárbara. En los *Estatutos* de 1768 se explica el funcionamiento de los distintos elementos de que constaba la Academia valenciana: las Juntas, los consiliarios, los directores, los académicos de mérito, los académicos honorarios, los académicos supernumerarios y los secretarios. Se hace un repaso de la personalidad de los profesores que ejercieron de directores de pintura durante el periodo estudiado, ya que de ellos dependía en gran medida política educativa en la clase de pintura. Dentro de este apartado destaca el estudio realizado sobre los alumnos, donde se aportan interesantes datos sobre su procedencia, ocupación paterna y edades de los alumnos, datos que se amplían en el anexo documental.

El cuarto apartado establece el tema en torno al cual gira la tesis doctoral: “Planes de estudio de la Real Academia de San Carlos”, en donde, partiendo del modelo de enseñanza de la Academia de San Fernando, se estudia qué “asignaturas” se impartían en la institución valenciana. Así mismo, se muestran los materiales utilizados para la enseñanza práctica de la pintura, esto es, dibujos, grabados, cartillas de dibujo, copias de estatuas y vaciados en yeso, acabando con el dibujo del modelo natural. También se presentan los materiales para la enseñanza teórica: la biblioteca de la Academia.

El quinto apartado, “Los premios”, versa sobre los dos tipos de premios que repartía la Academia: los generales y los particulares. Qué importancia tenían cada uno de ellos y cuál era la justificación de esos premios. Se tratan con especial detalle los premios generales por la mayor trascendencia que atesoran. Estudiamos el resultado de los concurso, analizando los temas propuestos por los profesores, el nombre de los vencedores de las distintas categorías, adjuntado la obra vencedora cuando ha sido posible localizarla. También en este apartado se incluye el estudio del programa de pensiones que otorgaba la Academia de San Carlos.

Otro importante apartado es el dedicado a “Los discursos académicos”, que trata de una parte fundamental de la vida académica. La entrega de los premios generales se realizaba durante un solemne acto en Junta Pública. Una vez entregados los permios, «personas de carácter» leían los discursos que previamente les habían encargado la Junta Particular. Durante el periodo estudiado se celebraron once entregas de premios trienales, con sus correspondientes discursos y poemas. Estos discursos son una rica fuente de información que nos habla del pensamiento estético de los académicos de honor, que normalmente eran los encargados de recitar los discurso. Estas ideas generales, pensamientos, directrices o consejos, influyeron inevitablemente en el «buen gusto» que los profesores trataron de inculcar a sus alumnos. Dentro de este apartado el discurso que dio Gregorio Mayans en 1776 tuvo especial transcendencia, por este motivo se la ha otorgado una mayor dedicación.

Concluye la tesis con el apartado dedicado a las conclusiones, la bibliografía y los anexos documentales, donde destacamos la lista de los premiados en los concursos particulares, la distribución anual de los alumnos matriculados por edades, y los inventarios de las pinturas y estampas en propiedad de la Academia. Toda esta nueva documentación se pone a disposición de otros investigadores.

2. Los Borbones y la política educativa ilustrada en el siglo XVIII

La muerte sin descendencia de Carlos II, último rey español de la Casa de Habsburgo, el 1 de noviembre de 1700 supuso el inicio de la disputa dinástica por la Corona de España, en la que se acabó imponiendo el duque de Anjou. Este acontecimiento marcó el devenir del siglo XVIII a nivel político, económico, eclesiástico y cultural.¹⁸

Los ministros y demás gobernantes nombrados por los Borbones, algunos de ellos imbuidos de las ideas de la Ilustración, trataron de realizar reformas políticas, económicas, administrativas y culturales con la intención de traer el progreso en todos estos campos, pero intentando no remover en exceso los cimientos de una sociedad en la que ellos son miembros de las clases privilegiadas. Ese grupo de ilustrados creían que eran los únicos cualificados para saber lo que el pueblo debía hacer por el bien común y por su propio beneficio. Esta actitud del monarca y sus equipos de gobierno, por un lado paternalista, pero al mismo tiempo menospreciando al pueblo llano, fue lo que ha venido denominándose con una cierta simplificación el despotismo ilustrado.

Surge un nuevo modo de plantearse los retos del conocimiento, tanto en el campo científico como en el de las humanidades y en ambos se aplica el racionalismo analítico y crítico, en muchos casos lo que se hace es resucitar corrientes ya presentes en la España de Carlos II que habían quedado interrumpidas. A los ilustrados les interesa el clasicismo en las letras y en las artes, y no a través de las traducciones, sino que acceden directamente a las fuentes clásicas o a la tradición nacional literaria.

Sabían que la ignorancia del pueblo era un problema, por eso emprendieron reformas en la enseñanza y en la difusión del conocimiento. Para los ilustrados, las luces estaban en

¹⁸ GRANADOS LOUREDA, Juan Antonio. *Breve historia de los Borbones españoles*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2010, pp. 25 – 28. Para ampliar la información sobre este punto se puede consultar los siguientes textos: CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo; ALONSO – MUÑUMER, Isabel; ENCISO RECIO, Luis Miguel. *Carlos III y su época: la monarquía ilustrada*. Barcelona: Carroggio, 2003. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; MOLAS RIBALTA, Pere; GÓMEZ-CENTURIÓN Jiménez, Carlos. *La España de Carlos III*. Madrid: Información y Revistas S.A., 1996. (Cuadernos Historia 16, n.º 71). FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España del siglo XVIII*. Madrid: Anaya, 1990. FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España de la Ilustración Los Borbones y el siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *Carlos III*. Madrid: Arlanza, 2001. FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España de la Ilustración la reforma de España*. Madrid: Anaya, 2009. MESTRE SANCHIS, Antonio. *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona: Editorial Ariel, 1976. SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco. *La Ilustración en España*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1997. SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco. *La mentalidad ilustrada*. Madrid: Taurus, 1999. SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco. *El Absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*. Madrid: Marcial Pons, 2002.

los libros y en los métodos que allí podían aprenderse. Pero las reformas tenían enormes obstáculos, entre otros, el analfabetismo del pueblo y una fuerte dependencia de la Iglesia.¹⁹

Felipe V acometió cambios político-administrativos para reorganizar el gobierno con el fin de dar el poder a las Secretarías de Despacho y al Consejo de Castilla. Su administración puso en marcha reformas económicas con el propósito de aumentar la riqueza nacional. Se fundaron las Reales Fábricas y las Reales Compañías de Comercio.²⁰

Durante el reinado de Carlos III, el equipo del conde de Aranda trabajó en la renovación de la enseñanza universitaria. En primer lugar, porque la calidad de la enseñanza era muy baja, los alumnos, hijos de las clases privilegiadas, se pasaban años asistiendo a clases donde se impartían lecciones todavía ancladas en el escolasticismo. Además, el estamento religioso todavía ejercía un gran control sobre las cátedras. El secretario de Gracia y Justicia, Manuel Roda, encargó a Gregorio Mayans (1699 – 1781) la elaboración de un plan de estudios para la universidad española.

El erudito propone un nuevo método de estudios que, aunque no se llevaría a la práctica en este momento, ejerció una gran influencia en los posteriores planes de reforma universitaria, que adoptaron sus líneas maestras.

El resultado de la reforma de Mayans se tradujo en la *Idea del nuevo método que se puede practicar en la enseñanza de las Universidades de España*, que cada Universidad acordó por separado con el Consejo de Castilla. Este plan fue matizado por planes particulares poco homogéneos, como los de Pablo de Olavide y Antonio Távira. Finalmente, cuando acabaron de imponerse las innovadoras propuestas de Mayans, dieron a la enseñanza superior un nuevo aire, más riguroso y moderno.²¹

Una de las propuestas más exitosas de los gobiernos ilustrados fue la creación de las Sociedades de Amigos del País. Se intenta poner en marcha instituciones culturales

¹⁹ LÓPEZ, François. "Aspectos específicos de la Ilustración española". En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*. Oviedo, del 4 al 8 de octubre de 1976. Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII, 1981, vol. 1, pp. 23 – 39.

²⁰ CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; CEPEDA GÓMEZ, José. *El Siglo de las Luces...*, op. cit., pp. 181 – 183.

²¹ ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. "La reforma de los planes de estudios universitarios en España en la época de Carlos III Balance historiográfico". *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 1997, nº. 24, pp. 7 – 34.

innovadoras con la idea aplicar los nuevos conocimientos científicos a las actividades económicas. Un espacio de trabajo donde poder unir el conocimiento teórico con la experiencia práctica, y educar a los ciudadanos para que a continuación puedan llevar a la práctica sus aprendizajes.

Las Sociedades de Amigos del País difundieron nuevas teorías económicas, crearon interés por la agricultura extendiendo los regadíos, ensayando nuevos métodos de cultivo, seleccionando la mejores semillas o introduciendo cultivos que provenían del Nuevo Mundo. También se ocuparon del progreso industrial, pero con escaso éxito. Y a pesar de que no consiguieron alcanzar el objetivo de modernizar el tejido económico español, sí que fueron el centro de reunión de personajes de la ilustración interesados en llevar el progreso a la sociedad gracias a la difusión de los nuevos conocimientos científicos y técnicos.²²

Siguiendo los ejemplos de las Sociedades Bascongada (1765) y Matritense (1775), y las directrices propuestas por el conde de Campomanes en el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) y en el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), surge en Valencia un movimiento ciudadano, apoyado por varios regidores del ayuntamiento y por Pedro Mayoral, canónigo de la iglesia metropolitana y sobrino del arzobispo Andrés Mayoral, para crear una Junta de Amigos del País.

La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia obtuvo la autorización formal para su creación del Consejo de Castilla el 5 de marzo de 1776. Y sus Estatutos y Reglamentos fueron sancionados por Real Cédula de Carlos III, el 31 de enero de 1785.²³

Los socios de la institución valenciana procedían principalmente de la nobleza y el clero. El ejército y los funcionarios estaban muy poco representado, y la incipiente

²² CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; CEPEDA GÓMEZ, José. *El Siglo de las Luces...*, op. cit., pp. 277 – 278.

²³ OLTRA CLIMENT, Francisco. “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en la sociedad del conocimiento”. En: BAS MARTÍN, Nicolás (coord.). *225 años de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia en septiembre del 2001). Valencia: Fundación Bancaja, 2003, pp. 20 – 24. HERNÁNDEZ, Telesforo. “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia”. En: HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.). *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2009, vol. 1, pp. 310 – 313.

burguesía poco a poco fue incrementando progresivamente su presencia hasta tener el control de la Sociedad a finales de siglo.

A la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia le preocupó la agricultura, la industria, las artes, las ciencias, etc., pero con la máxima de compatibilizar el conocimiento teórico con la experiencia práctica; es decir, la extensión de la educación a un mayor número de personas y la aplicación de estos conocimientos. También, estableció un programa de premios en metálico para promover la aplicación de las artes y de la industria. Se estaba trabajando con la idea de alcanzar los objetivos fundamentales de la Ilustración española, modernizar el país a través del conocimiento, de la libertad y de la razón.

En definitiva, las Sociedades Económicas de Amigos del País fueron constituidas como una prolongación del poder de la monarquía con el propósito de convertirse en un instrumento para alcanzar a corto plazo la modernización del reino, trayendo el progreso social, desarrollo económico y la felicidad.²⁴

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744 – 1811) lo explicó en su discurso manuscrito dirigido a la Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias en el año 1781 con las siguientes palabras:

«Cuando digo que la Sociedad debe procurar la felicidad de Asturias, ya se ve que no tomo esta palabra en un sentido moral. Entiendo aquí por felicidad aquel estado de abundancia y comodidades que debe procurar todo buen gobierno a sus individuos. En este sentido la provincia más rica será la más feliz, porque en la riqueza están cifradas las ventajas políticas de un Estado. Así pues, el primer objeto de nuestra Sociedad debe ser la mayor riqueza posible del Principado de Asturias.

Esta riqueza se puede adquirir de tres modos: primero, aumentando las producciones de Asturias por medio del cultivo; segundo, dando más valor a

²⁴ OLTRA CLIMENT, Francisco. “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en la sociedad del conocimiento”. En: BAS MARTÍN, Nicolás (coord.). *225 años de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia en septiembre del 2001). Valencia: Fundación Bancaja, 2003, pp. 20 – 24.

estas producciones por medio de la industria; tercero, aumentando y haciendo efectivo este valor por medio del tráfico».²⁵

Otra de las reformas que conecta de forma directa con nuestro estudio fue la supresión de los privilegios los gremios, considerados como un grave obstáculo para el progreso de la nación por los ilustrados. Durante el reinado de Carlos III se tomaron numerosas medidas legales para acabar con el monopolio de los maestros gremiales, y al mismo tiempo se trató de dignificar los trabajos manuales. En 1773, con el apoyo de Campomanes se permitió a los nobles dedicarse a los oficios, sin que esto supusiese su deshonor. A partir de 1783 los hidalgos tienen acceso a cargos municipales y a ciertos oficios considerados hasta el momento como “trabajos viles”.²⁶

«Si los gremios de artesanos pueden ser útiles en lo que mira a la industria, sería para alguna de estas tres cosas, conviene a saber: enseñanza, fomento o adelantamiento de los oficios. La enseñanza y leyes del aprendizaje es lo que menos se cuida en los gremios. Ni los maestros saben dibujo, ni tienen premios los discípulos, ni pruebas públicas de sus maniobras; y todo va por un mecanismo de pura imitación de unos en otros sin regla, gusto, ni dirección.

[...] El adelantamiento de las artes y oficios ha de ser quitando estancos y dando premios a los que sobresalgan, a costa de los caudales públicos o de los gremios de artesanos que tengan rentas y fincas.

Es también necesario borrar de los oficios todo deshonor y habilitar a los que los ejercen para los empleos municipales de la República. En una nación llena de honor, como la española, conduce mucho no perder de vista esta máxima, que obra tan buenos efectos en Cataluña y en otras provincias del reino. Solo la holgazanería debe contraer la vileza».²⁷

Los intentos de modernizar el estado del programa ilustrado, que a partir del pensamiento crítico y de una visión profana del mundo pretendía conseguir el progreso social a través de las reformas económica y social, también incluyó reformas en el ámbito científico, literario y artístico.

²⁵ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. Discurso económico sobre los medios de promover la felicidad de Asturias, dirigido a su Real Sociedad (1781). *RAE: Revista Asturiana de Economía*, 2012, n.º 45, p. 158.

²⁶ CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; CEPEDA GÓMEZ, José. *El Siglo de las Luces...*, op. cit., p. 279.

²⁷ CAMPOMANES, Pedro Rodríguez. *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid: en la imprenta de don Antonio Sancha, 1774, pp. 115, 116 y 119.

La educación fue el instrumento que los reformadores utilizaron para realizar pequeños cambios en la sociedad, sin que estos supusieran traumas sociales o políticos. Los gobiernos fueron conscientes de que ejerciendo un dirigismo cultural lograrían sus objetivos de difusión de unos valores morales, sociales y estéticos. En palabras de Jovellanos:

«¿Es la instrucción pública al primer origen de la prosperidad social? Sin duda. Esta es una verdad no bien reconocida todavía, o por lo menos no bien apreciada; pero es una verdad. La razón y la experiencia hablan en su apoyo.

Las fuentes de la prosperidad social son muchas, pero todas nacen de un mismo origen, y este origen es la instrucción pública. Ella es la que las descubrió, y a ellas todas están subordinadas. [...] Con la instrucción todo se mejora y florece; sin ella todo decae y se arruina en un Estado [...] Sin duda que son varias las fuentes o causas de que se deriva esta prosperidad; pero todas tienen un origen y están subordinadas a él; todas lo están a la instrucción».²⁸

En la primera parte del siglo XVIII surgieron, gracias a iniciativas privadas, la primeras academias, que los reformistas ilustrados pronto sometieron al control gubernamental. Se impulsó la creación las Reales Academias Españolas de la Lengua, de la Historia, de la Jurisprudencia o de las Bellas Artes. Establecidas todas en Madrid, tuvieron propósitos normativos en cada uno de sus ámbitos.²⁹

2.1. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El primer intento de fundar una Real Academia de las Bellas Artes en Madrid lo protagonizó el pintor Francisco Antonio Meléndez (1682 – 1752), quien en 1726 presentó su proyecto a Felipe V. El rey desestimó la propuesta, y tuvieron que pasar dieciocho años hasta que Domenico Olivieri (1706 – 1762), quien ya había organizado una Academia de escultura en su estancia del Palacio Real, lo intentara de nuevo.³⁰

²⁸ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858-1859, pp. 230b – 231a.

²⁹ FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España de la Ilustración la reforma de España*. Madrid: Anaya, 2009, pp. 107 – 110.

³⁰ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744 – 1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989 (Primera edición en francés de 1974), pp. 30 – 35.

En 1744 el escultor Olivieri junto con Sebastián de la Quadra y Larena (1687 – 1766), marqués de Villarías y primer Secretario de Estado y del Despacho, redactaron un memorial que presentaron al rey con la idea de obtener el permiso para convocar una Junta Preparatoria donde redactar los estatutos de una futura Academia de la Bellas Artes.

Para la redacción de los estatutos Olivieri tomó como referencia las Academias de París y Roma. La Junta Preparatoria también aprobó la adquisición de libros y estatuas que debían ser comprados en Roma por el embajador español. Se encargaron dieciocho estatuas de la antigüedad, dos de Miguel Ángel, seis de Bernini y varias piezas François Duquesnoy, llamado el Flamenco.³¹

Desde un primer momento, y a pesar del escaso número de profesores y alumnos, comenzaron la clases, inicialmente en el estudio que Olivieri dirigía en una de las salas del Palacio Real. A mediados de 1745 la Academia se trasladó a la Casa de la Panadería en la plaza Mayor de Madrid. La Junta Preparatoria siguió en funcionamiento más tiempo del previsto inicialmente, y finalmente, el 12 de abril de 1752 se sancionó la Real Orden por la que se fundaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en deferencia al nuevo rey.

El primer protector de la Academia fue José de Carvajal y Lancaster (1698 – 1754), ministro de Estado, y el primer viceprotector fue Alfonso Clemente de Aróstegui (1698 – 1774), nombrado ministro plenipotenciario en Nápoles al año siguiente. Dos años más tarde les sucedieron Ricardo Wall (1694 – 1777), primer secretario de Estado, y Tiburcio Aguirre (1707 – 1767). Completaban la organización de la Academia seis consiliarios, todos ellos miembros de la nobleza, un director general, un secretario, catorce profesores y tres directores honorarios.³²

Los definitivos estatutos que rigieron la institución durante la segunda mitad del siglo XVIII fueron aprobados en 1757, tras los de 1744, 1746, 1751 y 1755. A lo largo de esos años se estaba buscando el modelo académico que contentara a los reformadores ilustrados. La Junta Preparatoria redactó los primeros estatutos basándose en los de la Real Academia de pintura y escultura de París, en los de la Academia de Francia en Roma, y en los de la Academia de San Lucas de Roma.

³¹ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 35 – 50.

³² BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 68 – 69.

Felipe Castro (1711 – 1775), «escultor de la Real Persona y de su Real Cámara», fue el encargado de supervisar los estatutos de 1746. En este reglamento se le daba el control de la Academia a pintores, escultores y arquitectos, dejando a los consiliarios sin voz ni voto en las Juntas donde se decidían tanto los asuntos facultativos como artísticos. Esta circunstancia se puede comprender fácilmente conociendo que éste era el modelo de organización por el que se regía la Academia de San Lucas de Roma.

No obstante, el equilibrio de poder se modificó con los estatutos de 1757. Estos cambios fueron impulsados en un primer momento por José Carvajal, y posteriormente por Ricardo Wall. Ambos protectores de la Academia dieron a los consiliarios el poder en las Juntas Particulares, donde se tomaban todas las decisiones importantes para el gobierno de la Academia. Los consiliarios eran nombrados por el rey a propuestas del protector.³³

A los profesores les quedaba el control de las Juntas Ordinarias, donde se debía decidir la forma de dirigir los estudios, y donde se evaluaba la competencia de los alumnos para conseguir los premios o acceder a las pensiones en Roma o París. Pero su libertad de movimiento era escasa, puesto que los ni los directores ni los tenientes podían proponer cambios en los estudios sin la pertinente autorización del protector o viceprotector.

La Academia de San Fernando pierde su carácter de centro para artistas, que según la propuesta de Olivieri además de la enseñanza práctica de los discípulos, debía ser un centro donde se propiciase el debate teórico y defendiera los intereses de la corporación. La monarquía acaba tomando el control de la institución y se convierte en un instrumento más del poder regio, que nada tiene que ver con los intereses de los artistas. Se pasa de un modelo de Academia a la italiana, donde se priorizan las necesidades de los artistas, a un modelo de Academia a la francesa, para satisfacer los intereses de la corona.³⁴

Los académicos ilustrados priorizaron la faceta práctica de los estudios, lo cual provocó el descontento de los artistas, que preferían el enfoque más puro de las academias. El planteamiento que los ilustrados le dieron a la Academia permitía el acceso a alumnos que no estaban directamente relacionados con las bellas artes, los artesanos, circunstancia que hizo que los artistas se sintieran profundamente decepcionados. El

³³ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 82 – 91.

³⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 282 – 285.

conflicto surgido hizo inviable la creación de un plan de estudios que englobara las necesidades de dos colectivos tan distintos como son los artistas y los artesanos.³⁵

El interés de los ilustrados por vincular a la Academia con la formación de los artesanos fue una constante durante la segunda mitad del siglo XVIII. Campomanes destacaba este pensamiento en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos, y su fomento*:

«La experiencia de nuestros días, desde la erección de la academia de San Fernando, hace evidencia de la utilidad y necesidad del dibujo: a vista del progreso, que todas las artes y oficios adquieren en el reino por virtud de la enseñanza del diseño, que con utilidad ya se va propagando a otros pueblos por la enseñanza de los grandes maestros, individuos de este ilustre cuerpo por la imitación de sus excelentes obras.

[...] Con estos fundamentos voy a proponer la enseñanza del dibujo en este lugar, como precisa, pudiendo prometerse la nación, que mediante este auxilio, recobrarán los oficios su esplendor, y el público tendrá dentro de España, quien trabaje en todos ellos las cosas, que necesitare, a su gusto por regla, de que ahora carecen no pocos; sin poder dar razón de sus operaciones, ni aun copiar o imitar con acierto las piezas de su propio arte, que se les presentan; o las que proponen los dueños de obra, si estos tampoco saben demostrárselo con el lápiz».³⁶

La Academia fue presa de su propia contradicción durante el periodo ilustrado al intentar dar el mismo tipo de enseñanza a los artistas y a los artesanos. Los profesores no quisieron aceptar la principal misión que es les había encomendado y el resultado fue un modelo de institución sumida en la indefinición al pretender conciliar las diferentes modelos a seguir defendidas por reformadores ilustrados y por artistas.

2.2. La consideración social del artista. El debate entre las artes mecánicas y las artes liberales

Téchne en Grecia o *ars* en Roma era sinónimo de destreza, de la habilidad que se requiere para construir una casa, una estatua, un jarrón o un zapato. También son destrezas poder mandar un ejército, sanar a un enfermo o hablar ante una audiencia.

³⁵ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 460 – 461.

³⁶ CAMPOMANES, Pedro Rodríguez. *Discurso sobre la educación popular...*, op. cit., pp. 110 – 112.

Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del zapatero, del militar, del médico o del retórico. La destreza se basaba en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin unas reglas, aunque está claro, cada arte tiene sus propias reglas. Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera producto de la imaginación, no se consideraba arte.³⁷

Desde la Antigüedad los trabajos manuales han tenido escasa consideración, se tenía la creencia de que las artes mecánicas estropeaban el cuerpo y envilecían el alma. Platón lo comenta en la *República* diciendo que «Pues, aun hallándose en tal condición la filosofía, le queda un prestigio más brillante que a ninguna de las demás artes, atraídas por el cual muchas personas de condición imperfecta, que tienen tan deteriorados los cuerpos por sus oficios manuales como trucas y embotadas las almas a causa de su ocupación artesana».³⁸

Aristóteles compartía esta idea, como lo expresa en el siguiente pasaje de *Política* «no es dudoso que deben considerarse aquellos conocimientos útiles que son indispensables, pero no todos; establecida la distinción entre trabajos dignos de hombres libres y los serviles, es evidente que se deberá participar de aquellos trabajos útiles que no envilecen al que se ocupa de ellos, y han de considerarse envilecedores todos los trabajos, oficios y aprendizajes que incapaciten el cuerpo, el alma o la mente de los hombres libres para la práctica y las actividades de la virtud. Por eso llamaremos viles a todos los oficios que deforman el cuerpo, así como a los trabajos asalariados».³⁹

No dividieron las artes en bellas artes y artesanías, el criterio fue si el arte requería solo un esfuerzo mental o también un esfuerzo físico. A las artes del primer tipo los filósofos griegos las denominaron «liberales», o liberal (liberadas), y a las segundas «vulgares», o comunes. En la Edad Media a las segundas se las denominó artes «mecánicas».

³⁷ TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Presentación de Bohdan Dziemidok; traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 1997, pp. 39 – 40.

³⁸ PLATÓN, *República* VI, 495d – 495e. Citado por Pedro Navascués en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Sobre las artes mecánicas”. En: GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio (com.); NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (com.). *Ars mechanicae. Ingeniería medieval en España*. (Catálogo de exposición celebrada en el Real Jardín Botánico de Madrid del 17 de octubre de 2008 al 7 de enero de 2009). Madrid: Ministerio de Fomento y Fundación Juanelo Turriano, 2008, pp. 21 – 31.

³⁹ ARISTÓTELES, *Política*, Libro V (VIII), 2, párrafo 1337b. En edición de Julián Marías. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970, p. 150. Citado por Pedro Navascués Palacio.

Las artes mecánicas, que no poseían una carácter intelectual como las artes liberales, no se enseñaban en las universidades, sino que como oficios que son, se aprendían en el taller. Tenían un carácter manual, artesanal, y estaban asociadas a grupos sociales modestos, denominados menestrales. Durante esta época una parte de las artes mecánicas, como la medicina o la arquitectura, adquirieron cierto prestigio, no obstante, pintura y escultura continuaron con escaso reconocimiento. El arte del escultor, que exige un esfuerzo físico, era un arte vulgar, como lo era igualmente el arte del pintor.

Durante la Edad Media *ars*, sin más calificación, se entendió como artes liberales, como la clase de arte más perfecta. Y estas artes eran: la gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música. Se enseñaban en las *facultas artium* o facultad de artes de las Universidades.⁴⁰

El término «bellas artes» comenzó a utilizarlo Francisco de Holanda (1517 – 1584), *boas artes* en portugués en el siglo XVI. A finales del siglo XVII, en 1690 Charles Perrault (1628 – 1703) escribió un libro que trataba la poesía y las artes visuales y que tituló *Cabinet des beaux arts*. Sin embargo, esto significaba sólo el presagio de lo que Charles Batteux (1713 – 1780) escribió a mediados del siglo XVIII. Propuso una clasificación de las artes, diferenciando las bellas artes del resto en el libro que publicó en 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*.⁴¹

En 1751, año de la publicación del primer volumen de la Gran Enciclopedia francesa⁴², el problema de clasificar las artes seguía aún discutiéndose. Diderot, en el *prospectus* de la *Encyclopédie*, escribe sobre el contenido de la obra e indica que puede resumirse en tres apartados: las ciencias, las artes liberales y las artes mecánicas, para acabar identificando a las bellas artes con las artes liberales.⁴³

En la España ilustrada se produce un cambio de mentalidad sobre los criterios de valoración del trabajo. Se abandona la división de artes liberales y mecánicas. En donde

⁴⁰ TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de seis ideas...*, op. cit., p. 40 – 43.

⁴¹ TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de seis ideas...*, op. cit., p. 90.

⁴² DIDEROT, Denis; ALEMBERT, Jean Le Rond. *Encyclopedie ou Dictionnaire Raisonne des sciences, des arts et des metiers*. Tome premier. Paris: 1751.

⁴³ «Toute la matière de l'Encyclopédie peut se réduire à trois chefs: les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques. Nous commencerons par ce qui concerne les sciences et les arts libéraux, et nous finirons par les arts mécaniques. [...] Voilà ce que nous avons à exposer au public sur les sciences et les beaux-arts. La partie des arts mécaniques ne demandait ni moins de détails, ni moins de soins». DIDEROT, Denis. *Prospectus*. [s.l.] octubre, 1750. El *Prospectus* de la *Encyclopédie* escrito por Diderot y publicado en 1750, se inserta en el *Discurso preliminar* de D'Alembert, publicado en 1751 en la cabecera del primer volumen de la *Encyclopédie*.

se asocia la actividad intelectual a las artes liberales, y el trabajo físico a las artes mecánicas. Los reformistas introducen una nueva clasificación del trabajo, teniendo en cuenta la utilidad que proporciona al conjunto de la sociedad. Con este nuevo criterio, las actividades más útiles son las que más prestigio obtienen.⁴⁴

Este nuevo enfoque ante lo que suponía el trabajo productivo provocó un cambio radical en torno a la consideración del trabajador. Poco a poco aquellos que no realizaban un trabajo productivo perdieron su prestigio social. Benito Jerónimo Feijoo (1676 – 1764) se plantea la inutilidad práctica del estamento nobiliario; no se cuestiona la vigencia del esquema social, sino la falta de conveniencia de sus miembros según la nueva consideración del trabajo productivo. La utilidad, uno de los principios de la Ilustración, unido a la honra, destacan en la escala de valores para calificar los oficios. Como explica Feijoo en su *Teatro crítico universal*:

«Si los hombres se conviniesen en hacer el aprecio justo de los oficios o ministerios humanos, apenas habría lugar a distinguir en ellos, como atributos separables, la honra y el provecho. Miradas las cosas a la luz de la razón, lo más útil al público es lo más honorable, y tanto más honorable cuanto más útil. Tanto en los oficios como en los sujetos, el aprecio o desprecio debe reglarse por su conducencia o inconducencia, para el servicio de Dios en primer lugar, y, en segundo, de la República».⁴⁵

Los reformistas ilustrados defienden los oficios y las artes aplicadas, sin embargo, critican con dureza la ociosidad y la holgazanería. La división entre artes liberales y artes mecánicas ya no está tan clara. El objetivo de la producción industrial impulsado por los reformadores ilustrados fue la mejora de las manufacturas, esto conllevaba una mejor consideración social del artesano y de los comerciantes, de forma que ambas profesiones dejaban de ser deshonorosas para aquellos que las ejercían. Se renombró a las artes mecánicas como artes útiles o artes prácticas.⁴⁶

Esta nueva forma de pensar incorporada por los ilustrados, en cierta forma era perjudicial para el prestigio de los profesores de la Academia, que trataban de potenciar la consideración social del artista. Las reformas impuestas en la Academia de San

⁴⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 233 – 234.

⁴⁵ FEIJOO, Benito Jerónimo. *Teatro Crítico Universal o Discursos en todo género de materia para desengaño de errores comunes*. Nueva edición corregida y aumentada. VIII vols. Madrid; Blas Román, 1781, p. 449, (La primera edición comenzó en 1726). Citado por Úbeda de los Cobos.

⁴⁶ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 442 – 446.

Fernando por los consiliarios, que eran miembros del cuerpo de los ilustrados, se centraron en la parte práctica de los estudios, lo cual provocó el rechazo de los profesores, que se sintieron especialmente perjudicados. El motivo de su descontento estaba justificado, ya que la intención de los profesores cuando se fundaron las Academias de Bellas Artes era, por una parte, fortalecer la postura de los artistas respecto a la polémica de las artes liberales, y por otra, convertirse en el foro donde discutir sobre las materias artísticas a nivel teórico.

Los valedores de las Academias de Bellas Artes encontraron complicado defender la existencia de una institución que promueve la instrucción teórica, pero no la instrucción práctica de materias útiles. El carácter escasamente útil de las bellas artes entraba en conflicto con la necesidad de ofrecer soluciones para el progreso de la sociedad. Se afanaron en contar que el arte no constituía tan solo un artículo de lujo.

Los defensores del arte trataron de demostrar su carácter utilitario aportando diversos argumentos. El arte servía como herramienta para estudiar el pasado, tanto pintura como escultura son testimonios visuales de la historia; la educación popular suponía una oportunidad para enseñar virtudes morales y disfrutar de su observación, contribuyendo a la utilidad social mediante la pedagogía; el dibujo era un lenguaje universal, capaz de unir a los hombres entre sí; por el prestigio nacional, que Antonio Ponz (1725 – 1792) relaciona con el grado de desarrollo de un país con el número y calidad de sus obras de arte que produce; el arte como estímulo y ejemplo para la industria, el dibujo como base para los oficios; y por último la justificación religiosa, relacionada con la misión encomendada a la pintura en el Concilio de Trento.⁴⁷

Anton Raphael Mengs (1728 – 1779), en su *Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*⁴⁸ vuelve a retomar la polémica, en cierta forma ya superada, sobre la división de las actividades laborales, en liberales y mecánicas.

⁴⁷ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 239 – 245.

«Grandemente discurre usted con inteligencia y buen celo; así como también es un pensamiento digno de su juicio, el que ninguna cosa caracteriza y distingue mejor los tiempos que llaman ilustrados, de los oscuros y tenebrosos, como los monumentos públicos que de las bellas artes proceden y del bueno gusto de las ciencias, con que se forman y esculpen bellas inscripciones y se trabajan obras literarias en que haya utilidad o, por lo menos, decoro, propiedad, buen orden y lenguaje; que el siglo en que vivimos dejará de sí muy mal olor si no se ataja tanto desatino como en todas partes se ejecuta, porque apenas los venideros abrirán los ojos, cuando verán lo que fue» texto de Antonio Ponz citado por Úbeda de los Cobos.

⁴⁸ MENGES, Anton Raphael. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780, pp. 391 – 404.

Defiende que las bellas artes, en calidad de artes liberales, tienen reglas fijas, universales e inmutables; cuyo fin último consiste en la imitación de la naturaleza, no tal y como esta aparece en nuestros ojos, sino seleccionada, con el fin de eliminar todos los elementos disformes, o ajenos al buen gusto. Infiere que en la Academia los profesores no pueden centrar la enseñanza en parte práctica de la pintura, sino que principalmente deben de ocuparse de la enseñanza teórica y de la reflexión en el plano teórico de las reglas.

En cualquier caso, la fundación de la Academia de San Fernando sí que trajo el buscado reconocimiento a los artistas. En los estatutos de 1757 se dedica un artículo a tratar los privilegios que reclamaban los artistas:

« XXXIV. PRIVILEGIOS.

A todos los académicos profesores, que por otro título no la tengan, concedo el especial privilegio de nobleza personal con todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones que la gozan los hijosdalgo de sangre de mis reinos, y mando que se les guarden y cumplan en todos los pueblos de mis dominios donde se establecieren, presentando el correspondiente título o certificado del secretario de ser tal académico.

[...] Todos los académicos que residan fuera de la corte podrán ejercer libremente su profesión, sin que por ningún juez o tribunal puedan ser obligados a incorporarse en gremio alguno, ni a ser visitados de veedores o síndicos. Y el que en desestimación de su noble arte se incorporare en algún gremio, por el mismo hecho quede privado de los honores y grado de académico».⁴⁹

Este privilegio fue puesto en entredicho en numerosas ocasiones por las asociaciones gremiales, que seguían luchando por sus antiguas prerrogativas y no desaprovechaban la ocasión de pleitear en los tribunales contra los profesores académicos a pesar de lo descrito en los estatutos académicos. Los gremios intentaban integrar a los artistas en sus respectivas corporaciones, mientras que estos tratan de demostrar la condición de arte liberal y noble de su profesión, que por definición los aleja de las corporaciones gremiales. Existen innumerables pleitos documentados entre la Academia de San Fernando contra los gremios de pintores, carpinteros o canteros de Madrid. Esta disputa

⁴⁹ *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Gabriel Ramírez, 1757, artículo XXXIV.

la ganó claramente la Academia matritense. Cuando Antonio Ponz accedió al cargo de secretario, recibiendo el apoyo de Campomanes, la corporación madrileña consiguió un control total de todas las áreas de producción artística.⁵⁰ Otro tanto ocurrió con la Academia de San Carlos y los retablistas y adornistas de la ciudad de Valencia, miembros del gremio de carpinteros, quienes pleiteaban para poder realizar las trazas de retablos, portadas y fuentes.⁵¹

Como los problemas y pleitos entre los gremios y los artistas continuaron, Carlos IV emitió una Real Cédula en la que se proclamaba la libertad del ejercicio de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado en todo el reino, y con esta Cédula liberaba a los artistas de pagar cualquier tipo de tributos a los gremios en los territorios del reino, cerrando la disputa definitivamente:

«[...] Y habiendo oído sobre esta justa queja a la Academia de San Fernando, que reclamó la libertad que yo tengo concedida a los profesores de las nobles artes en el ejercicio de ellas por repetidas órdenes, [...] deseando cortar estos abusos contrarios a las luces que se procuran esparcir [...] vine en resolver que las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado quedasen enteramente libres en la Isla de Mallorca, [...] que quiero sea extensiva y observada en el resto del reino y la guardéis, cumpláis y ejecutéis, y hagáis guardar, cumplir y ejecutar en todo y por todo, sin contravenirla ni permitirse contravenir en manera alguna. Quedando en su consecuencia las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado enteramente libres, como en aquella isla, para que cualquier sujeto, así nacional como extranjero, las ejerza sin estorbo ni contribución alguna, bajo la multa de los doscientos ducados. [...] Y para que se observe, daréis y haréis dar los autos y providencias que correspondan, por convenir así al fomento de las tres nobles artes y al bien de la causa pública».⁵²

2.3. El papel de Mengs en la enseñanza de la pintura durante la segunda mitad del siglo XVIII

⁵⁰ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 525 – 630.

⁵¹ BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987, pp. 183 – 289.

⁵² *Cedula de S.M. y señores del Consejo por la cual se declara que la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sujeto nacional o extranjero la ejercite sin estorbo ni contribución alguna, en la conformidad que se expresa*. Madrid: En la imprenta de D. Pedro Marín, 1785.

Anton Raphael Mengs llegó a Madrid el 22 de septiembre de 1761. Manuel de Roda, agente de preces en Roma y amigo de José Nicolás de Azara (1730 – 1804), se encargó de las gestiones para cumplir el deseo de Carlos III y contratar al artista, por entonces instalado en Roma. Como nuevo pintor al servicio del rey se le asignó un sueldo de 120.000 reales, más la casa y 500 ducados para el coche. En las mismas fechas los directores y tenientes directores de la Academia de San Fernando estaban cobrando 3.000 y 1.500 reales respectivamente, a esta cantidades habría que añadirles otro sueldo a aquellos que además eran pintores o escultores de Cámara de entre 9.000 y 20.000 reales. Esta enorme diferencia en el salario nos da idea de la posición de privilegio que Mengs tuvo entre los artistas al servicio del rey.⁵³

Su estancia en España se divide en dos períodos que sumados son poco más de diez años. El primer periodo concluye con su traslado a Roma el día 13 de noviembre de 1769, y consta de ocho años. El segundo período de dos años y medio va desde el 9 de julio de 1774 hasta el 27 de enero de 1777, el día en el que parte hacia la Ciudad Eterna por motivos de salud, para acabar muriendo 29 de junio de 1779.

Mengs llegó a la corte madrileña como miembro de ese grupo de artistas italianos y franceses (Filippo Juvara, Juan Bautista Sachetti, Francesco Sabatini, Corrado Giaquinto, Giovanni Battista Tiepolo, Juan Domingo Olivieri, Matías Gasparini, Roberto Michel y Louis-Michel van Loo) que fueron contratados para realizar la construcción y posterior decoración del nuevo Palacio Real, tras el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734.

Mengs accedió a la Academia de San Fernando con la protección del rey. Se incorporó a la institución el 5 de junio de 1763, con el cargo de director honorario de la cátedra de pintura, y desde un principio surgieron discrepancias debido a la distinta concepción de la institución académica que tienen los consiliarios, interesados en incorporar a artesanos e ingenieros a la enseñanza académica, y Mengs, que desea enseñar exclusivamente a los artistas. Este enfrentamiento se repitió durante todo el siglo en la

⁵³ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 167 – 169. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. “Mengs y el infante don Luis: notas sobre el gusto neoclásico en España”. En: JUNQUERA MATO, Juan José (coord.). *Goya y el infante don Luis de Borbón: homenaje a la "infanta" doña María Teresa de Vallabriga*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, p. 89. ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. “Mengs y la Academia de San Fernando”. En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*. (Oviedo, del 4 al 8 de octubre de 1976). Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII, 1983, vol. 2, pp. 445 – 476.

Academia de San Fernando, desde la Junta preparatoria de Olivieri, hasta las reformas de los planes de estudios de a finales de siglo. Si el conflicto con el pintor-filósofo es más conocido, probablemente se deba a la importancia de su obra, al prestigio que alcanzo su pensamiento estético y al respaldo del rey.⁵⁴

Las modificaciones más interesantes inducidas por Mengs en el seno de la Academia tienen como punto de partida la rigidez normativa de los preceptos neoclásicos. Desde su punto de vista, el arte es un acontecimiento sublime, de condición espiritual, pero que está sujeto a una normativa estricta. En cierto momento Mengs también justifica la utilidad de la Academia, pero no lo hace demostrando su utilidad social, como lo hacían los reformistas ilustrados, sino por medio de su capacidad de enseñar a crear y difundir el *buen gusto*, es decir, el mundo griego. Para lo cual es imprescindible la enseñanza teórica de los preceptos que rigen la estética clasicista.⁵⁵

La amistad entre Mengs y Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) es muy célebre. Se conocieron en Roma en 1755, y además de poseer antecedentes similares, cada uno admiraba al otro y compartían un amplio conocimiento de la teoría del arte. Winckelmann publicó su obra más importante, *Historia del arte de la Antigüedad* (*Geschichte der Kunst des Altertums*) en 1764, obra fundacional de la disciplina de la historia del arte. Sin embargo, Mengs había escrito sus *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura* en el año 1762, donde meditaba en torno a la arquitectura de la Antigüedad. Ambos teóricos estaban desarrollando sus investigaciones de modo análogo.

En su obra, Winckelmann plantea una historia del arte progresiva, con un principio y un fin. El arte griego puede dividirse en cuatro etapas: el antiguo (arcaico), el sublime (el clásico), el bello (el helenístico) y el decadente (las imitaciones). Defiende que la superioridad del arte griego tiene su origen en la capacidad de transmitir el espíritu de serenidad que disfrutaba la sociedad griega.

La llegada de Mengs a España provocó un cambio de tendencias en el arte español de la segunda mitad del siglo XVIII, que poco a poco fue aceptando los designios del

⁵⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 502 – 507. El mismo autor ya había publicado específicamente sobre este tema, ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. “Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Archivo español de arte*, 1987, tomo 60, n.º 240, pp. 447 – 462.

⁵⁵ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 510 – 515.

bohemia, y el hecho de que el artista compartiera con Carlos III su interés por el arte de la Antigüedad ayudó a este acontecimiento.⁵⁶

2.4. Gaspar Melchor de Jovellanos. *Elogio de las bellas artes*

Jovellanos es el prototipo de ilustrado que accedió al gobierno con la convicción de que la instrucción pública era la clave para el desarrollo individual y social. Entendía el político asturiano que la educación era la herramienta adecuada para alcanzar la prosperidad en el estado. Una educación a todos los niveles: teórica, práctica, moral y estética, donde la enseñanza de las bellas artes tenía un papel destacado.⁵⁷

El 14 de julio de 1781 pronunció un discurso elogioso a las bellas artes en la ceremonia de entrega de premios de los concursos generales de la Academia de San Fernando. Había sido nombrado académico de honor el año anterior. Y aunque también habla de escultura y arquitectura, el elogio se centra en la historia de la pintura. Como deja claro desde las primeras páginas su discurso va a tratar «El destino de las bellas artes en España, desde su origen hasta el presente». Javier Portús explica que se trata de un texto fundamental para entender la historiografía del arte en España.⁵⁸

Jovellanos no deja pasar la oportunidad de elogiar a Mengs en la misma Academia a la que éste se había enfrentado. Parece que, a pesar de la singular salida de la institución del pintor filósofo, su prestigio todavía seguía intacto casi dos décadas después:

«[...] y cuando quisiera tratar de aquellos cuya fama ha fijado ya la muerte, veo la sombra de un profesor gigante, qué descuella entre los demás y los ofusca: la sombra de Mengs, del hijo de Apolo y de Minerva, del pintor filósofo, del maestro, el bienhechor y el legislador de las artes [...] Vivirán sus profundos escritos, tesoro de inestimable doctrina, que se puede llamar el

⁵⁶ Para profundizar en la aportación teórica de Mengs a la historia del arte se puede consultar CINELLI, Noemí. *La doctrina del "bello ideal" en Antón Raphael Mengs, su influencia en la teoría estética y en los artistas de España e Italia hasta el prerromanticismo*. Tesis doctoral dirigida por Antonio José Albaronedo Freire, Universidad de Sevilla, 2012.

⁵⁷ VARELA, Javier. Jovellanos. Madrid: Alianza, 1988. CASO GONZÁLEZ, José Miguel. *Jovellanos*. Barcelona: Ariel, 1998. MOURELLE DE LEMA, Manuel. *La educación según G. M. de Jovellanos contemplada desde la perspectiva actual*. Madrid: Grugalma, 2008.

⁵⁸ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio De Las Bellas Artes*. Introducción de Javier Portús Pérez. Madrid: Casimiro, D.L. 2014. Los ganadores del concurso general de pintura del 1781 fueron los siguientes: primera clase, Zacarías González Velázquez; segunda clase, José López Enguídanos; tercera clase, Leonardo García Aguado y Felipe López. AZCÁRATE LUXAN, Isabel et al. *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas de San Fernando (1753 – 1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 141 – 148.

catecismo del buen gusto y el código de los profesores y amantes de las artes». ⁵⁹

En el último cuarto del siglo XVIII ya existía la conciencia de patrimonio nacional, así como la necesidad de reivindicar y divulgar el arte español. Por una parte, la venta de cuadros al extranjero de pintores que ya hubieran fallecido quedaba prohibida, por otra, el conde de Floridablanca favorece unos primeros proyectos para la reproducción de las mejores pinturas en territorio española mediante grabados, que culminan con la creación de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* en 1789. La monarquía, con el apoyo de los reformadores ilustrados, había comenzado a interesarse por el progreso de las artes, ya que de éstas dependía la prosperidad de otros ámbitos de la ciudadanía que finalmente influían en la economía del Estado. ⁶⁰

Jovellanos no dominaba íntegramente del patrimonio histórico nacional, pero sí que se había formado como diletante en Asturias y sus territorios limítrofes, Sevilla y Madrid. No se planteó su *Elogio* como un tratado donde aportar nuevos datos a la historiografía nacional, sino como un ejercicio de síntesis de los datos conocidos, y a partir de ahí, construir su discurso. Su aproximación a la historia del arte se enfoca en los artistas en lugar de centrarse en las obras de arte. Trata de una forma un tanto despectiva a la pintura española anterior a la creación de la Academia de San Fernando, por lo general artistas que ejecutaron sus obras sin seguir los ideales clásicos auspiciados por Mengs.

El relato que Jovellanos construye sobre la historia de la pintura en España sigue una estructura similar a la *Historia del arte de la Antigüedad* de Winckelmann, que no se olvida de citar. También sigue el formato de historia orgánica donde todas las épocas están conectadas, y hay una formación inicial, un apogeo y una decadencia. Gracias a su poder de síntesis expone la evolución de la pintura española de un modo en el que parece que todos los acontecimientos estén conectados. Cuando habla de los grandes

⁵⁹ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio De Las Bellas Artes... op. cit.*, p. 95.

⁶⁰ *Real Orden de S. M. de 5 de octubre de 1779, prohibiendo la extracción de cuadros de mano de pintores ya no existentes, para países extranjeros. El conde de Floridablanca, San Ildefonso, 5 de octubre de 1779.* ROSE DE VIEJO, Isadora. "Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas". Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1981, n.º 53, pp. 171 – 181. CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado calcográfico en la España ilustrada: Aproximación Histórica Estampas de Manuel Salvador Carmona: Repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII*. Catálogo de la exposición realizada el Club Urbis en noviembre de 1978. Madrid: Club Urbis, 1978, pp. 25 – 32.

maestros del arte español los enmarca en un contexto político, económico y social, que una vez más muestra la modernidad del modo de trabajar de Jovellanos.

A Jovellanos se le creó un conflicto a la hora de redactar su *Elogio*, puesto que reivindicó la historia de la pintura nacional, alejada del discurso clasicista que defendía Mengs y la propia Academia. La controversia entre clasicismo, naturalismo y nacionalismo tiene una complicada solución en el discurso de Jovellanos, a pesar de que se apoya en Mengs como autor de prestigio. Considera que Velázquez es el pintor español más destacado en toda la historia del arte, y a través de su defensa reivindica la estética naturalista, en oposición a los principios teóricos de Mengs.

En el este párrafo donde elogia a Velázquez y a la pintura naturalista incluye una nota a pie de página, ya que es consciente que se encuentra en presencia de los académicos madrileños y en cierta forma está cuestionando el método de enseñanza de la Academia. De modo que se excusa diciendo que su intención no es alejar a los discípulos del estudio del antiguo, sino que los insta a que «aprendiesen a buscar en la naturaleza misma aquellas sublimes perfecciones que tan bien imitaron de ella los griegos».

Para Mengs el estilo «sublime», el que había que conseguir, solo había sido alcanzado por la escultura antigua. En cambio, Jovellanos, además de considerar útil la copia de esculturas antiguas, señala a Velázquez como modelo adecuado para ejercer la enseñanza de la pintura, reivindicando el arte nacional en la Academia de San Fernando.

La parte final del *Elogio* la dedica a enaltecer la política de promoción de las artes llevada a cabo por los Borbones, que han sido capaces de crear las condiciones necesarias para que el arte nacional se recupere de la anterior etapa de decadencia.

3. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

3.1. La situación de la pintura en Valencia antes de la Academia

Parece claro que no existió un gremio de pintores en la Valencia medieval, cosa que si ocurrió en Barcelona o Sevilla. Sin embargo, fue común que los pintores se asociaran a distintas corporaciones profesionales en los siglos XIV y XV. Se tiene constancia de que los pintores formaron parte del gremios de freneros o armeros, que se dedicaban a fabricar escudos, ballestas y pavese de guerra. Y sobre todo se asociaron al gremio de *fusters* o carpinteros, que entre otras cosas elaboraban camas, cajas de novia, arcones y muebles en general, que precisaban de decoración pictórica. El grupo de pintores de retablos, doradores e iluminadores quedaron fuera de las asociaciones gremiales.⁶¹

Las quejas de los pintores que no pertenecen al gremio de carpinteros derivaron en diversos conflictos que comienzan a finales del siglo XV. Las disputas sobre las competencias atribuidas a los miembros del gremio de carpinteros, que excluían a los pintores de trabajos para los que estaban capacitados, los llevó a unir fuerzas en una causa común. Un grupo de pintores y doradores se asociaron en abril de 1607 para crear el Colegio de Pintores, cuyo patrón fue san Lucas. En la primera junta directiva intervinieron los pintores Cristóbal Llorens, Francisco Ribalta, Juan Sariñena, Miquel Joan Porta, Vicente Cros, Francisco Peralta, Abdón Castañeda, Samuel de Vorspuls y Sebastián Zaidía. A estos artistas se unieron los doradores Gil Bolaños, Gaspar Ferri, Francisco Blasco y Francisco Blasco “menor”. Gracias al Colegio se establecieron controles en los talleres de pintores y doradores, sobre todo en la forma en que los aprendices eran admitidos, y posteriormente examinados para llegar a ser maestros y poder abrir su propio taller. «Que no se conceda la maestría a ninguna persona de la región si no ha practicado previamente en casa de un maestro de Valencia durante cuatro años para los doradores, y siete para los pintores».⁶²

⁶¹ TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia: Imprenta Domenech, 1889. TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Un colegio de pintores: documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912. FALOMIR FAUS, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472 – 1620)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994, pp. 12 – 24. Para conocer con más detalle el funcionamiento de los obradores de pintura y su relación con los gremios en la Valencia del siglo XV se puede consultar MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero : talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Universitat de València, 2008.

⁶² TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Un colegio de pintores...*, op. cit., pp. 27 – 28.

Es indudable que el Colegio de Pintores estaba actuando como un gremio, a pesar de que por medio del eufemismo “Colegio” intentaran distanciarse de los vetustos gremios de artesanos. En Valencia se empezaba a estimar a la pintura como un arte liberal y no como una profesión mecánica. No se sabe cuánto tiempo estuvo en funcionamiento la corporación, pero se puede afirmar que los pintores valencianos más destacados del primer tercio del siglo XVII formaron parte del Colegio.⁶³

Autores como Garín, Aldana, Bérchez o Catalá han estudiado las primeras noticias que se tienen de la enseñanza reglada de la práctica artística en Valencia. Aparte del citado Colegio de Pintores, coinciden en que el embrión de las academias valencianas puede encontrarse en el convento de Santo Domingo, donde existió una Hermandad de pintores en el último tercio del siglo XVII.⁶⁴

Los últimos estudios de Víctor Marco⁶⁵ explican con detalle que la Academia de pintura de San Lucas del convento de Santo Domingo es el intento mejor conocido de promover la enseñanza de la pintura en el siglo XVII en la ciudad de Valencia. El funcionamiento de esta academia se conoce por los escritos por José García Hidalgo. En su cartilla de aprendizaje *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura* (1691) explica que solía acudir al convento para asistir como alumno: «Tiene esta ciudad en el convento suntuoso de Predicadores, cátedras de todas ciencias, y también un aula muy capaz en donde los pintores hacen sus academias, y allí asistíamos castellanos, y valencianos con algunos caballeros y eclesiásticos, que por afición y curiosidad concurrían a dibujar, ver, y oír, más la oposición y emulación virtuosa bastó a que siete u ocho años que estuve hubiese tres Academias, de suerte que todas las noches había dos, una de los valencianos y otra de los castellanos».⁶⁶

⁶³ MARCO GARCÍA, Víctor. *Pintura barroca en Valencia...*, op. cit., pp. 33.

⁶⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...* op. cit., pp. 39 – 43. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una Institución*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1998, pp. 31 – 32. BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 61 – 63. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, su establecimiento y consolidación, en torno a 1768*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, pp. 21 – 22.

⁶⁵ MARCO GARCÍA, Víctor. *Pintura barroca en Valencia: 1600-1737*. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021.

⁶⁶ GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura. Con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría...*, Valencia: Se hallarán en su casa en Valencia, en la calle de la Congregación [después de 1700], página 2 del prólogo. Sobre la academia de pintura del Colegio de Santo Domingo, véase GIL SAURA, Yolanda. “Los gustos artísticos de los ‘novatores’ valencianos en torno a 1700: la colección de pintura de los marqueses de Villatorcas”. *Locus amoenus*,

No se conoce la fecha exacta en que se estableció esta academia, pero debió ser entre 1660 y 1667. Como acabamos de leer, además de pintores, a la academia acudían clérigos y nobles diletantes, lo que está revelando una concepción de la pintura como un arte liberal.

El promotor de esta academia fue el padre Antonio Fenollet, dominico vinculado a la familia de los marqueses de Boil, y Vicente Salvador Gómez (1637 – 1678) ejerció el cargo de académico mayor en sus inicios. Salvador Gómez redactó la *Cartilla y fundamentales reglas de pintura* en 1674 que debió de servir como manual de aprendizaje de los alumnos de la academia.⁶⁷

Continuó esta labor Juan Conchillos (1641 – 1711), que hizo el primer intento para establecer un estudio público de pintura en Valencia, aunque finalmente acabó convirtiéndose en una escuela de enseñanza privada. Conchillos coincidió con Antonio Palomino en Madrid, probablemente entre 1674 y 1680, y conocemos el funcionamiento de su academia por las noticias de Palomino. Conchillos elaboró distintos legajos donde agrupaba dibujos de academias que él mismo había pintado y que facilitaba a sus alumnos a modo de cartillas de aprendizaje, según el ejercicio que debieran practicar. Paralelamente Conchillos tomó prestada la idea de la *Cartilla* de Salvador Gómez, o de los *Principios* de García Hidalgo.⁶⁸

Evaristo Muñoz (1684 – 1737) dará continuidad a la academia de Conchillos, difundiendo un mensaje de corporativismo entre alumnos y compañeros de profesión. En su taller se enseñaba los fundamentos básicos del arte de pintar que consistían en la práctica del dibujo. Recibió el mecenazgo de Luis Reggio Branciforte (1677 – 1757), príncipe de Campoflorido y capitán general del reino de Valencia, quien le ayudó a

2007 – 2008, nº. 9, p. 184. Y también, BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y ...*, op. cit., pp. 61 – 62. Sobre García Hidalgo y su manual, véase CORTÉS, Valerià. *Anatomía, Academia y dibujo clásico*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 258 – 280.

⁶⁷ MARCO GARCÍA, Víctor. *Pintura barroca en Valencia...*, op. cit., pp. 33 – 35.

⁶⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico, y escala óptica. Teoría de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795, tomo III, pp. 725 – 728, núm. 223. ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 203 – 221. MARCO GARCÍA, Víctor. *Pintura barroca en Valencia...*, op. cit., pp. 38 – 39.

establecer la academia de forma definitiva en 1723 hasta que se cerró tras la muerte de Muñoz en 1737.⁶⁹

A la academia de Evaristo Muñoz asistió el colectivo de artistas que posteriormente impulsaría la creación de la Academia de Santa Bárbara: Cristóbal Valero (1707 – 1789), José Vergara (1726 – 1799), Ignacio Vergara (1715 – 1776), Félix Lorente (1712 – 1787) y José Espinós (1721 – 1784).⁷⁰

Tras estos precedentes de la enseñanza de la pintura en la ciudad de Valencia, Ignacio y José Vergara establecieron una academia privada en la calle de las Barcas en la que se estudiaba la pintura del natural. La aspiración los hermanos era la de dirigir una academia de enseñanza pública, por eso en 1754 enviaron un memorial al rey Fernando VI (1713 – 1759) suplicando su patrocinio.⁷¹

3.2. El precedente de la Academia de Santa Bárbara

En Madrid ya estaba funcionando desde hacía dos años la Academia de San Fernando, y los hermanos Vergara se unieron a los programas reformistas de los ilustrados de la corte solicitando que la academia fuera para la enseñanza de la escultura y la arquitectura, además de la pintura. Desde un primer momento el proyecto fue respaldado por los regidores perpetuos de la ciudad de Valencia el marqués de Jura Real (Francisco Pascual del Castillo Isco y Quincoces) y Francisco Navarro Madramany.⁷²

El rey autorizó la creación de la academia, que pasaría a llamarse de Santa Bárbara en honor a su esposa doña Bárbara de Braganza (1711 – 1758). La nueva corporación debía funcionar siguiendo las *Constituciones para el buen gobierno de la Academia* en dónde se explicaban las normas para la correcta administración de la Institución. La actividad docente de la academia se explica en otro documento, *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Barbara, y de la proporción que tienen*

⁶⁹ MARCO GARCÍA, Víctor. *Pintura barroca en Valencia...*, op. cit., p. 41.

⁷⁰ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, op. cit., pp. 397, 418, 425, 482, 502 y 590.

⁷¹ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...*, op. cit., pp. 50 y 139. BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., p. 63.

⁷² ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos...*, op. cit., p. 33. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “La academia de Santa Bárbara y la Real de Bellas Artes de San Carlos. Noticia Histórica”. En: ALIAGA, Joan et al. *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les tres nobles arts de Sant Carles, cent anys d'ensenyament de l'art: (1754 – 1854)*. Catálogo de exposición celebrada en Valencia, Centro Cultural La Nau, del 22 de junio al 19 de septiembre de 2004. Valencia: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts, 2004, p. 257.

sus naturales para estas bellas artes. Este texto, redactado por su secretario Manuel Gómez Marco, antiguo administrador que la Academia Valenciana y que ejercía de vicario mayor de la catedral, explica el funcionamiento de la asociación recién creada: «Dividiese la Academia en tres salas. La primera, que es de los rudimentos del dibujo [...] La segunda sala está destinada para el modelo blanco y arquitectura [...] En la tercera y principal sala, se estudia sobre el modelo natural». Con este documento se intenta conseguir la financiación por parte de la Corona, cosa que no ocurrió, ya que la Academia de Santa Bárbara, a pesar de pública y oficial, nunca llegó a conseguir la sanción regia.

La Academia de Santa Bárbara comenzó su actividad el 7 de enero de 1753, utilizando dos salas en la Universidad Literaria gracias a la mediación de los regidores de la ciudad Francisco Pascual Castillo Izco y Quincoces (1760 – 1789), I marqués de Jura Real, y Francisco Navarro Madramany. El ayuntamiento de la ciudad de Valencia se convirtió en el patrón de la nueva academia y se nombró consiliarios a los citados regidores. El arzobispo Andrés Mayoral (1685 – 1769) se involucró desde un primer momento en el establecimiento de la academia, no solo con la visita a las dependencias de la Academia para animar a los jóvenes aprendices, sino también con la entrega de dádivas y premios para los concursos. Otro personaje que apoyó la instauración de la academia fue Pedro Rebollar de la Concha y Gutiérrez (1694 – 1757), intendente general del ejército y de los reinos de Valencia y Murcia, y corregidor de la ciudad de Valencia. Intercedió ante el ayuntamiento para que se le concediera una tercera sala a la Academia y, además, se hizo cargo de los gastos necesarios para su mantenimiento. En realidad, la institución no recibía ninguna dotación económica, y los profesores tampoco cobraban un sueldo.

Esta situación era insostenible, y por esta razón apelaron a la magnanimidad de Fernando VI para conseguir la financiación del proyecto. Recordando el tradicional patronazgo regio de los Borbones, y citando la provechosa contribución que las artes dispensaban al bien público y a los intereses de la Corona. Al mismo tiempo, destacaban la necesidad de que los alumnos fueran formados por los mejores profesores, siguiendo un método y unos principios.

«[...] Pero entramos en ella, y estamos con la confianza de que nuestra Academia ha de merecer de la real piedad de nuestro monarca la protección y los socorros que la eternicen. Porque en esto, como en todo lo demás, imita nuestro monarca a los grandes príncipes, que fueron grandes protectores de

las ciencias y de las artes; y principalmente a su augustísimo bisabuelo Luis XIV.

[...] Este universal consentimiento de todos príncipes de Europa prueba que las Academias de las Bellas Artes no son establecimientos que sirven a la pompa, ostentación y entretenimiento, sino al bien público. Y cualquiera, por poca reflexión que haga, conocerá las grandes utilidades que en sí llevan; pues claramente se ve que es muy útil, y aun sumamente necesario, que sean hábiles los arquitectos que fabrican los templos, los palacios y las casas. La pintura y escultura, no menos que al adorno, sirven a la necesidad de la República.

[...] así también en las Academias es en donde mejor se enseñan las bellas artes. Fuera de ellas es arbitraria e irregular la enseñanza. Por lo común se meten a maestros los que menos saben, y quizás ellos son los que tienen más discípulos, porque enseñan más aprisa que los otros, con que en lugar de mejorarse se deterioran las artes. En las Academias se enseña por principios de espacio, con regularidad y método. Allí se eligen para maestros los más hábiles, y allí maestros y discípulos estimulados de la emulación y del deseo de la honra y del premio, se forman excelentes artífices»⁷³

Tras la muerte del principal protector de Santa Bárbara, el corregidor Pedro Rebollar de la Concha en 1757, y la retirada de las ayudas económicas arzobispo Mayoral, la Academia se quedó sin financiación. Tampoco se consiguió el respaldo de la Corona con la deseada subvención real. Bárbara de Braganza muere en agosto de 1758 y Fernando VI fallece un año después. De modo que la primigenia Academia valenciana tuvo que cesar su actividad en 1761, cuando la situación económica se hizo insostenible.⁷⁴

3.3. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

No obstante, los profesores (José Camarón, José Vergara, Cristóbal Valero, Ignacio Vergara, Luis Domingo y Manuel Monfort) y próceres de la sociedad valenciana (Andrés Gómez de la Vega, el marqués de Jura Real, Francisco Navarro y Tomás

⁷³ *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Barbara, y de la proporción que tienen sus naturales para estas bellas artes.* Madrid: Gabriel Ramírez, 1757, pp. 23 – 27.

⁷⁴ Boix, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX.* Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1877, pp. 5 – 6.

Bayarri) continuaron con la idea de establecer una academia pública en Valencia, valiéndose de la nueva etapa que suponía la llegada de Carlos III (1716 – 1788) al trono.

En el otoño de 1761 Manuel Monfort presentó en la Academia de San Fernando un memorándum donde exponían las contribuciones al bien público que ofrecería la apertura de una academia pública y oficial en Valencia. Acompañó a dicha solicitud obras de José Camarón, Cristóbal Valero, Ignacio Vergara, José Vergara, Luis Domingo y el mismo Manuel Monfort con la idea de mostrar su capacidad.⁷⁵

El arzobispo de Valencia Andrés Mayoral se implicó personalmente en la concesión del título de académicos de mérito de los profesores valencianos, con la idea de que posteriormente éstos pudieran fundar la tan ansiada academia pública. El 30 de noviembre de 1761 escribió una carta al secretario de la Academia de San Fernando, Ignacio de Hermosilla y Sandoval (1718 – 1794):

«Muy señor mío: los profesores de las tres nobles artes de pintura, escultura y arquitectura, y grabado en dulce y hueco de esta ciudad, deseando continuar los progresos de ellas para su mayor adelantamiento y perfección, solicitan el establecimiento de una Academia pública en vista de los grandes frutos que ha producido la que se ha tenido por espacio de ocho años en beneficio común, y no ha podido continuar por falta de medios y fondo para su subsistencia, malográndose por esto muchos bellos ingenios de tantos como produce el país propio para estas artes. A este fin, y al de conseguir la incorporación en esa Real Academia de San Fernando, algunos de ellos han llevado sus obras a la censura de la misma, deseando conseguir los títulos y privilegios que gozan sus académicos. Por lo que me interesan les patrocine para él favorable despacho de ambas pretensiones; y considerando muy justo su deseo, espero deber a V. S. que, en atención a tan justos motivos, se sirva concurrir con su poderoso influjo para el logro de lo que solicitan estos interesados, teniéndoles por acreedores de la piedad de S. M., y que asegurado de mí reconocido afecto, le ejercité V. S. en cuanto sea de su satisfacción».⁷⁶

⁷⁵ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...*, op. cit., pp. 58 – 60. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 111 – 121. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “La academia de Santa Bárbara...” op. cit., p. 258 – 259.

⁷⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (a partir de ahora ARASF), sign. 2 – 35 – 2. Secretario general. Relaciones con otras academias. Academia de San Carlos de Valencia.

La Junta Ordinaria de la Academia de San Fernando del 3 de enero de 1762 accedió a la petición expuesta por Monfort y reforzada por el arzobispo Mayoral, y los seis profesores valencianos consiguieron el título de académicos de mérito en la Academia madrileña. Tan solo un mes más tarde, el 7 de febrero, de nuevo Manuel Monfort presento los trabajos de Vicente Gascó y Felipe Rubio en la Junta Ordinaria para la obtención del grado de académicos de mérito de los arquitectos valencianos en la Academia de San Fernando, objetivo que consiguieron en esa misma Junta.⁷⁷

El 30 de marzo del mismo año, la comitiva valenciana recibió una respuesta favorable por parte de la Academia madrileña, pero sin compromiso regio. Tuvieron que esperar hasta el 25 de enero de 1765 para recibir el mandato real donde se les exhortaba a crear una Junta Preparatoria con el encargo de redactar los estatutos de una nueva academia bajo la protección real. Formaron la Junta Preparatoria Andrés Gómez de la Vega como presidente, el marqués de Jura Real y Francisco Navarro Madramany como consiliarios, y Tomás Bayarri como secretario. Se celebró el 11 de marzo de 1765 en la posada de Andrés Gómez de la Vega.⁷⁸

En la propuesta entregada en Madrid por Manuel Monfort, los representantes de la ciudad de Valencia habían encontrado una solución para que la financiación de la academia no supusiera gasto alguno al soberano: al ofrecer la posibilidad de disponer del sobrante de uno de los impuestos que recaudaba el Ayuntamiento, «que consiste en la consignación de los expresados treinta mil reales, sacados del exceso que produce el derecho perteneciente a la misma ciudad, llamado de Partido y Puertas».⁷⁹ De este modo, por fin se resolvió el arduo problema de la financiación de la institución.

En la práctica la nueva academia supone la continuación de la anterior, y se proponen como directores los mismos que habían trabajado en el fallido intento: en pintura Cristóbal Valero y José Vergara, en escultura Ignacio Vergara y Luis Domingo, en arquitectura Vicente Gascó y Felipe Rubio, y en grabado Manuel Monfort. Lo mismo

⁷⁷ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 111 – 121. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...*, op. cit., pp. 58 – 60.

⁷⁸ Acta de la Junta Preparatoria del 11 de marzo de 1765. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17. También se puede consultar en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana de Bellas...*, op. cit., pp. 60 – 61.

⁷⁹ Carta del marqués de Grimaldi fechada en el Pardo a 28 de febrero de 1765, incluida en el acta de la Junta Preparatoria del 11 de marzo de 1765. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17. Según nos explica Bérchez el impuesto de Partido y Puertas «se reduce a cobrar un tanto de cada cabeza de ganado lanar y vacuno que entra y se distribuye en las carnicerías», BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 120 – 121.

sucede con los tenientes: en pintura Luis Planes, en escultura Francisco Bru y en arquitectura Antonio Gilabert. Como exigía la Real Orden del 11 de marzo de 1765, se redactaron los estatutos y se mandaron para su real sanción en noviembre de 1765.

Después de este tortuoso periplo, el 13 de febrero de 1766 se abrieron por primera vez las puertas de la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos, en las mismas salas de la Universidad Literaria donde había funcionado la extinta Academia de Santa Bárbara.⁸⁰

Los estatutos fueron sancionados por su majestad el 14 de febrero de 1768, y al mismo tiempo se erigía oficialmente la Real Academia con el nombre de San Carlos, aunque oficiosamente la enseñanza había comenzado dos años antes.

La primera Junta Particular realizada después de la aprobación de los estatutos se celebró el 27 de marzo del mismo año. Asistieron Andrés Gómez de la Vega como presidente, el marqués de Jura Real, Francisco Navarro Madramany, como consiliarios, Tomás Bayarri como secretario y todos los directores y tenientes de las tres artes.

Además de revisar algunos artículos de los estatutos, acordaron enviar una copia al Ayuntamiento, ya que continuaba con la labor de patrono de la recién creada Academia. Así mismo, se acordó que los estatutos se imprimieran «en el mejor modo y forma que convenga al decoro y lucimiento de la Academia», tarea que se encargó a Benito Monfort y Besades, padre del director del grabado.

También se determinó escribir una carta dando las gracias a la Academia de San Fernando, y se nombraron académicos de honor a los consiliarios de la Academia madrileña que habían ayudado a sus colegas durante todo el proceso constitucional. Los primeros académicos de honor fueron: Nicolás Carvajal Lancaster (marqués de Sarriá), Antonio Álvarez Toledo (marqués de Villafranca), Joaquín Manrique Zúñiga Osorio (conde de Baños), José Bazán Silva (marqués de Santa Cruz), Pedro de Alcántara

⁸⁰ *Noticia histórica de los principios, progreso, y erección de la Real Academia de las Nobles Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyo en la Junta Publica celebrada en 18 de agosto de 1773.* Valencia: Benito Monfort, 1773, pp. 11 – 13.

Álvarez de Toledo y Silva Mendoza (marqués de Távara), Joaquín Pignatelli (conde de Fuentes) y Pedro Silva Bazán Sarmiento, todos ellos nobles vinculados a la corte.⁸¹

3.4. Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Los estatutos son el conjunto de normas que regulan el funcionamiento de la Academia. Se redactaron entre los meses de marzo y noviembre de 1765 y están basados en los estatutos de 1757 de la Academia de San Fernando.⁸²

Una de las importantes diferencias entre ambos estatutos, y por tanto del funcionamiento de las dos academias, tiene que ver con los órganos de gobierno. En Madrid, la persona con más poder era el protector, que rendía cuentas directamente a la corte: «El protector de la Academia será el ministro secretario del Despacho de Estado. En él ha de residir la potestad económica y gubernativa. La presidirá en todas ocasiones, y tendrá voto de calidad en todas sus Juntas. Cuidará con particular esmero de promover sus adelantamientos y cortar los abusos que se pueden introducir, y para [lo] uno y [lo] otro me dará cuenta de lo que juzgare digno de mi noticia». Sin embargo, era el viceprotector el que en el día a día sustituye al protector, ejerciendo como el presidente *de facto*.⁸³

Entre sus viceprotectores podemos destacar a Tiburcio Aguirre y Ayanz de Navarra, Nicolás de Carvajal Lancáster (marqués de Sarriá), Antonio Álvarez de Toledo (marqués de Villafranca), Alfonso Clemente de Arrostegui, Pedro Pimentel (marqués de la Florida), José Bazán de Silva (marqués de Santa Cruz), Bernardo Iriarte y Ramón de Águila (marqués de Espeja).⁸⁴

No obstante, en la Academia de San Carlos se nombra patrón de la institución al ayuntamiento de la ciudad. En parte por agradecimiento por el esfuerzo que realizaron sus intendentes para la consecución de la autorización real, y en parte por la dotación económica que iba a permitir el sustento económico de la academia, ya que procede de sus propias rentas, así como la cesión de las aulas en el Universidad.

⁸¹ Acta de la Junta Particular de 27 de marzo de 1768. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17. Se puede consultar GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana de Bellas...*, pp. 65 – 66.

⁸² BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, *op. cit.*, p. 123.

⁸³ *Estatutos de la Real Academia de San Fernando...*, *op. cit.*, artículos II y III.

⁸⁴ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, *op. cit.*, p. 463.

De este modo en Valencia, en lugar de la figura de un protector o viceprotector se instauraba el cargo de presidente, «Ha de ser de ser presidente de la Academia el actual intendente de Valencia, y los que le sucedan en su empleo, en calidad de corregidor de la ciudad, y presidente de su ayuntamiento».⁸⁵

También se crea el cargo de vicepresidente, que sustituirá al presidente en caso de ausencia por enfermedad o por sus distintas obligaciones. El vicepresidente será el regidor de entre los consiliarios con más antigüedad. «Los consiliarios han de ser precisamente regidores de la ciudad de Valencia, y para que su elección recaiga en los que tengan más inteligencia, y amor a las artes, en las vacantes, o cuando se crea conveniente aumentar el número, la Junta Particular propondrá tres a la Ciudad, para que elija de ellos el que juzgue más a propósito».⁸⁶ Lo mismo ocurre con los viceconsiliarios, que también serán regidores de la ciudad y en el mismo número que los consiliarios.

Las obligaciones de consiliarios y viceconsiliarios consistían en tratar los asuntos de la academia en las Juntas. También debían asistir a las salas de estudio para supervisar las tareas de directores y tenientes, asegurando que las horas de estudio «se hagan con el buen orden y método que queda prevenido». Los primeros consiliarios fueron el marqués de Jura Real y Antonio Pascual y García de Almunia. A su vez, los viceconsiliarios elegidos por la ciudad de Valencia fueron Francisco Fernando Girón de Rebolledo y Joaquín Esteve de Arboreda.

El artículo VIII estipula los derechos y obligaciones de los académicos de honor. Éstos son elegidos en Junta Particular a propuesta del presidente entre «personas de distinguido carácter, amor a las artes y celosas del bien público». Entre sus obligaciones está la de cuidar que en las aulas de la academia se siga el buen orden, ostentando la misma autoridad que los consiliarios. Los primeros académicos de honor, aparte del grupo de académicos madrileños ya mencionados, obtuvieron su nombramiento el 17 de julio de 1768. Y fueron: Guerau Bou (conde de Castrillo), Francisco Mayoral (arcediano mayor de Valencia), Manuel Fernández Marmanillo (regidor perpetuo de Valencia), Manuel Jaramillo y Contreras (caballero de la orden de Calatrava), Vicente Sasús (arcediano de Alcira), Alonso Milán de Aragón (marqués de san Joseph), Andrés

⁸⁵ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia: Benito Monfort, 1768, artículo III.

⁸⁶ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, *op. cit.*, artículo V.

Alonso de Angulo (marqués de Angulo), Pascual Vicente de Fenollet (conde de Olocau) y Joaquín de Castellvi y la Figuera.⁸⁷

Úbeda de los Cobos destacó la rivalidad creada en la Academia de San Fernando entre los profesores y el grupo formado por consiliarios y académicos de honor. La idea que tenían los profesores de lo que debía ser una academia se centraba en la formación de artistas de las tres nobles artes, sin embargo, el interés de los consiliarios tenía un enfoque mucho más práctico, y buscaba la utilidad de la academia mediante la enseñanza a los artesanos.⁸⁸

Raphael Mengs, principal opositor a los órganos de gobierno de la Academia madrileña, se muestra contrario al reparto de funciones que se habían establecido en los estatutos de 1757. Se concedió el poder ejecutivo a los consiliarios, los que se encargaban de las cuestiones gubernativas, mientras que los artistas quedaron reducidos a funciones meramente facultativas. Mengs expresa su disconformidad ante la imposibilidad de acceder a las Juntas Particulares, donde se tratan las cuestiones gubernativas.

El pintor-filósofo propuso que los artistas también disfrutaran de atribuciones que entonces poseían los consiliarios de forma exclusiva. Planteó un esquema similar al aplicado por Domenico Olivieri en los orígenes de la institución madrileña. Este proyecto académico a la «italiana» era completamente inasumible por los órganos de gobierno de la academia, y así lo hicieron saber al protector del organismo.⁸⁹

Felipe de Castro había trabado amistad con Mengs en 1736 durante su estancia como pensionado en Roma, ambos compartieron el interés por las antigüedades y tenían una visión común acerca de cómo debía funcionar la Academia. El escultor denunciaba los problemas relativos a la enseñanza se debían de tratar en presencia de los profesores, ya que éstos podrían enmendar la incapacidad de los consiliarios en los asuntos artísticos.⁹⁰

Fue una batalla perdida, porque desde la corte, tanto los reformadores ilustrados como el propio rey, pretendían establecer una academia donde la enseñanza práctica se impusiese a la teórica, y donde no solo tuvieran cabida los artistas. La formación de los

⁸⁷ Acta de la Junta Particular de 17 de julio de 1768. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17. También se puede consultar en *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773..., op. cit.*, pp. 60 – 62.

⁸⁸ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 502 – 507.

⁸⁹ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 502 – 507.

⁹⁰ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 157 – 166.

artesanos era un objetivo primordial de los gobernantes, en favor del fomento de la exigua industria patria. Los profesores madrileños, con Castro y Mengs a la cabeza, no quisieron o no supieron ver este hecho, lo que les acarreo los numerosos enfrentamientos con la dirección de la academia, hasta el punto de que Mengs decidió dimitir de su cargo de académico ante la imposibilidad de imponer sus teorías.

No hemos encontrado esta beligerancia entre consiliarios y académicos en la Academia de San Carlos. Tal vez porque no existía una personalidad tan fuerte como la de Mengs entre los académicos valencianos. El pintor bohemio, que disfrutó del apoyo de Carlos III, intentó imponer su visión de los procesos artísticos y del concepto de belleza ideal por encima de cualquier otro asunto. O tal vez porque los consiliarios valencianos dejaron más margen de maniobra a los profesores de San Carlos para decidir temas docentes.

Joaquín Bérchez plantea que otra de las causas de la ausencia de conflictos en el seno de la Academia valenciana se deba a la dependencia que soportaba de la Academia de San Fernando.⁹¹

«Últimamente, para asegurar el acierto en los casos y cosas no prevenidas en los presentes Estatutos, es mi voluntad, que en ellos se arregle la Academia a lo que se dispone en los de la de San Fernando. Y cuando o no la sea adaptable, o no se halle resolución en ellos, quiero que consulte y confiera con dicha mi Academia, pues como cabeza de todas las del reino, ha de cuidar de sus progresos y aciertos»⁹²

Bérchez, que centró su estudio en la arquitectura, señala que los conflictos y problemas que surgieron durante los primeros años de la institución, siempre se resolvieron en favor de los intereses de la Academia de San Carlos y de sus profesores. Por el contrario, destaca los enfrentamientos entre la Academia «madre» y la Academia valenciana, que supusieron el verdadero problema sin solución para los profesores y consiliarios. Esta circunstancia forzó que ambos cuerpos aparcaran sus diferencias, para hacer frente común al poder impuesto desde la capital del reino.⁹³

3.5. Las Juntas

⁹¹ BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., p. 124.

⁹² *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXXI, párrafo 15.

⁹³ BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., p. 124.

Los estatutos establecen cuatro tipos de Juntas. La Particular, compuesta por el presidente, el vicepresidente, los consiliarios y el secretario, se encarga de los temas económicos y de gobierno de la academia. También se ocupa de la admisión de los nuevos académicos de honor, a propuesta del presidente, y ante cualquier conflicto surgido de carácter administrativo o docente tiene la facultad de consultar a la Academia de San Fernando, como academia matriz.⁹⁴

La Junta Ordinaria, compuesta por el presidente, el vicepresidente, los consiliarios, viceconsiliarios, académicos de honor, director general, directores actuales, director del grabado, y tenientes directores. Se reunía una vez al mes para examinar «los diseños y modelos de los discípulos o individuos que quieran presentarlos. Se tratará y resolverá sobre todos los puntos facultativos de regular ocurrencia. Se graduarán los méritos de los discípulos, se acordarán los asuntos para toda especie de oposiciones».⁹⁵

La Junta General, compuesta por el presidente, el vicepresidente, los consiliarios, secretario, académicos de honor, director general, directores actuales, tenientes directores, director del grabado y académicos de mérito, se celebrará cuando el presidente lo estimaba oportuno con el cometido de evaluar a los opositores a los premios generales. Así mismo, esta Junta es la encargada de conceder las pensiones a los discípulos para que puedan perfeccionar su arte en Roma o en París.⁹⁶

En la Junta Pública se convocaba a todos los individuos de todas las clases de la Academia. En esta Junta se entregaban los premios que se habían concedido en la General. «El presidente entregará públicamente a los que hayan obtenido los premios la medalla o alhaja que se destinare para ello. Recibidos se les colocará en lugar distinguido y adornado, donde permanecerán durante la función. Para cuyo mayor decoro se dirá una oración y se recitaran poesías en elogio del instituto, de la aplicación y de las artes, por personas de carácter».⁹⁷

Recapitulando, tenemos por un lado la Junta Particular, que es en donde los consiliarios debaten los temas de gestión de la institución, y por otro tenemos a la Junta Ordinaria, que es el lugar donde consiliarios y profesores tratan los asuntos de la docencia en la academia.

⁹⁴ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XII.

⁹⁵ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XIII.

⁹⁶ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XIV.

⁹⁷ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XV.

3.6. El director general

El director general se votaba en Junta General entre los directores de ejercicio, también llamados directores actuales. «Su principal obligación será cuidar del método y régimen de los estudios, procurando que se hagan con todo el acierto posible. Y así, en las salas no se pondrán para la enseñanza de los discípulos, modelos ni dibujos que no hayan sido aprobados por la Junta Ordinaria o por el mismo director».⁹⁸

Este párrafo del artículo IX que legisla las funciones del director general tiene su importancia, puesto que determina el modo en el que se impartía la docencia en la Academia, otorgando al director general, que es uno de los profesores de la Academia, y a la Junta Ordinaria, donde los profesores también tenían voz y voto, la potestad para controlar el «método y régimen de los estudios». Este hecho marca una sustancial diferencia con los estatutos de San Fernando, donde se deja exclusivamente en manos de los consiliarios este tipo de asuntos. Como ya hemos visto con anterioridad, esto propició que las relaciones entre profesores y consiliarios en Valencia fueron mucho más fluidas que entre sus homónimos madrileños, que sentían constreñidas sus facultades para influir sobre el modelo de enseñanza a impartir en la Academia de San Fernando.

El director general tenía la obligación de presentarse en la Academia los tres últimos días de cada mes lectivo para informar a la Junta Ordinaria de los progresos de los discípulos en las distintas salas y recomendar el pase de una sala a otra a los alumnos que habían progresado adecuadamente. Estaba facultado para advertir o corregir sobre el método de enseñanza utilizado a todos los profesores de las distintas artes, eso sí, «con todo sigilo y moderación». El director general solo rendía cuentas a la Junta Particular, órgano encargado de resolver los posibles conflictos surgidos sobre el método de enseñanza.

Se estableció un turno rotativo para la elección de director general, que se nombraba en Junta General. Cada director general ocupaba el cargo durante tres años, para después dejar su puesto al siguiente. El orden se estableció empezando por uno de los dos directores de pintura, a continuación, ocuparía el cargo uno de los dos directores de escultura y le seguiría uno de los dos directores de arquitectura. Una vez acabado un

⁹⁸ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, *op. cit.*, artículo IX.

ciclo de tres trienios comenzaría de nuevo con la elección de un director de la clase de pintura, y así sucesivamente. El primer director general de la academia fue Cristóbal Valero.⁹⁹

3.7. Los directores de pintura

La academia disponía de dos directores de pintura, dos de escultura, dos de arquitectura y un director del grabado. Para evitar conflictos y agilizar la docencia, se establece la categoría del director actual cuando había dos directores. A principio de curso se acordaba el orden del director, y la duración del cargo era mensual. Su función era la de dirigir los estudios de su profesión en la sala que le indique el secretario. «Tratarán a sus discípulos de cualquier clase y condición que sean con todo amor y paciencia, para qué atraídos por un modo benigno y cariñoso, se apliquen con fervor y consigan la instrucción y adelantamiento que a todos mis vasallos procuró». Además, los directores actuales eran los encargados de garantizar la disciplina de las aulas, «[...] doy facultad al director de actual servicio, para que pueda reprenderlos, e imponerlos aquellos castigos domésticos que estime proporcionados».¹⁰⁰

Los directores de pintura y escultura dirigirán el estudio de las salas del modelo vivo y del yeso, intercambiando su ubicación cada mes. «En la del vivo, el encargado de ella pondrá la figura a su arbitrio, y la mudará a tiempo oportuno. En la sala del modelo de yeso, el encargado de ella pondrá la estatua o busto, de las aprobadas por la academia, a su elección, y la mudará cuando juzgue conveniente». Serán convocados y asistirán con voz y voto a las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas¹⁰¹

Los estatutos de la Academia de San Carlos dejan claro, por un lado, la libertad de elección de los directores en cuestiones fundamentales de la docencia de la pintura, y por otro que se seguía el famoso modelo de la academia de París, la *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648), donde la copia de estatuas, y el dibujo del modelo vivo, eran el eje vertebrador de la enseñanza del arte de pintar.¹⁰²

⁹⁹ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXVIII.

¹⁰⁰ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo X.

¹⁰¹ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XI.

¹⁰² PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte...*, op. cit., pp. 118 – 119.

Una vez aprobados los estatutos, los primeros directores fueron: en pintura Cristóbal Valero y José Vergara, en escultura Ignacio Vergara y Jaime Molins, en arquitectura Vicente Gascó y Antonio Gilabert, y en grabado Manuel Monfort.

3.7.1. Cristóbal Valero (1707 – 1789)

No existe una monografía reciente sobre la obra de este académico valenciano. Nació en Alboraya a principios del siglo XVIII, en el año 1707. Estudió pintura con Evaristo Muñoz en Valencia, para ampliar su formación años más tarde en Roma de la mano de Sebastiano Conca (1680 – 1764). Durante su estancia en Roma llegó a compartir residencia durante el año 1736 con Felipe Castro y Francisco Preciado de la Vega en una vivienda que dependía de la parroquia de san Andrea delle Fratte.¹⁰³

Sebastiano Conca era miembro de la *Accademia di San Luca* desde 1718, y llegó a ser director en dos períodos (1729 – 1731 y 1739 – 1741).¹⁰⁴ También fundó una academia privada de dibujo del desnudo en su casa de Campo de' Fiori de Roma entre 1710 y 1717. Posteriormente se trasladó al palacio de De Cupis, en la plaza Navona, gracias a la protección del cardenal Pietro Ottoboni, donde se instaló hasta 1724. Finalmente, la academia se estableció en el palacio Farnese.

En dicha academia se formaron artistas de la talla de Pompeo Girolamo Batoni, Corrado Giaquinto y Anton Raphael Mengs. Otro ilustre personaje que se formó en la Academia de Conca fue Francisco Preciado de La Vega, miembro de la Academia de San Fernando, y encargado de los pensionados que llegaban a Roma desde Madrid. Preciado de La Vega también fue miembro y secretario de la *Accademia di San Luca*. Los valencianos Hipólito Rovira Brocandel (1693 – 1765) y Cristóbal Valero también

¹⁰³ DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar. “The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other eighteenth-century pioneers”. *Burlington magazine*, 2014, vol. 156, n.º 1341, pp. 805 – 810.

¹⁰⁴ En el *Inventario General de la pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas las clases, y diseños de arquitectura... Hecho en el año de 1797*. ARASC, sign. 149, aparece una entrada con el número 111 que corresponde que dice «Excelencias de las Bellas Artes demostradas en Campidoglio de la Academia del Diseño en el concurso celebrado en 1732, siendo príncipe de ella el caballero Sebastian Conca. Un tomo en cuarto mayor, pergamino, impreso en Roma año 1733», lo que nos indica que la figura de Conca no solo era conocida en la Academia valenciana por su antiguo alumno, el director de pintura Cristóbal Valero.

tuvieron el privilegio de formarse en el selecto ambiente artístico de Roma bajo la dirección de Sebastiano Conca.¹⁰⁵

Cuando Cristóbal Valero regresó a la capital del Turia se ordenó presbítero y colaboró en la creación de la Academia de Santa Bárbara. El 30 de mayo de 1754 presentó en las salas de la academia la obra *Mentor dando lecciones a Telémaco antes de ir a la guerra contra Adastro*, con la que obtuvo el grado de director de pintura. Esta obra la donó a la Academia de San Fernando en su ingreso como académico de mérito en 1762. Como hemos visto con anterioridad, fue uno de los promotores de la Academia de San Carlos, siendo su primer director de la clase de pintura en 1766, y director general en 1768.¹⁰⁶



Fig. 1. *Telémaco y Mentor*. Cristóbal Valero, 1754.
Óleo sobre lienzo. 92 x 136 cm. Museo de la Academia de San Fernando.

¹⁰⁵ OLIVIER, Michel. "XV. - Sebastiano Conca". En: OLIVIER, Michel. *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle* [recueil d'articles]. Rome: École Française de Rome, 1996, pp. 267 – 295. GALLEGO GARCÍA, Raquel. «De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes». *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2014, nº. 2, pp. 25 – 49.

¹⁰⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...*, op. cit., Tomo quinto, T – V. pp. 117 – 119. También se puede encontrar información en BRYAN, Michael. *Dictionary of Painters and Engravers, biographical and critical. Volume II: L – Z*. Nueva edición, revisada y ampliada. Primera edición de 1816. Londres: George Bell and Sons, 1889, p. 606.

Tanto el Barón de Alcahalí, como Pedro de Madrazo, presentan una opinión de su obra y de su época muy negativa «Aunque participando del mal gusto de la época...»¹⁰⁷ y también «[...] y esta obra que le valió grandes aplausos se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid donde puede estudiarse como documento curioso que da a conocer hasta qué punto había dejado el buen gusto en aquel tiempo».¹⁰⁸

En 1787 se le ofreció de nuevo el cargo de director general, pero impedido de poder asistir a las juntas y a los estudios por su avanzada edad rechazó el puesto. Continuó dirigiendo desde su casa a sus alumnos «por el buen sendero que él había seguido en Roma».

Ceán Bermúdez le atribuyó numerosos lienzos en capillas y altares mayores de algunas de las iglesias y monasterios desaparecidos de la ciudad de Valencia. Según Ceán, los Mínimos poseían un lienzo en la capilla de san Francisco de Paula; en el convento de Capuchinos había otro lienzo donde se representaba a san Serafín y al beato Corleón; en el convento de los Franciscanos existía un cuadro de la Porciúncula; para el convento de los Trinitarios Descalzos habría pintado los óvalos que estaban sobre las puertas de las capillas de la iglesia; en el convento de las Monjas de San Julián los cuadros que se encontraban en el altar mayor; y en la iglesia de San Andrés el retrato del ilustrísimo Tormo, obispo de Orihuela. Todas estas obras se encuentran en paradero desconocido. Cristóbal Valero murió en Valencia el 18 de diciembre de 1789.¹⁰⁹

3.7.2. José Vergara Gimeno (1726 – 1799)

Hijo de Francisco Vergara «el Mayor» (1681 – 1753) escultor y arquitecto, hermano de Ignacio Vergara Gimeno (1715 – 1776) escultor, y primo hermano de Francisco Vergara Bartual (1713 – 1761) también escultor. Nació en Valencia el 2 de junio de 1726 y murió en la misma ciudad en la que había nacido el 9 de marzo de 1799.

José Vergara comenzó su formación artística de la mano de su padre, copiando la *Cartilla de principios de Ribera*, para incorporarse con siete años a la Academia de Evaristo Muñoz, continuador de la labor pedagógica de Juan Antonio Conchillos, donde

¹⁰⁷ ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 318.

¹⁰⁸ MADRAZO, Pedro de. *Catálogo Descriptivo e Histórico del Museo del Prado de Madrid*. Parte Primera: Escuelas Italianas y Españolas. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, p. 583.

¹⁰⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...*, *op. cit.*, Tomo quinto, T – V, pp. 118 – 119.

los alumnos aprendían por medio de la copia del natural, tanto de estatuas como de modelos masculinos. Cuando Vergara contaba con trece años falleció Evaristo Muñoz, lo que hace plantearse a Miguel Ángel Catalá hasta qué punto tuvo Vergara una formación autodidacta.¹¹⁰

Orellana explicó: «[...] en la escuela de Evaristo Muñoz aprendió el arte de la pintura, de modo que ha llegado a ser de los más sobresalientes que en el día se conocen de aquel estilo y tintas italianas, que tanto se aprecian, y que por su casta y arte pintoresco logran una especial recomendación, como las obras de Conrado con las que tienen alguna afinidad y semejanza».¹¹¹

También sabemos por Orellana que «a los 13 años pintó al fresco una alegoría que había en un reloj a la esquina de una casa, en la calle de san Vicente frente de san Gregorio»¹¹² y este fresco debió de tener cierta repercusión, puesto que a continuación le encargaron dos medallones de la vida de santa Catalina y una bovedilla en la parte inferior del órgano para la iglesia parroquial de la Santa Catalina. Años después, cuando contaba con 19 años, pintó al fresco cuatro figuras de las *Heroínas bíblicas* en las pechinas de la Colegiata de Xátiva. En cualquier caso, estos trabajos muestran la precocidad de José Vergara para pintar al fresco, técnica pictórica de notable complejidad.¹¹³

El 6 de mayo de 1754, a la edad de 27 años es nombrado “revisor de imágenes” en el Tribunal del Santo Oficio. Cargo que le otorgaba el poder para censurar muchas de las obras de arte que se producen en el reino de Valencia. Este puesto estrechó su relación con el cabildo de la Catedral, con las juntas parroquiales, así como con las distintas órdenes y congregaciones religiosas establecidas en Valencia. Si a todo esto añadimos su relación con el arzobispo Mayoral, a quien retrata en varias ocasiones, y su

¹¹⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico...op. cit.*, pp. 190 – 196. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara, Valencia, 1726 – 1799*. Valencia: Generalitat Valenciana, Secretaria Autònica de Cultura, 2004, p. 30.

¹¹¹ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, op. cit., p. 425.

¹¹² ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, op. cit., p. 425.

¹¹³ ESPINÓS DÍAZ, Adela. “José Vergara Ximeno (1726 – 1799): Una aproximación a su vida y obra”. En: RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.). *Actas del I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII*. (Congreso celebrado en Marbella, del 15 al 18 de abril de 1998). Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 244 – 245. Adela Espinós cita la biografía manuscrita de Vergara que aparece en la *Colección de papeles y manuscritos preciosos sobre las Bellas Artes en España inéditos muchos de ellos*. Redactado cuando Vergara todavía vivía, este documento anónimo se encuentra en el archivo de la Biblioteca del Instituto de Historia del CSIC, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio.

acrecentado prestigio por ser uno de los fundadores de la Academia de Santa Bárbara, explican su prolijo trabajo en capillas, iglesias y monasterios en la ciudad de Valencia y localidades próximas.¹¹⁴

Entre los años 1760 y 1780 disfrutó de un intenso periodo creativo, donde aceptó números encargos de extrema dificultad, como son las pinturas al fresco de grandes bóvedas y cúpulas, también trabajó en lienzos para capillas y altares. Esta ocupación pictórica no solo la desarrolla en Valencia, sino también en La Alcudia, Burriana, Villareal, Vall de Uxó, Chiva, Burjasot y Segorbe. A esa actividad frenética, Vergara tiene que sumar la labor docente en la Academia de San Carlos, como director de la clase de pintura y durante dos trienios director general de la institución (17 enero de 1779 – 31 diciembre de 1781; 31 de diciembre de 1787 – 31 de diciembre de 1790).¹¹⁵

Ceán comenta, y Catalá lo retoma, que durante la breve estancia en Valencia de Jaime Miguel de Guzmán-Dávalos y Spínola (1690 – 1767), II marqués de la Mina, cuando regresaba de su estancia diplomática en París en 1740, trajo unas carrozas pintadas posiblemente por Noël Nicolas Coypel (1690 – 1734) o por su sobrino Charles-Antoine Coypel (1694 – 1752). Estos adornos «excitaron el ánimo de Vergara a querer imitar su estilo, y habiéndolo hecho con mucho estudio y aplicación, fue acometido de una grave enfermedad que le puso en gran riesgo de perder la vida». También destaca que una vez recuperado, siguió estudiando con gran tenacidad «adoptando la manera de Pablo Matheis por unos originales de su mano que copió muchas veces».¹¹⁶ Orellana dice que «Sus obras tienen mucha afinidad con las de Pablo Matei, así por la composición, como por la diafanidad y frescura del colorido».¹¹⁷

Los hermanos Vergara tuvieron la oportunidad de contemplar las obras del maestro italiano durante un viaje a Alicante. De regreso a Valencia se detuvieron en Cocentaina, donde el napolitano Paolo de Matteis (1662 – 1728) había realizado un conjunto de lienzos en la capilla del Milagro del convento de Santa Clara, trabajos realizados entre 1690 y 1691 por encargo del conde Francisco de Benavides y Corella, virrey de Nápoles.¹¹⁸ El estilo de Matteis, a camino entre el estilo barroco de Luca Giordano

¹¹⁴ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 32.

¹¹⁵ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., pp. 34 – 35.

¹¹⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico...* op. cit., p. 191. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 34, 84, 95 y 112.

¹¹⁷ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, op. cit., p. 425.

¹¹⁸ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., pp. 309 – 310.

(1634 – 1705) y el clasicismo de Carlo Maratta (1625 – 1713), se ajusta al eclecticismo de Vergara, quien a lo largo de su vida adoptó una posición de compromiso entre tradición e innovación.¹¹⁹

El conocimiento del estilo de Carlo Maratta lo pudo adquirir Vergara a través de copias o estampas que trajeron los discípulos valencianos de Maratta, a saber: Miguel March (1633 – 1670), el padre Vicente Victoria (1650 – 1709) y Agustín Gasull (murió a principios del siglo XVIII). De este modo se puede explicar las similitudes en «el sentido del equilibrio y orden, la forma de agrupar las figuras que cierran los primeros términos de la composición, su elaboración minuciosa y barroquismo contenido, [...] denotan asimismo una precisión formal prevalente sobre la línea y el trazo, en sintonía igualmente con los de Maratta». Recordemos que la Academia de San Fernando se hizo con una importante colección de dibujos de Maratta, para que sus alumnos aprendiesen a dibujar en la sala de principios.¹²⁰

En la corte, con la llegada de Anton Mengs en 1761 y la marcha de Corrado Giaquinto (1703 – 1766) en 1762, se gesta un cambio en el gusto artístico. Cambio del cual Vergara no es ajeno, ya que muy probablemente tanto José Camarón como Manuel Monfort, ambos residentes en Madrid en distintos momentos, mostraron a Vergara la nueva orientación estética que proponía Mengs tanto en la corte, como en la Academia de San Fernando. Sin renunciar a los recursos heredados de la tradición valenciana del siglo anterior, Vergara adquirió «unos modos más contenidos y clasicistas».¹²¹

El hecho de que no abandonara su ámbito local y que la mayoría de sus encargos tuvieran temática religiosa, hizo que el peso de la tradición pictórica valenciana influyera fuertemente en evolución artística de José Vergara. Copió obras de Juan de Juanes y de Francisco Ribalta, en ocasiones por iniciativa propia y en otras ocasiones por expreso deseo del comitente. Como ejemplo el *Salvador eucarístico* de la iglesia de la Santa Rosa de Lima, que se encuentra en la actualidad en el Museo de la Ciudad de Valencia¹²², y como señaló Orellana «Ha sido el que más ha imitado a Joanes, como se

¹¹⁹ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 310.

¹²⁰ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 307. Para conocer cómo adquirió la Academia de San Fernando la colección de grabados de Carlo Maratta entre los años 1772 y 1778, se puede consultar BÉDAT, Claude. "L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1968, tomo 4, pp. 413 – 416.

¹²¹ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 307.

¹²² CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 314.

ve en los lienzos de los Sagrarios, de la Escuela Pía, de la Merced, de Burjasot, de la Zaydia, de la Congregación, de Chiva, etc.».¹²³ También copió el *Ecce Homo* en repetidas ocasiones, y hay ejemplos en el Museo del Prado, en una colección particular en Villareal y en la iglesia parroquial de San Andrés de Valencia.¹²⁴



Fig. 2. *Autorretrato*. José Vergara, circa 1775.
Óleo sobre lienzo. 86 x 63 cm. Museo de la Academia de San Fernando.

Vergara también asimiló la forma de pintar de José Ribera, no solo a través de la citada *Cartilla de principios*, sino también a través de las colecciones de estampas del pintor

¹²³ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, op. cit., pp. 427 – 428.

¹²⁴ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 314.

nacido en Xátiva, desde donde pudo copiar las posturas que adoptan algunas de las Vírgenes dibujadas por Vergara, destacando las miradas, las manos cruzadas sobre el pecho, o los gestos de dolor.¹²⁵

De Francisco Ribalta se atisba una mínima contribución en la formación de Vergara. El dibujo *Cabeza de hombre*, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y el lienzo *Virgen con Niño y ángeles músicos*, desaparecido en la actualidad y copia del original de Ribalta que era parte del *Retablo de San Eloy* de la iglesia de Santa Catalina, y que en la actualidad pertenece a la Colección Bankes, de Reino Unido.¹²⁶

La huella de Antonio Palomino (1655 – 1726) en la obra de Vergara es más evidente. Sin duda admiró tanto los frescos de la basílica de la Virgen de los Desamparados, como los de la iglesia de los Santos Juanes. También pudo disfrutar de la pintura mural de la bóveda de la iglesia de san Nicolás, ejecutada por Dionís Vidal, aunque siguiendo el programa pictórico de Palomino, y los frescos de la capilla de San Pedro en la catedral de Valencia. A todo esto, hay que sumarle el aprendizaje teórico que *El museo pictórico y escala óptica* supuso en la formación artística de Vergara.¹²⁷

Vergara utiliza los grabados y las estampas para crear nuevas composiciones a partir de lo que observa, con la idea de incorporarlas a su repertorio iconográfico o simplemente como meros ejercicios prácticos.¹²⁸ Uno de los mecanismos que maneja para realizar las composiciones consiste en repetir personajes y poses de manera indistinguible. Palomino, hizo suyo el consejo de Claudio Coello donde explica que, aunque en la naturaleza hay infinitas posturas, solo unas pocas son las correctas y éstas son las que el pintor debe incorporar en sus obras, repitiéndolas si es necesario, en lugar de inventar posturas «desagradables al gusto». Vergara adoptó el consejo y lo incorporó a su

¹²⁵ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 314.

¹²⁶ ESPINÓS DÍAZ, Adela. "José Vergara Ximeno...", op. cit., pp. 242 – 243. La obra *Virgen con Niño y ángeles músicos* (*Madonna and Child with Music-making Angels*) que pertenece a la colección Kingston Lacy se puede consultar en <<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1257129>> (15/09/2021)

¹²⁷ GIMILIO SANZ, David. *Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco, José Vergara Gimeno (1726 – 1799)*. Tesis doctoral dirigida por Daniel Benito Goerlich, Universidad de Valencia, 2003, pp. 75 – 134. GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799). Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, pp. 73 – 117.

GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799)...*, op. cit., pp. 36 y 95 – 99.

¹²⁸ GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799)...*, op. cit., pp. 65 – 66.

producción pictórica y dibujística, repite posturas tanto en las pinturas al fresco de las iglesias valencianas, como en muchos sus trabajos de temática religiosa.¹²⁹



Fig. 3. *Sagrada Familia con san Juan Bautista*. José Vergara Gimeno, circa 1750–1760. Óleo sobre tabla. 82,5 x 60 cm. Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Se sabe que José Vergara poseía una colección de estampas. En el testamento de su padre aparece el reparto de su legado artístico, entre el que se encuentran un gran número de estampas, «es mi voluntad se les dividan entre los dos en partes iguales como buenos hermanos». Tras la muerte de Ignacio Vergara se procedió a inventariar sus bienes y destacan un gran número estampas de todo tipo – arquitectura,

¹²⁹ GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799)...*, op. cit., pp. 66 – 67. Gimilio en nota a pie de página recoge el texto de Palomino «Por eso decía don Claudio Coello, que las actitudes buenas del natural ya todas las habían usurpado; mas no por eso hablamos de omitirlas; que no era justo, que por no tropezar yo con este, o el otro autor, que eligieron las mejores, haya de buscar yo las inútiles, y menos gratas al arte, y a la vista».

evangelistas, santos, de historia, etc. —, este repertorio de estampas nos puede indicar que José Vergara dispondría de un catálogo similar al de su hermano, aunque el hecho de que no se haya encontrado el testamento de José Vergara deja esta afirmación solo como muy probable.

La difusión de modelos italianos en el territorio español, desde finales del siglo XVI y el siglo XVII, se realiza con la ayuda de las estampas de Cornelis Cort (1533 – 1578), que Vergara conoce y utiliza. También se apoya para diseñar sus composiciones en estampas de grabadores flamencos y holandeses como Philips Galle (1537 – 1612), Schelte a Bolswert (1586 – 1659), Johan Sadeler (1550–1600) o Pieter de Jode (1570 – 1634).¹³⁰

Vergara no conoció los originales de los maestros italianos, pero sí que utilizó los grabados de Ludovico Mattioli (1662 – 1747) y Giovanni Antoni Lorenzini (1665 – 1740). No copió fielmente ninguna de las estampas con las que trabajó, sino que utiliza elementos sueltos de más de una estampa y les añade figuras de su propia invención o del repertorio tradicional para diseñar sus composiciones. Utiliza los grabados italianos para «componer a la clásica», utilizando los pliegues de los ropajes, los elementos arquitectónicos, y de esta manera consigue distanciarse de la tradición naturalista valenciana, introduciendo un clasicismo de corte académico.¹³¹

Entre los autores italianos que más han inspirado a Vergara a través de los grabados están Carlo Maratta, los Carracci, con una predilección hacia Agostino, y Guido Reni, cuyas estampas circularon por toda Europa durante el siglo XVIII.¹³²

Por último, no podemos pasar por alto la influencia que Mengs ejerció en el director de pintura de la Academia de San Carlos. Tuvo un conocimiento directo o a través de grabados de la obra de Mengs, como ejemplo la *Sagrada Familia con san Juanito niño*, que es una copia fiel del original del pintor-filósofo. Otro tanto ocurre con el *Retrato de Carlos III*, que Vergara copia del original que Manuel Monfort poseía en propiedad, donde se abandona el tradicional estilo francés de los retratos de los reyes, para utilizar una técnica más novedosa, que ofrece una imagen más contenida del monarca.¹³³

¹³⁰ GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799) ...*, op. cit., p. 77.

¹³¹ GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799) ...*, op. cit., p. 77 – 78.

¹³² GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799) ...*, op. cit., p. 84 – 87.

¹³³ GIMILIO SANZ, David. *José Vergara (1726 – 1799) ...*, op. cit., p. 102.

Hemos comentado anteriormente que los hermanos Vergara habían establecido en su taller de la calle de las Barcas una academia privada en la que se estudiaba la pintura del natural, y que, en cierta forma, continuaba las enseñanzas de su maestro, Evaristo Muñoz. El hecho de que su primo, Francisco Vergara Bartual, hubiera estudiado en la Academia de San Fernando bajo las órdenes de uno de sus promotores Domenico Olivieri y continuara su formación a partir de 1745 en la Academia de San Lucas de Roma como pensionado por la Academia madrileña, probablemente les facilitó información de primera mano de cómo funcionaban las academias y los animó a intentar establecer su propia academia bajo protección oficial en Valencia.¹³⁴

3.7.3. José Camarón Bonanat (1731 – 1803)

José Camarón Bonanat nació en Segorbe el 18 de mayo de 1731. Comenzó su formación en el ambiente familiar. Por un lado, tenía a su padre Nicolás Camarón, escultor nacido en Huesca y autor de la nueva sillería del coro de la catedral de Segorbe. Por otro su tío mosén Eliseo Bonanat, que trabajaba en la iluminación del capitulario de la catedral de Segorbe. Con ellos aprendió técnicas de escultura y de pintura. Como en el caso de los hermanos Vergara, en su entorno familiar coinciden escultores que de alguna forma van a contribuir de modo semejante en su aprendizaje inicial.

En 1749 se traslada a Valencia para ampliar sus estudios de pintura y tres años más tarde parte para Madrid, aunque esta etapa de su vida no está suficientemente documentada. Con tan solo 23 años, en 1754 es elegido académico de mérito en la clase de pintura en la Academia de Santa Bárbara. Para el acceso a la academia debía pintar un cuadro y para ello realizó el lienzo *Venus se queja de Telémaco a Júpiter delante de los dioses y pide que le quiten la vida*, pintura perdida en la actualidad.¹³⁵

¹³⁴ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara...*, op. cit., p. 47.

¹³⁵ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, op. cit., pp. 408 – 415. ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 81. TORMO Y MONZÓ, Elías. *Levante: (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid: Calpe, 1923, p. 34. SANCHIS GUARNER, Manuel. «El pintor Camarón: ensayos históricos. Don Joseph Camarón y Boronat, un buen pintor del XVIII, notas para su biografía». *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1930 – 1931, año 11, cuaderno 83, pp. 203 – 241. Mas recientemente estudiaron a Camarón RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. *José Camarón Bonanat, un pintor valenciano en tiempos de Goya*. Segorbe: Instituto de Cultura Alto Palancia, D.L., 2006. Y también ESPINÓS DÍAZ, Adela. *José Camarón Bonanat, 1731–1803*. (Catálogo de la exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Castellón, desde octubre del 2005 hasta enero del 2006). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005. Igualmente, MONTOLÍO TORÁN, David. “José Camarón (Segorbe, 1731-1803) y algunas nuevas obras en el Camino de Aragón. Del valle del Palancia a Teruel”. Yuste, 2019, nº 1, pp. 53 – 68.

Residiendo en Segorbe, donde conserva su taller y su familia, su fama llega hasta la corte, de donde recibe encargos. Conocía diversas técnicas de pintura: óleo, fresco, pastel, acuarela y tinta. No trabajó directamente el grabado, pero sí que «inventó y dibujó» muchas láminas para que fueran grabadas. En cuanto a la temática tratada es tan variada como la extensión de su obra. Se ocupó de temas religiosos, alegóricos, mitológicos, escenas de la vida cotidiana, retratos, paisajes, además de ilustrar una edición del *Quijote*.¹³⁶

En 1761 presentó en la Academia de San Fernando una obra titulada *Minerva recibiendo a la ciudad de Valencia que conduce las tres nobles artes*. Los directores de pintura de la Academia madrileña declararon sobre el lienzo presentado «que es muy singular el genio, invención y habilidad de su autor, que la composición es excelente, las tintas suaves y variadas con buen gusto». Ante esta afirmación, José Camarón fue nombrado por unanimidad y aclamación académico de mérito el 3 de enero de 1762.¹³⁷

El 11 de noviembre de 1765 es nombrado director supernumerario de la clase de pintura en la recién creada Academia de San Carlos. En 1769 traslada su residencia desde Segorbe a Valencia con carácter definitivo. Un año después consigue el cargo de director de pintura de la Academia de San Carlos y en 1796 el de director general. Fallece en Valencia el 13 de julio de 1803.¹³⁸

José Camarón tuvo fama y éxito en vida, como lo demuestra los comentarios que le dedicaron Marcos Antonio de Orellana «llegó a unos adelantamientos tan conocidos, que le conciliaron fama, no solo en el reino de Valencia, si en la misma corte, de donde le llovían los encargos dirigidos a Segorbe»¹³⁹ y Antonio Ponz «Todas estas pinturas [de la iglesia parroquial de Benicasim] las ha ejecutado don José Camarón, profesor de crédito, y estimación, residente en Valencia»¹⁴⁰. Desarrollo una vasta actividad pictórica

¹³⁶ SANCHIS GUARNER, Manuel. «El pintor Camarón *Bonanat...*, *op. cit.*, p. 219. RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. *José Camarón Bonanat...*, *op. cit.*, pp. 71 – 125.

¹³⁷ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, *op. cit.*, p. 409. El acta de la Junta Ordinaria de la Academia de San Fernando del 3 de enero de 1762 se recoge en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...*, *op. cit.*, pp. 58 – 60.

¹³⁸ SANCHIS GUARNER, Manuel. «El pintor Camarón...», *op. cit.*, pp. 222 – 224 y 228 – 229.

¹³⁹ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, *op. cit.*, p. 408.

¹⁴⁰ PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo XIII. Madrid: Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1788, p.140.

en Valencia y localidades cercanas, pero también en Zaragoza, Madrid, Lérída, Álava, Barcelona o en la Cartuja de Cazalla, provincia de Sevilla.¹⁴¹



Fig. 4. *Homenaje a Carlos III como protector de las Artes / Minerva y Valencia.*
José Camarón Bonanat, 1761. Óleo sobre lienzo, 177 x 106 cm.
Museo de la Academia de San Fernando.

De una forma un tanto desordenada, Orellana realiza un repaso del corpus de obras de Camarón. Muchas de ellas se encontraban en conventos y capillas de las parroquias valencianas y sus alrededores, pero también en casas de la aristocracia de Valencia. Da

¹⁴¹ SANCHIS GUARNER, Manuel. «El pintor Camarón...», *op. cit.*, pp. 226 – 234.

la sensación de que Orellana conoce las obras de primera mano, que ha visitado las obras que comenta y que por el contrario desconoce muchas otras que no se encuentran cerca de Valencia.¹⁴²

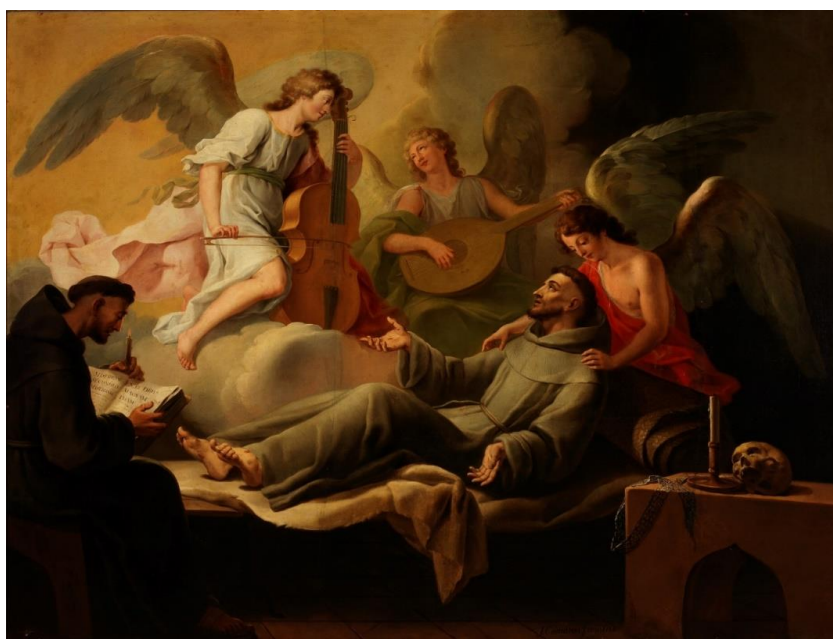


Fig. 5. *San Francisco confortado por los ángeles*. José Camarón Bonanat, 1788. Óleo sobre lienzo, 215 x 272 cm. Museo del Prado, depositado en la real basílica de San Francisco El Grande, Madrid.

En la nota necrológica sobre José Camarón publicada en 1805 en la *Continuación de las Actas de la Real Academia...*, se incluye parte del corpus de su obra:

«Haremos memoria de algunas de sus pinturas, ya que no es posible hacerla de todas, por ser casi innumerables. Fuera de este reino son de su mano el cuadro del *Bautismo del Centurión Cornelio* que existe en la Catedral de Palma de la isla de Mallorca, el de *San Gabriel* de la casa del Consulado de Barcelona, el de *Nuestra Señora del Rosario* que está en Lérida, varios cuadros de la Real Cartuja de Cazalla en Andalucía, otros dos de nuestra Señora en la de Aula Dei de Aragón, y algunos del claustro de San Francisco el Grande de Madrid, que representan pasajes de la vida del Santo. Deben agregarse a estas obras *El Salvador* que posee en la misma corte la señora

¹⁴² ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...*, op. cit., p. 409 – 412.

viuda de don Diego Rejón y el *San Ramón* que está en poder de don Juan Vilar.

Por lo que toca a esta ciudad insinuaremos solamente el cuadro de la *Cena del Señor* que está en el refectorio del convento de Padres del Carmen Calzado, el del altar mayor de la capilla de Nuestra Señora del Milagro que representa la *Asunción de la Virgen*, el de *San Francisco de Asís en la agonía* en la santa iglesia metropolitana, los cuatro cuadros del repartimiento de la cúpula en la capilla del beato Gaspar de Bono del convento de San Sebastián de padres mínimos, el que representa el *Sacrificio de Isaac* que posee en señor canónigo don José Alcedo, y los que representan las *Vírgenes necias y prudentes* que posee el Exmo. señor marques de la Romana.

Por lo que respecta al reino diremos que hay pinturas suyas en las reales cartujas de Porta Coeli y Ara Christi, en la iglesia de Benicasim, que costeo el Ilmo. señor don Francisco Pérez Bayer, en la catedral de Segorbe y en las villas de Murviedro y Liria».¹⁴³

El texto de la Academia solo incluye cuadros de temática religiosa, pero también realizó escenas de género, donde representa fiestas galantes en jardines a la manera del pintor francés Jean-Antoine Watteau, entre otras *Una romería*, *Parejas en un parque* y *Mujer sentada*. Todas estas obras se conservan en el Museo Nacional del Prado en la actualidad.

Su producción pictórica igualmente incluyó retratos, como el de Francisco Pérez Bayer para la sacristía en la iglesia de Benicasim, obra desaparecida durante la Guerra Civil, o el del obispo de Segorbe Alonso Cano; pinturas que representan alegorías, como la ya nombrada *Minerva recibiendo a la ciudad de Valencia que conduce las tres nobles artes*; y grabados, como los que inventó para la edición del *Quijote* que Joaquín Ibarra (1725 – 1785) imprimió en 1771 o el *Escudo real alegórico* (1768) grabado como portada para la edición de los estatutos de la Academia de San Carlos, que se imprimió en el taller de Benito Monfort. El en pie se puede leer *Emmanuel Monfort sculpsit* y aunque no se indica el original se debe a Camarón.

¹⁴³ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 4 de noviembre de 1804*. Valencia: Benito Monfort, 1805, pp. 15 – 17.



Fig. 6. *Escudo real alegórico*. Dibujado por José Camarón.
Grabado por Manuel Monfort, 1768.
Aguafuerte y buril, 140 x 93 mm.

3.7.4. Luis Antonio Planes (1742 – 1821)

Antonio Planes nació en Valencia en el año 1742 y comenzó a formarse en el taller paterno del grabador Tomás Planes, para continuar formándose bajo la tutela del pintor y poeta Juan Collado (1731 – 1767) y de José Camarón Bonanat. Amplió sus estudios de pintura en la Academia de San Fernando de Madrid, donde recibió la influencia de Mariano Salvador Maella (1739 – 1819), Francisco Bayeu (1734 – 1795) y Anton Raphael Mengs (1728 – 1779).¹⁴⁴ En el año 1763 ganó el concurso general rivalizando con Luis Paret, Ginés de Aguirre, Santiago Fernández, Antonio Torrado y Bernardo

¹⁴⁴ MONTOLÍO TORÁN, David. «Luis Antonio Planes (Valencia, 1742 – 1821). Un genio pictórico de España en el camino de Aragón. De Segorbe a Rubielos de Mora». *Maestro de Rubielos*, 2017, nº. 5, pp. 6 – 41. VIÑAZA, Conde de la. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Tomo tercero. Siglos XVI, XVII y XVIII. M – T. Madrid: Imprenta y tipografía de los Huérfanos, 1894, pp. 265 – 266.

Martínez de Barranco. El tema de la prueba de repente fue *Sansón reclinado en las faldas de Dalila es aprisionado por los Filisteos*.¹⁴⁵

Volvió a Valencia una vez finalizados sus estudios en Madrid, y fue nombrado teniente director en la clase de pintura en la recién erigida Academia de San Carlos el 6 de febrero de 1766, director de pintura el 7 de abril de 1799, sustituyendo a José Vergara. Años más tarde se convertiría en director general. Murió con casi 80 años en Valencia el 5 de diciembre de 1821.



Fig. 7. *Salomé con la cabeza del Bautista*.

Luis Antonio Planes, circa 1763.

Óleo sobre lienzo. 665 x 550 mm. Museo de la Academia de San Fernando.

Pintó muchas obras al fresco, al óleo y en miniatura. Orellana destaca las pintura al fresco de la Iglesia de Buñol; el cascarón al fresco de la Iglesia de Cheste; el cascarón, los lunetos, el techo y el trasagrario al fresco en la Iglesia de la Cartuja de Porta Coeli;

¹⁴⁵ AZCÁRATE LUXAN, Isabel et al. *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas de San Fernando (1753 – 1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 91 – 93.

los tondos y el recuadro al fresco de la Iglesia de Monteolivete y el lienzo principal del retablo mayor, el cascarón al fresco de la Iglesia de Padres Mercenarios de Utiel; un ovalo al fresco en la capilla de San Luis Beltrán, que hace juego con otros de José Vergara. También realizó un lienzo grande de *San Juan Bautista bautizando a Cristo*, para la capilla del Baptisterio de Ibiza.¹⁴⁶



Fig. 8. *Santísima Trinidad*. Luis Antonio Planes, circa 1780. Óleo sobre lienzo, escena central del retablo de la capilla de la Santísima Trinidad de la Catedral de Valencia.

¹⁴⁶ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 432 – 433.

Tal vez sus trabajos más destacados sean los que realizó para la seo metropolitana de Valencia. De su mano es toda la decoración pictórica de la capilla de la Santísima Trinidad, donde se encuentra el retablo del mismo nombre. Es de tipo tabernáculo, y en el lienzo central se representan las figuras del el Padre, el Hijo y el espíritu Santo. El otro lienzo de Planes conservado en la catedral de Valencia, y colgado en la actualidad en entrada a la capilla del Santo Cáliz, es el gran lienzo bocaporte de *San Miguel y San Pedro Pascual*, procedente de la capilla del mismo nombre, pintado en 1781.¹⁴⁷

El cabildo de la catedral de Segorbe le encargó en la realización de otro lienzo bocaporte monumental para el retablo mayor, *Santa Cena con Santísima Trinidad*, en la actualidad en la capilla del Salvador del Museo Catedralicio de Segorbe. El dibujo preparatorio de esta obra se conservar en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La escena se desarrolla en dos planos:¹⁴⁸



Fig. 9. *Santa Cena*. Luis Planes, 1802.
Pluma y aguada parda, sobre
preparación de lápiz. Papel verjurado
blanco. 43,5 x 23,7 cm.
Museo Bellas Artes Valencia.



Fig. 10. *Santa Cena*. Luis Planes,
entre 1802 – 1806. Óleo sobre lienzo.
426 x 301 cm.
Museo Catedralicio de Segorbe.

¹⁴⁷ MONTOLÍO TORÁN, David. «Luis Antonio Planes..., op. cit., pp. 9 – 10.

¹⁴⁸ ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia II (siglo XVIII)*, tomo I (A – U). Madrid: Subdirección General de Museos, 1984, p. 138.

Luis Planes recibió el encargo para la realización de esta obra en 1802. El andamiaje para el montaje del lienzo fue contratado el 20 de diciembre de 1803. Sin embargo, debido a una ceguera transitoria de Planes, fue Manuel Camarón y Meliá (1763 – 1806), pintor nacido en Segorbe, el primero en actuar sobre el lienzo. Observando el dibujo preparatorio se puede concluir que Manuel Camarón siguió las directrices indicadas por Planes, sin modificar el planteamiento del director de pintura de la Academia valenciana. Lamentablemente Manuel Camarón falleció sin concluir el lienzo y el Capítulo de la Catedral solicitó a Luis Planes que concluyera la obra, ya que el maestro valenciano había recuperado la visión.¹⁴⁹



Fig. 11. *La glorificación de la Virgen*. Detalle.

Luis Planes, Manuel Camarón y taller.

Pintura mural al fresco. Entre 1803 y 1806.

Ábside del presbiterio de la Catedral de Segorbe.

¹⁴⁹ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.; OLUCHA MONTINS, F.; MONTOLIO TORAN, D. *Museo Catedralicio de Segorbe. Catálogo*. Segorbe: Fundación Mutua Segorbina y Bancaja, 2006, p. 164. MONTOLÍO TORÁN, David. «Luis Antonio Planes...», *op. cit.*, pp. 14 – 15.

También en la seo segorbina, y durante la renovación neoclásica proyectada por el arquitecto Vicente Gascó¹⁵⁰, se pensó en el pintor nacido en la ciudad José Camarón Bonanat para que realizara la decoración mural de la bóveda. Sin embargo, académico segorbino murió el 14 de julio de 1803, antes de comenzarse la obra del techo.

Aprovechando la estancia de Planes en la catedral pintando el lienzo del altar mayor, también procedió a establecer los diseños y comenzar la obra de la bóveda del presbiterio. Durante los trabajos en el fresco se le produjo una ceguera debida a la acción de las cales utilizadas, enfermedad común en los pintores al fresco. Obligado a renunciar con los trabajos en la bóveda, fue de nuevo Manuel Camarón y Meliá quien se hizo cargo de la finalización de los frescos, muriendo unos meses después de acabar la obra.¹⁵¹

En la pintura mural de la bóveda del presbiterio de la Catedral de Segorbe se observa la técnica aprendida en su estancia madrileña, que tanto debe a los fresquistas italianos. Durante el tiempo que permaneció en Madrid durante su periodo formativo, pudo observar los trabajos Giambattista Tiepolo, Anton Raphael Mengs y sobre todo de Corrado Giaquinto, director general de la Academia de San Fernando. Orellana escribió de Luis Planes que «Copió muchas obras del señor Corrado, como lo manifiestan sus obras por el gusto del color; en sus obras se vale para el acierto de los ropajes del maniquí, y manifiesta la perspectiva con mucha facilidad».¹⁵²

3.8. Los tenientes directores

Los tenientes directores serán los encargados de dirigir los estudios en la sala de principios. Y en ausencia de los directores, los sustituirán con las mismas obligaciones y facultades, tanto en la sala del yeso como en la del modelo vivo. En cualquier caso, deberán acatar las directrices establecidas por el director general a la hora de impartir la

¹⁵⁰ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. "Ideario ilustrado y académico valenciano en la renovación de la catedral de Segorbe". En: CALLE, Román de la (coord.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 185 – 208.

¹⁵¹ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.; OLUCHA MONTINS, F.; MONTOLÍ TORAN, D. *Museo Catedralicio...*, op. cit. p. 162. MONTOLÍ TORÁN, David. «Luis Antonio Planes...», op. cit., pp. 15 – 17.

¹⁵² ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 433.

docencia a sus discípulos. Serán convocados y asistirán con voz y voto a las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas.¹⁵³

Los primeros tenientes directores fueron: Luis Antonio Planes en pintura, José Puchol en escultura y Juan Bautista Mínguez en arquitectura.

3.9. Los académicos de mérito

Los académicos de mérito serán aquellos profesores que hayan adquirido en sus respectivas profesiones «toda la pericia necesaria para ser reputados maestros en ellas». Podrán asistir a las salas de la academia siempre que lo deseen, aunque se espera su presencia en los estudios, tanto para dar buen ejemplo a los alumnos, como para perfeccionar su técnica, y de ese modo alcanzar el estatus tenientes o directores. Serán convocados a todas la Juntas Generales y Públicas, y a aquellas Ordinarias que el presidente les reclame explícitamente, teniendo voz y voto en toda ellas.¹⁵⁴

Los primeros académicos de mérito fueron Antonio González Ruiz (pintor de cámara de Carlos III y director de pintura de la Academia de San Fernando), Ventura Rodríguez (maestro mayor de obras y fuentes de Madrid y director de arquitectura de la Academia de San Fernando), Juan Pascual de Mena (director de escultura de la Academia de San Fernando), Diego Villanueva (director de arquitectura y perspectiva de la Academia de San Fernando), Andrés de la Calleja (pintor de cámara de Carlos III y director de pintura de la Academia de San Fernando), Felipe de Castro (escultor principal de la real persona de S. M. y director de escultura de la Academia de San Fernando) , Juan Bernabé Palomino Castro (grabador de cámara de S. M. y director del grabado de la Academia de San Fernando) y Tomás Francisco Prieto (grabador general de monedas y medallas y director del grabado de la Academia de San Fernando).¹⁵⁵

3.10. Los académicos supernumerarios

El académico supernumerario era un individuo al que no se le concedía el estatus de maestro, ya que, a pesar de poseer destacados méritos, todavía no había conseguido el grado de perfección necesario para ejercer la docencia. Por este motivo, se le recomendaba asistir a las salas de la academia para perfeccionar su arte y, de ese modo,

¹⁵³ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XIV.

¹⁵⁴ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XV.

¹⁵⁵ *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773...*, op. cit., pp. 66 – 68.

llegar a convertirse en teniente y luego en director. Los académicos supernumerarios podían acudir a las Juntas Públicas y a las Juntas Generales, donde tenían voz, pero no voto.¹⁵⁶

José Camarón Bonanat fue el primer académico supernumerario «sin sueldo por ahora y con opción a la primera vacante»¹⁵⁷, hasta que se convirtió en director de pintura el 18 de febrero de 1790, una vez que había quedado vacante la plaza por la muerte de Cristóbal Valero.¹⁵⁸

3.11. El secretario

El secretario era el encargado de controlar el día a día en la Academia, acaparando numerosas tareas. Era el responsable del «archivo, libros, papeles y sellos de la Academia», además asistía a todas las Juntas con voz y voto, con el mismo peso que los consiliarios. Tenía a sus órdenes al conserje, al portero y otros empleados que pudiera tener la Academia.¹⁵⁹

Se encargaba de la organización de los concursos, desde anunciar la convocatoria por medio de los edictos, hasta la recopilación de los datos de los opositores. Otra importante función que desempeñaba era el control de consiliarios y profesores, fiscalizando sus gastos para evitar abusos. Controlaba el dinero que entraba y salía del arca de caudales, anotando en un libro todos los asientos contables. Del mismo modo, en otro libro, a modo de inventario, debía anotar «los muebles y alhajas que tiene y fuere adquiriendo la Academia».

El papel de los secretarios tenía una gran peso dentro de las academias españolas. Destaquemos que la Academia de San Fernando hubo ilustres eruditos ocupando ese puesto: Juan Cirilo Magadán y Gamarra (1748 – 1753), Ignacio de Hermosilla Sandoval y Rojas (1753 – 1776), Antonio Ponz Piquer (1776 – 1790), José Moreno (1791), Isidoro Bosarte (1792 – 1807) y José Luis Munárriz Iraizoz (1807 – 1815).

¹⁵⁶ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XVI.

¹⁵⁷ Actas de la Junta Preparatoria del 11 de noviembre de 1765. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

¹⁵⁸ Actas de la Junta Ordinaria del 18 de febrero de 1790. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

¹⁵⁹ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo VIII.

La Academia valenciana le debe mucho a un personaje de la talla de Manuel Gómez Marco (1698 – 1766). Discípulo del padre Tosca, siguiendo el espíritu de los primeros reformadores ilustrados, participó en el año 1740 en la Academia Matemática Valenciana junto a Juan Bautista Corachán (1661 – 1741). También colaboró, junto con Gregorio Mayans, en la Academia Valenciana.

Gómez Marco fue el primer secretario de la Academia de Santa Bárbara, y redactó *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Barbara, y de la proporción que tienen sus naturales para estas bellas artes*, publicada en Madrid en el año 1757. Se trata de uno de los documentos imprescindibles para entender el periodo académico en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, «por la gran cohesión programática y doctrinal de su planteamiento académico».¹⁶⁰

Gómez Marco constituye el eslabón que conecta a los *novatores* valencianos con el movimiento ilustrado y la Academia de San Carlos. En *Breve noticia* apela a la necesidad de perfeccionar el dibujo en todas las ramas de la ciencia y de sus utilidades. Defiende al dibujo como un instrumento que sirve para el fomento de la industria popular y de los «oficios útiles». Este mismo pensamiento lo expondrán los reformadores ilustrados años más tarde, en concreto lo hará el conde de Campomanes en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* en el año 1775.

Durante el periodo que estamos investigando solo hubo dos secretarios en la Academia de San Carlos. El primero fue Tomas Bayarri y Espinosa, presbítero y discreto pintor, que ya ejerció el cargo de secretario en la Junta Preparatoria desde el 28 febrero de 1765, y continuó su labor una vez se erigió la Academia hasta el día de su jubilación el 8 de mayo de 1787.

En una carta que Antonio Ponz, como secretario de la Academia de San Fernando, remitió al conde de Floridablanca en 1779, con motivo de los conflictos originados tras el aumento de la dotación de la Academia de San Carlos, habla de las excelencias de Bayarri en el desempeño de sus obligaciones: «Por lo que respecta al secretario fiscal de la Academia, debo decir a V. E. que es un eclesiástico de notoria probidad, desinterés y

¹⁶⁰ BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 25 – 26 y 46 – 59.

conocimiento en su oficio, que lo ha ejercitado laudablemente desde que se estableció aquel cuerpo: incapaz de decir a V. E. sino lo justo y conducente al buen orden que en los de esta clase debe mantenerse para que sean útiles». ¹⁶¹

El otro célebre secretario de la Academia valenciana fue Mariano Ferrer y Aulet, que actuaba como secretario desde marzo de 1785, pero que tomó posesión de su cargo una vez su predecesor se jubiló, trabajando ininterrumpidamente hasta el día de su jubilación en 1809. El 16 de junio de 1787 Mariano Ferrer remitió una carta a Antonio Ponz comunicándole su toma de posesión:

«Muy señor mío, por la edad avanzada y achaques del señor don Tomás Bayarri vino S. M. en conceder a sus súplicas de nómbreme su sustituto en 2 de marzo del año pasado de 1785 y aun tratándose dichos inconvenientes en el discurso del tiempo y deseando descansar, pidió a S. M. la jubilación con retención del sueldo entero, lo que el rey se dignó concederle y nombrándome secretario en propiedad en 8 del pasado, todo lo cual pongo en noticia de V. y ofreciéndome a sus órdenes le suplico se sirva comunicarme todas aquellas instrucciones que juzgue conducentes para el mejor acierto de mi empleo y progreso de las nobles artes. Deseo tener ocasiones favorables para renovarles mis respetos y veneración con las que soy y seré su más humilde y afecto servidor». ¹⁶²

Marino Ferrer se convirtió en una destacada figura dentro del academicismo valenciano, estableciendo relaciones personales con los personajes más destacados de su época. Francisco de Goya le hizo un retrato donde aparece sentado, vemos una carpeta roja y unos papeles, en alusión a su trabajo de secretario de la Academia, y en uno de esos papeles se observa la firma de Goya.

En una carta que Goya envió en el 20 de septiembre de 1783 a su amigo Martín Zapater hace referencia a Mariano Ferrer mostrando su aprecio: «[...] En Valencia no dejes de tratar con un amigo que tengo que te gustara mucho. Es mozo de prendas, y yo le he

¹⁶¹ ARASF, sign. 2 – 35 – 2. Secretario general. Relaciones con otras academias. Academia de San Carlos de Valencia

¹⁶² ARASF, sign. 2 – 35 – 3. Secretario general. Relaciones con otras academias. Academia de San Carlos de Valencia.

hablado tanto de ti que tiene grandes deseos de conocerte, es don Mariano Ferrer. Todo Valencia le conoce por aficionado a las artes y ciencias».¹⁶³



Fig. 12. *Mariano Ferrer*. Francisco de Goya, 1783.
Óleo sobre lienzo. 83,9 × 63,4 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Dentro del movimiento reformador ilustrado, Mariano Ferrer se implicó en el fomento de la industria valenciana, y en el año 1800 se convirtió en propietario de una fábrica de loza fina en Manises. La manufactura seguía el modelo de la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora fundada por el conde de Aranda en 1727. Se sabe que la fábrica de

¹⁶³ ANSÓN NAVARRO, Arturo. "Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1995, nº 59 – 60, pp. 261–262. Serie cartas que Goya envía a Martín Zapater y Clavería (1747 – 1803). Acaudalado hombre de negocios original de Zaragoza, relacionado con el movimiento ilustrado en Aragón, socio fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País de Aragón y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Cultivo una larga amistad con Francisco de Goya, como testimonia una abundante colección epistolar con más de ciento cuarenta cartas escritas entre 1775 y 1799.

Manises mejoró su producción y prestigio bajo la dirección del secretario de la Academia valenciana.¹⁶⁴

Como muestra de su interés por las artes a título particular, podemos repasar los diferentes objetos que decidió donar a la Academia, después de ser nombrado académico de honor una vez jubilado en 1809, como consta en los acuerdos de la Juntas Particulares de 11 de diciembre de 1809 y de 6 de abril de 1810. Estos objetos se encuentran en el inventario que conserva el archivo de la Academia: *Inventario General de la pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas las clases, y diseños de arquitectura*. Realizado por el propio Mariano Ferrer en 1797, aunque con adiciones posteriores hasta 1820.

Además de su célebre retrato pintado por Goya, también donó veinte libros entre los que podemos destacar: *Emblemata* de Andrea Alciato, *Dictionnaire d'architecture, civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne* de Roland Le Virloys, tres tomos; *Antigüedades de Roma* (sin especificar el autor); *Descripción de El Escorial* del padre Francisco de los Santos; *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso; y *El Quijote* de Cervantes por la edición de la Real Academia Española de 1780 impresa por Joaquín Ibarra en cuatro tomos.¹⁶⁵ Ninguno de estos ejemplares se encuentra en la biblioteca de la Academia actualmente.¹⁶⁶

También amplió los recursos didácticos de la Academia con la donación de dibujos, estampas y yesos. Dos dibujos originales de Ribalta; veintinueve grupos de estampas, tan destacadas como una colección de la galería de Rubens, *El bautismo de Constantino* de Charles Le Brun, *Cristo y la adúltera* de Nicolas Poussin, seis países de Canaletto, «una estampa del Salón de Coypel», *El Juicio de Paris* o *Adán y Eva*; y por último nombrar algunos de los más de cien yesos: *La Venus de Médicis*, *El Apolino*, *Venus con*

¹⁶⁴ PÉREZ CAMPS, Josep. “La industria azulejera de Manises (1800 – 1940)”. En: *La azulejería en Valencia de la Edad Media a principios del siglo XX*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 2006, pp. 134 – 136.

¹⁶⁵ BÁEZ, Eduardo, «La gran edición del Quijote de Ibarra (1780). Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Jimeno y Fernando Selma». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2006, nº. 88, pp. 149–168.

¹⁶⁶ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador; ZARZO ESPINOSA, Diana; ZURIAGA LUCAS, María Carmen. *Fondos de la biblioteca histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, siglos XVI-XVIII*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011.

el Ídolo, Exiquis y Cupido, y las cabezas de Apolo, Minerva, Homero, Seneca, Júpiter, Caracalla, Medusa y Laocoonte.¹⁶⁷

3.12. Los alumnos

El artículo XX de los estatutos está dedicado a los discípulos y proclama que «Todos los naturales de estos mis reinos y extranjeros serán admitidos indistintamente a los estudios de la Academia». No se hace referencia ni a la edad, ni a la condición social de los futuros alumnos, lo que en un principio deja las puertas abiertas a todos los vecinos que residan en Valencia, y por lo tanto puedan asistir a las clases. Tampoco se hace mención de que las mujeres no puedan asistir a la academia, pero como solo los hombres podían ejercer de modelos vivos posando desnudos, la presencia de damas en las aulas no era socialmente aceptable.

No obstante, durante el periodo estudiado, un grupo de doce mujeres aristócratas (excepto Micaela Ferrer, maestra de dibujo en la Casa de la Enseñanza; y Josefa Mayans que pertenecía a la élite intelectual) accedieron al título de académicas. Engracia de las Casas (1774), Josefa Mayans Pastor (1776), Micaela Ferrer (1773), María Caro Sureda (1779) y Manuela Mercader Caro (1779) fueron nombradas académicas de mérito. Aunque las mujeres no podían asistir a las aulas de la Academia, probablemente recibieran clases particulares de los mismos profesores que enseñaban pintura en la Academia valenciana, y sí que se les permitía enviar obras a la Academia para que la Junta Particular las evaluara, y en su caso les concediera el título de académicas.¹⁶⁸

Josefa Martínez y Enjuta de Tamarit, académica de mérito en San Carlos desde el 8 de diciembre de 1804, «presentó una cabeza hecha a pastel, que había copiado del retrato original de don Diego Velázquez y Silva. Uno de sus primeros ensayos bajo la dirección de don Vicente López. La Academia estimó como era justo el retrato, y acordó se coloque y se le den las justas gracias por el regalo». Podemos comprobar, como queda

¹⁶⁷ *Inventario General... Hecho en el año de 1797...*, op. cit.

¹⁶⁸ Para conocer con profundidad en mundo académico valenciano desde una perspectiva de género consultad PÉREZ MARTÍN, Mariángeles. *Ilustres e ilustradas: académicas de bellas artes (SS. XVIII – XIX)*. Valencia: Tirant humanidades, 2020.

reflejado en las actas de la Academia, que uno de sus directores de pintura estaba enseñando a doña Josefa Martínez a nivel particular.¹⁶⁹

El secretario de la Academia tenía el deber de anotar en el libro de matrícula «[...] los nombres de los discípulos, expresando el día, mes y año de su admisión, su patria, padres y edad».¹⁷⁰ El primer secretario de la academia, Tomás Bayarri, no siguió de una manera escrupulosa sus obligaciones, tal vez porque durante los años que ejerció como secretario, desde 1766 hasta 1787, tenía asuntos más importantes que tratar. No obstante, una vez que Mariano Ferrer comenzó a trabajar como secretario, los libros de matrícula se actualizaron de manera escrupulosa.

El libro I de matrículas comienza con una serie de anotaciones que Mariano Ferrer hace mientras recopila los apuntes de las matrículas que su predecesor ha dejado: «Matrícula hecha por un papel que se encontró de mano del difunto don Tomás Bayarri que dice así: Nota de los matriculados en 18 de febrero de 1766. Sala de principios»; «Matrícula hecha por un papel que encontré que decía así: “Lista de los que dibujan de principios y estampa, hecha en el año 1767”»; «Se encontró otro papel que decía “Lista de los que dibujaron en la sala del natural hecha en el año 1767”» y por último; «Se encontró igualmente otro papel seguramente anterior al antecedente, aunque sin fecha que decía así: Sala de principios».¹⁷¹ Con estos ejemplos pretendemos mostrar que no todos los datos de los que disponemos son precisos, en especial durante los primeros años del período estudiado, aunque si nos ayudan a hacernos una idea bastante aproximada a la realidad de la composición del alumnado en la Academia valenciana.

Úbeda de los Cobos apunta en su tesis doctoral que en la Academia de San Fernando los alumnos comenzaban los estudios a la temprana edad de nueve años, dato que hemos podido cotejar también en la Academia valenciana.¹⁷²

En el mismo estudio se señala que una de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse la docencia en la Academia de San Fernando fue provocada por la corta edad de su alumnado, lo que mayormente acarrearba problemas de disciplina. Durante el periodo en el que José Moreno ocupó el cargo de secretario de la Academia madrileña a lo largo de

¹⁶⁹ Actas de la Junta Ordinaria de 1 de junio de 1805. *Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

¹⁷⁰ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo VIII.

¹⁷¹ *Libro I. Matrículas de discípulos desde 18 de febrero de 1766 hasta abril de 1799*. Sign. 41.

¹⁷² ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, tomo I, op. cit. p. 471.

1791, intentó solucionar el problema estableciendo los doce años como la edad mínima para matricularse en la academia. Cuando falleció en 1792 se volvió a admitir alumnos hasta de diez años, y posteriormente hasta de nueve años. El propio Juan de Villanueva denunció este hecho apuntando que la «muchachería impertinente» constituía uno de los graves problemas de la enseñanza.

En la propuesta de Isidoro Bosarte para la reforma de los estudios que presentó el 19 de junio de 1792, denunció la «sobrada indulgencia en cuanto a la edad».¹⁷³

«La Academia ha consentido la máxima de tener una gran multitud de inútiles discípulos. Los que se destinan las tres nobles artes y los que han de procesar los oficios todos van a la Real Academia. Esto parecería al principio una gran cosa, hasta que ya se van desengañando. En realidad, la Academia no debía admitir al estudio del diseño sino a los que han de procesar alguna de las tres nobles artes. Todo ese hormigueo que inunda la calle de Alcalá cuando sale de la Academia es de muchachos de oficios, a quienes nada importa dibujar el cuerpo humano, pero sus padres los envían allí por librarse de ellos un par de horas.

[...] También ha habido sobrada indulgencia en cuanto a la edad. En tiempo de don José Moreno no se admitían ya memoriales de chicos que no hubiesen cumplido 12 años. Muerto Moreno, la mayor parte de los muchachos que me han traído memorial son de 10 años de edad. Estos no alcanzan bien a las mesas, todo se les vuelve jugar, entran y salen continuamente, dan qué vocear a Panucci y al Sargento y todo es zalagarda donde ellos están»¹⁷⁴

Claude Bédat en la misma línea ya había destacado los problemas de disciplina que se daban entre los alumnos de la Academia madrileña. En el año 1757, con el aumento de discípulos que asistían a las clases, y ante la imposibilidad de que el conserje consiguiera mantener el orden en las aulas, los consiliarios pidieron ayuda al Ministerio de la Guerra y éste les concedió un cabo y cuatro soldados para «auxiliarle [al conserje] en lo que se ofrezca».

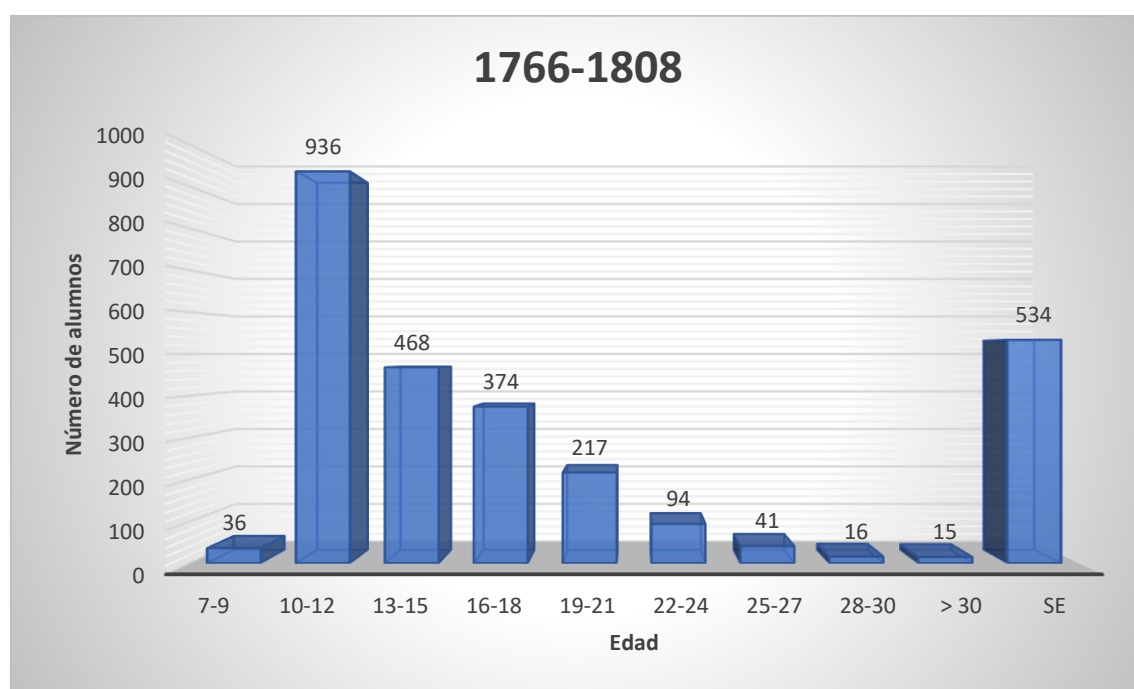
¹⁷³ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, tomo I, *op. cit.* pp. 471 y 743 – 748.

¹⁷⁴ José Panucci, vaciador que trabajó como portero en la Academia de San Fernando. Propuesta de Isidoro Bosarte sobre la reforma de los estudios en la Academia. 19 de junio a 1792. ARASF, 1-18/12. Citado en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, tomo II, *op. cit.* p. 417.

Los discípulos eran demasiado numerosos, y junto con las diferencias de edades y origen social provocaban constantes altercados. En las salas de estudio no se respetaba «el silencio, la modestia y el decoro». A los indisciplinados se les llegaba a expulsar incluso se les encarcelaba en el cepo de la Academia, pero con todo, los problemas disciplinarios continuaron como mínimo hasta principios del siglo XIX.¹⁷⁵

A parecidas dificultades se enfrentaron en la Academia valenciana, donde llegaron a matricularse alumnos de hasta siete años. Las riñas, disputas y falta de disciplina eran normales en muchachos de tan temprana edad, lo que provocaba que los profesores tomaran medidas disciplinarias. Como ejemplo, esta súplica que se presentó en la Junta Particular de 13 de marzo de 1774:

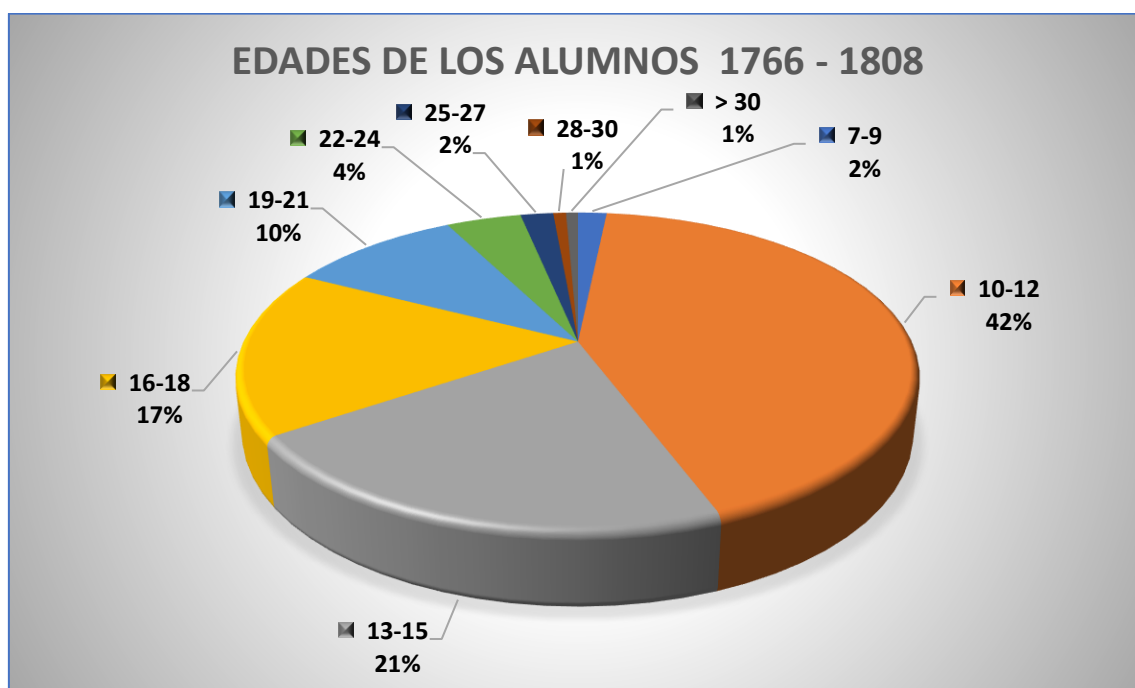
«Se vieron dos memoriales, uno de Pedro Sanchis y otro de José Marzal, discípulos de esta Academia en la sala de principios. En ellos expresaban haber sido despedidos de dicha sala por el teniente director de ella, con motivo de haber reñido los dichos y llegando a las manos en la misma sala; y suplican se digne la Junta providenciar; sean admitidos y reintegrados en su clase»¹⁷⁶



¹⁷⁵ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 138 – 144.

¹⁷⁶ Acta de la Junta Particular de 13 de marzo de 1774. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

La mayoría de los matriculados están en el rango de años que va de los diez a los doce, seguido por aquellos que tenían entre trece y quince. También existió un reducido grupo de alumnos menores de nueve años. Estos casos excepcionales se dieron en 1766, con un niño de ocho años; en 1775, con un niño de siete años; en 1780, con dos niños de ocho años; en 1875 con tres niños de ocho años, en 1786 con un niño de siete años y dos de ocho años y en 1787 con un niños de siete años y otro de ocho. Pero a partir de ese año ya no se admitieron alumnos tan pequeños.



También se dieron casos excepcionales por exceso, con un total de dieciocho alumnos mayores de treinta años. Los discípulos más veteranos se matricularon en 1787, un estudiante de treinta y ocho años, y en 1806 dos estudiantes con los mismos años.

Los profesores eran conscientes de que evaluar alumnos de distintas edades no era ecuánime, por lo que incluyeron limitaciones para evitar ese tipo de desventajas. «Para que la academia pueda pasar a calcular con justicia, el mérito y talento de los opositores, ha dispuesto las oposiciones que previene la Real Orden de 1º de abril de 1779 y se admitirán a ella indistintamente a todos sus discípulos de las profesiones ya citadas, con

tal de que no pasen de los veinte años el día que firmaren dicha oposición».¹⁷⁷ Se tomó los veinte años como el máximo permitido para poder opositar.

Como hemos visto anteriormente, en los estatutos se establece que el secretario debe anotar en el libro de matrículas de los nuevos alumnos su «patria», que como sabemos, en la academia se admitían a «todos los naturales de estos mis reinos y extranjeros». Como es evidente, la mayoría de los alumnos procedían de la ciudad de Valencia.

No obstante un 13% de los alumnos procedía de localidades repartidas por todo el reino de Valencia: Adzaneta, Aixona (Xixona), Albal, Albalat de Pardines (Albalat de la Ribera), Alberique, Alboraya, Alcira, Alcora, Alcoy, Alcudia de Carlet, Aldaya, Algemesí, Algimia de Almonacid, Algimia de Torres Torres (Algimia de Alfara), Alicante, Aljorfi, Alpuente, Altea, Alzira, Ayelo (de Malferit), Ayora, Bechí, Benafer, Benetuser, Benicalaf, Benicarlo, Benidorm, Benifayó, Benifairó (de los Valles), Benigánim, Benimaclet, Benimamet, Benimarfull, Benissa, Bétera, Biar, Bocairente, Bonrepós, Bugarra, Burjasot, Burriana, Busot, Callosa de Ensarriá, Callosa de Segura, Campanar, Canet lo Roig, Carlet, Carpesa, Castalla, Castellón del Duc (Castellón de Rugat), Castellón de la Plana, Catarroja, Catí, Chelva, Cheste, Chiva, Cocentaina, Cullera, Denia, El Puig, Elche, Enguera, Gandía, Gata, Godella, Jávea, Jérica, Liria, Lucena, Manises, Marines, Marchalenes, Miranbel, Monforte, Monóvar, Montán, Morella, Mogente, Muro, Murviedro (Sagunto), Navarrés, Novelda, Nules, Onda, Ondara, Onteniente, Oñil (Onil), Orihuela, Palomar, Pego, Picasent, Polop, Puebla de Arenoso, Puebla del Duque, Quartell, Relleu, Requena, Riola, Ribesalbes, Ruzafa, Salinas, San Felipe (Xátiva), San Juan de Alicante, Segorbe, Sierra Engarcerán, Tavernes Blanques, Tavernes de Valldigna, Tibi, Titaguas, Torrente, Tortosa, Turís, Utiel, Vallada, Villajoyosa, Villanueva de Castellón y Vinaroz.

Otro 13% lo componían los alumnos que perteneciendo al resto del reino de España: Albacete, Albadalejo del Conde, Albarracín, Alberca, Alcalá de la Selva, Alcalá la Real, Alcántara, Alcañiz, Alcázar de San Juan, Alcoroches, Alfaro, Almansa, Almonte, Alpera, Arenys de Mar, Arganda, Baena, Baeza, Barbastro, Barcelona, Baza, Benabarre, Burgos, Bujaruelo, Huesca, Cádiz, Calahorra, Calanda, Calatayud, Caldes, Caravaca, Carabanchel de Arriba, Cartagena, Casas de Ibáñez, Cascante, Caudete, Cehegín,

¹⁷⁷ Actas de la Junta Ordinaria de 2 de noviembre de 1788. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

Cenicero, Ciempozuelos, Colmenar de Oreja, Cuenca, Daroca, El Bonillo, Estepona, Fortanete, Fuentealbilla, Galve, Gerona, Granada, Hellín, Hinojosa, Huelva, Huercal, Igualada, Illescas, Jaen, Javaloyas, Juncosa, La Coruña, Labastida, Laredo, Linares, Linares de Aragón, Lobera de Onsella, Lucar, Lumbreras de Cameros, Madrid, Madrigueras, Mahón, Mahora, Málaga, Manresa, Manzanares, Mas de las Matas, Mazaleón, Mazuecos, Medina de Aragón, Millana, Molina de Aragón, Molinos, Monforte, Monreal, Montalbán, Montealegre, Monterde de Albarracín, Mora de Rubielos, Morella, Mottilla, Moya, Munera, Murcia, Ocaña, Olot, Orgaz, Orihuela de Albarracín, Orihuela del Tremedal, Palafrugell, Palencia, Palma de Mallorca, Pamplona, Pielagos, Plasencia, Polinyá, Portell de Morella, Pozuelo del Campo, Puerto de Santa María, Puigcerdà, Real Sitio de Aranjuez, Reus, Rialp, Rubielos, Salamanca, Sampedor, Sant Feliu de Guixols, San Lucas de Barrameda, Santa María del Real de Nieva, Santa Marta, Santiago, Segovia, Sevilla, Sigüenza, Solsona, Soto de Cameros, Tarazona, Tarragona, Tárrega, Teruel, Tobarra, Toledo, Tolosa, Tortosa, Ullá, Valdepeñas, Valladolid, Vich, Villafranca del Cid, Villalba Alta, Villanueva de los Cameros, Villaplana, Villarroya de los Pinares, Villarrobleto, Vitoria, Vizcaya, Yecla, Zamora, Zaragoza y Zorita.



También hemos considerado como parte del reino de España aquellos territorios que durante la segunda parte del siglo XVIII estaban bajo el dominio de la monarquía española: Arequipa (Perú), Hospital de San Nicolas (República Dominicana), La Habana (Cuba) y Malta.

Y finalmente un pequeño grupo de alumnos extranjeros que procedían de Alemania, Florencia, Génova, Irlanda, Nuremberg, París, Perpiñán, Suiza, Turín, Schenkendorf (Alemania) y Piamonte.

Para la realización de este gráfico no se han tenido en cuenta aquellos alumnos en los que no consta su lugar de nacimiento, asumiendo que los porcentajes no se habrían alterado ya que ese grupo de alumnos seguiría la pauta de los alumnos de los que si se dispone del lugar de nacimiento.

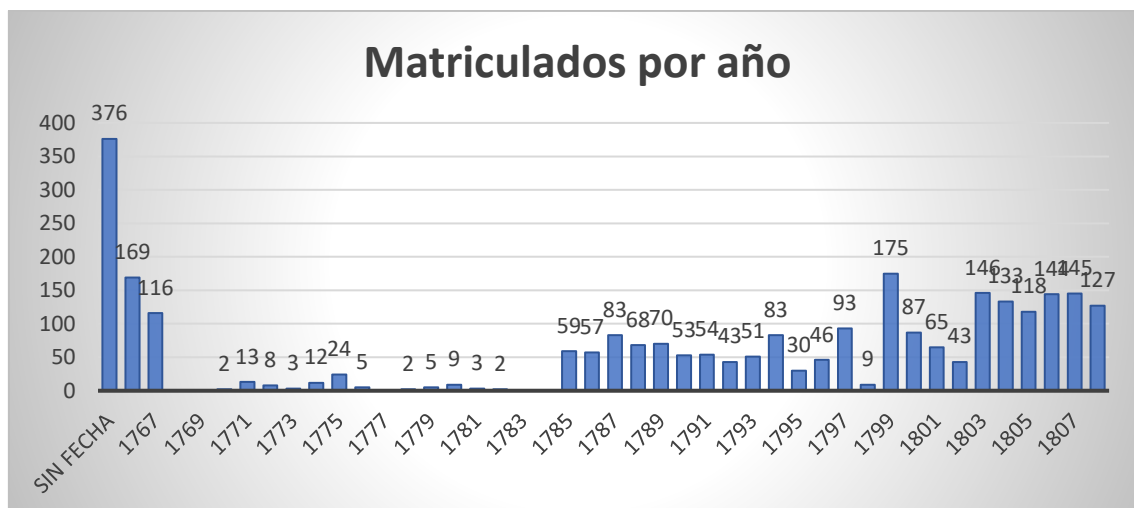
Otro dato interesante a destacar es el oficio paterno, que el secretario apuntó del siguiente modo: administrador de la lotería, albañil, alquilador de coches, botillero, calderero, calero, campanero, cantero, carpintero, cerrajero, cirujano, cónsul de Denia, corchero, criado mayor del marqués de Rafol, dorador, enfermero del Hospital de los Estudiantes, escribano, escribiente, especiero, guantero, mariscal de campo del marqués de Algarinejo, impresor, labrador, librero, maestro, vellutero, maestro colchonero, maestro curtidor, maestro de coches, maestro de sillas, maestro torcedor, maestro sastre, mayordomo, mercader, nuncio, oficial de contaduría de la Generalidad, oficial de contaduría del tabaco, oficial de fundidor, paje del conde de Olocau, pastelero, peluquero, pintor, platero, recaudador, relojero, tallista, tejedor, teniente del Regimiento de Numancia, comerciante, trajinero y velero.

Los oficios de los padres son heterogéneos, desde luego encontramos artesanos, que podrían llevar a sus hijos a la Academia para completar una formación que había comenzado en el taller paterno, pero también hijos de servidores públicos, aristócrata, agricultores o comerciantes que lo que pretendían es que sus hijos aprendieran un oficio.

El total de los alumnos matriculados en el periodo de 1766 hasta 1808 es de 2731 lo que supone una media de 65 estudiantes matriculados por año.

A partir del año 1785, cuando Mariano Ferrer comienza sus labores de secretario y se encarga de actualizar el libro de matrículas, se aprecia que los datos recogidos tienen

una mayor calidad. Promediando el periodo desde 1785 hasta 1808, la media de estudiantes por año es de casi 83 alumnos por año.



En los libros de matrícula se apuntaban los nuevos alumnos, con la obligación de actualizar los logros obtenidos por los discípulos, cosa que rara vez se anotaban. Los alumnos podían pasar tres, cuatro, cinco o incluso diez años asistiendo a las aulas de la academia, en cambio otros la abandonaban con rapidez. Podemos suponer que de media habría menos de doscientos alumnos asistiendo a las distintas salas de la Academia de San Carlos.

3.13. El local de la academia

En la segunda sesión de la Junta Preparatoria «se acordó que desde luego se dé principio al reparo y renovación de las salas que han de servir para los ejercicios de las artes».¹⁷⁸ El ayuntamiento de Valencia continuó cediendo las mismas aulas que ya había prestado a la Academia de Santa Barbara en 1753, y que llevaban unos años sin ser utilizadas. El director de la clase de arquitectura, Vicente Gascó supervisó la renovación del espacio cedido por la Universidad Literaria entre los años 1765 y 1767.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Actas de la Junta Preparatoria celebrada el 13 de marzo de 1765. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

¹⁷⁹ Para ampliar información del edificio de la Universidad se puede consultar BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "El Estudi General de Valencia en su arquitectura". En: BENITO GOERLICH, Daniel; PIQUERAS, Norberto. *Sapientia aedificavit: una biografía del Estudi General de la Universitat de*

El hecho de que la Academia de Santa Bárbara se alojara dentro del edificio de la Universidad Literaria no es casual, sino que respondía a una puesta en valor de la docencia de las artes que se había iniciado en Europa, para acabar llegando a Valencia. Se estaba dejando atrás el sistema de enseñanza del maestro y el aprendiz instalados en un taller, proceso que contaba con la supervisión del gremio. Al colocar a la Academia en el seno de la Universidad, se busca el respaldo de tan prestigiosa institución, donde se forman abogados, teólogos, médicos, etc.¹⁸⁰

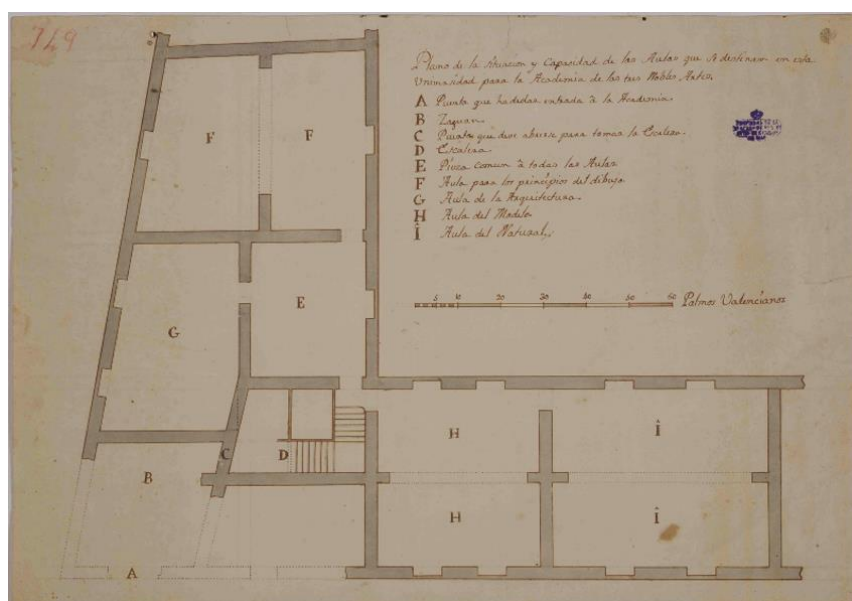


Fig. 13. Distribución de las aulas de la Academia en el antiguo Estudi General. Plano atribuido a Vicente Gascó, 1764. Colección Academia de San Carlos.

En el plano atribuido a Vicente Gascó de la reforma se puede leer «Plano de la situación y capacidad de las Aulas que se destinan en esta Universidad para la Academia de las tres Nobles Artes». El espacio descrito en el plano corresponde a la intersección de las actuales calles de la Universidad y de Salvá. La Academia ocupaba el piso principal del edificio y en el plano solo se proyectan las salas destinada a la actividad docente, sin tener en cuenta una sala para la realización de las juntas, una habitación para el conserje, ni tampoco se traza un aula para el grabado. Se sabe que con posterioridad el

València. (Catálogo de la exposición realizada en el Estudi General entre octubre y diciembre de 1999). Valencia: Fundació General de la Universitat de València, 1999, pp. 97 – 154. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos...*, op. cit., pp. 73 – 74.

¹⁸⁰ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...* op. cit., pp. 50 – 51.

espacio ocupado por la academia se amplió, y esa zona del edificio universitario se ocupó hasta 1848, cuando la Academia de San Carlos trasladó al convento del Carmen, edificio que había quedado disponible tras la desamortización de Mendizábal.¹⁸¹

3.14. Reales Órdenes

Una Real Orden es una norma dada por mandato del rey, pero no directamente, sino mediante los secretarios del Despacho, utilizándose la llamada vía reservada. De modo habitual la expresión «vía reservada» se entiende como el «curso extraordinario que se daba a ciertos negocios, despachándolos el rey por sí mismo o por sus secretarios, sin consulta de Consejos ni de otra autoridad». Cuando los Borbones llegaron al poder al principio del siglo XVIII instauraron una serie de reformas político-administrativas, entre las que se encontraba la vía reservada, para conseguir agilizar y dar rapidez a la resolución de los asuntos de estado.¹⁸²

En lo concerniente a la Academia de San Carlos, las Reales Órdenes fueron establecidas como enmiendas, rectificaciones o aclaraciones de los propios estatutos de la Academia, principalmente durante los primeros años de la formación de la institución. La Junta Particular tuvo a bien recopilarlas y editarlas en el año 1808.¹⁸³ A continuación comentaremos las más destacadas, dejando al margen muchas de las que regulaban los conflictos en la clase de arquitectura.

- *Real resolución de S. M. a consulta de su Real Academia de San Fernando como representación de la de San Carlos, sobre las funciones que han de ejercer, los lugares que han de ocupar, y los honores con que recíprocamente han de ser tratados los individuos de entrambas Academias. Comunicada por don Ignacio Hermosilla y Sandoval, secretario de la referida Academia de San Fernando. El marqués de Grimaldi, en El Pardo, 21 de enero de 1774.*¹⁸⁴

Tanto para consiliarios como para los profesores, el orden donde debían sentarse en las Juntas no era un tema menor, le daban mucha importancia puesto que cuanto más cerca

¹⁸¹ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 145 – 151.

¹⁸² Para estudiar las Secretarías y los secretarios de estado se puede consultar las obras de ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio. *Los Secretarios de Estado y del Despacho (1474 – 1724)*. Madrid: Instituto de Estudios Administrativos, 1973, y también ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio. *Los orígenes del Consejo de Ministros en España. La Junta Suprema de Estado*. Madrid: Editora Nacional, D.L., 1979.

¹⁸³ *Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el de 1808*. Valencia: Benito Monfort, 1808.

¹⁸⁴ *Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., pp. 6 – 11.

del presidente se sentaban, más prestigio y reconocimiento social ostentaban. El asiento ocupado determinaba los honores recibidos. Con esta Real Orden se equiparaban las atribuciones de los consiliarios y académicos de Valencia, cuando estando en Madrid asistiesen a la Academia de San Fernando, y viceversa. La única diferencia se daba en la presencia del protector o viceprotector de la Academia madrileña en la Academia de San Carlos, éste presidirá todas las juntas ocupando la silla del presidente, no siendo así si el presidente de la Academia valenciana se desplazaba a Madrid, donde ocuparía el asiento contiguo al del viceprotector.

- *Resolución de S. M. en que declara varios puntos y privilegios concedidos a la Real Academia de San Carlos y a sus individuos, comunicada por el excelentísimo señor Conde de Floridablanca, primer secretario de Estado y del Despacho, protector de las bellas artes. Dada en 22 de junio de 1777. Aranjuez.*¹⁸⁵

Esta Real Orden completa el artículo XXX de los Estatutos de San Carlos, donde se establecen los privilegios de los académicos profesores de todas las clases. Se decreta que tienen el derecho de ejercer libremente su profesión, «sin que por ningún juez o tribunal puedan ser obligados a incorporarse a gremio alguno, ni a ser visitados, ni examinados por veedores o síndicos de ellos» y al mismo tiempo eran liberados de pagar contribuciones o cargas a los gremios. Los órganos de gobierno a cargo de Floridablanca se vieron en la necesidad de redactar esta Real Orden para reforzar a los Estatutos de la Academia, ya que los enfrentamientos eran constantes entre los gremios y los académicos profesores de pintura, escultura y arquitectura. En el caso de los pintores con el gremio de carpinteros, con el que su actividad artística no estaba relacionada, pero al que habían pertenecido tradicionalmente.¹⁸⁶ La Real Orden aclara «Que desde este propio día cualquier profesor que entre en la clase de académico, deba por el hecho mismo reputarse no solo exento de aquellas contribuciones, sino también absolutamente separado y sin la menor dependencia del cuerpo o gremio de que fue maestro, no necesitándose para gozar de esta exención e independencia de acto alguno de renuncia, por ser incompatible el honor de académico con el servicio gremial».

- *Real Orden, por la cual S.M. sirve aumentar la dotación de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y prescribe algunas reglas para mayor adelantamiento de*

¹⁸⁵ *Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., pp. 12 – 19.

¹⁸⁶ BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 183 – 185.

*sus estudios. El conde de Floridablanca, en San Lorenzo el Real, 24 de octubre de 1778.*¹⁸⁷

Tras las insistentes peticiones de la Academia de San Carlos, y siguiendo la recomendación de la de San Fernando, su majestad accedió a duplicar la dotación económica que sustentaba la institución. De modo que pasaba a recibir sesenta mil reales de vellón, «cobrados del Derecho de Partido y Puertas de aquella Ciudad». En contraprestación se exigía que la duración de sus estudios fuera la misma que la de la Academia de San Fernando, ampliando el curso escolar. También se normalizaba los concursos generales, estableciendo que fueran cada tres años. Al mismo tiempo se ordenaba a los consiliarios valencianos que se «establezca en dicha Academia una sala separada para el estudio de flores, ornatos y otros diseños adecuados para los tejidos». La nueva dotación económica también debía servir para mantener en Madrid a uno o dos pensionados en pintura y uno o dos pensionados en las otras artes. Pero Floridablanca no estaba dispuesto a duplicar la financiación de la institución de una manera tan sencilla, de manera que solicitó que se enviaran a la Academia de San Fernando de vez en cuando «dibujos, pinturas, bajorrelieves, etcétera, de mano de sus discípulos más aprovechados», para de ese modo poder comprobar el progreso de los alumnos y saber que con el dinero que se gastaba en la Academia valenciana se conseguían los resultados esperados.

- *Real Orden, por la cual se ha servido su majestad de declarar algunas dudas y resolver varios puntos concernientes al Gobierno facultativo y económico de la Real Academia de San Carlos. El conde de Floridablanca, en Madrid, 1 de abril de 1779.*¹⁸⁸

Esta Real Orden se sancionó con la intención de aclarar las dudas que surgieron a raíz del aumento de dotación concedida a la academia el 24 de octubre de 1778. Algunas situaciones no estaban contempladas en los Estatutos, como la adjudicación de plazas vacantes, incrementos salariales, elección de los pensionados en Madrid, la mecánica de los concursos generales, y se insistía en la contratación de un «maestro para el estudio de flores».

¹⁸⁷ *Colección de Reales Ordenes..., op. cit.*, pp. 20 – 26.

¹⁸⁸ *Colección de Reales Ordenes..., op. cit.*, pp. 27 – 33.

- *Real Orden de S. M. de 5 de octubre de 1779, prohibiendo la extracción de cuadros de mano de pintores ya no existentes, para países extranjeros. El conde de Floridablanca, San Ildefonso, 5 de octubre de 1779.*¹⁸⁹

Con esta disposición se intentaba evitar un problema que ha continuado hasta la actualidad. A finales del siglo XVIII se estaban vendiendo cuadros de «Bartolomé Murillo y de otros célebres pintores» en la ciudad de Sevilla con la idea de enviarlos fuera del reino. El interés de los coleccionistas extranjeros por el patrimonio nacional no era nuevo, ya había obras de Murillo en colecciones flamencas, alemanas, francesas, italianas e inglesas. Ante esta situación, los gobernantes españoles, en nombre de Carlos III, reaccionaron para detener el expolio que se estaba produciendo. Con esta Real Orden se dictaminaba que los que vendieron cuadros de prestigiosos autores fallecidos recibirían la correspondiente «multa pecuniaria y de embargo de las propias pinturas en cualesquiera las manos que se hallen, bien sea de los vendedores o bien de los compradores». No se aplicaba la norma a los artistas vivos. Esta Real Orden tiene un anexo donde se aclara que además de Sevilla, su cumplimiento también era obligatoria el resto del reino.

- *Real Orden por la cual se sirve S. M. declarar varios puntos a favor de las tres nobles artes, y para escribir los límites a que deben ceñirse los gremios. Comunicada por el excelentísimo señor Conde de Floridablanca como primer secretario de Estado y del Despacho, y protector de las tres nobles artes, con fecha 16 de abril de 1782. El conde de Floridablanca, en Madrid.*¹⁹⁰

Una vez más se intentaba controlar el poder que ejercían los gremios, en este caso con los doradores de Cádiz y los carpinteros de Valencia y Zaragoza. El gremio de doradores de retablos de Barcelona intentaba cobrar a José Estern, pintor de profesión, las tasas correspondientes a los miembros del gremio. El mismo gremio estaba en pleitos con Raimundo Amadeu, escultor al que no permitían colorear sus estatuas. Asimismo, los gremios de doradores de Cádiz y de carpinteros de Valencia y Zaragoza, «por un efecto de ignorancia o de interés malentendido, han manifestado en la inconsiderado empeño de querer abatir a las tres nobles artes». Ante tales abusos, la presente ley permitía a los escultores «preparar pintar y dorar, si lo juzgasen preciso o

¹⁸⁹ *Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., pp. 33 – 36.

¹⁹⁰ *Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., pp. 37 – 42.

conveniente, las estatuas y piezas que hagan propias de su arte hasta ponerlas en el estado de perfección correspondiente» y que los gremios de doradores, carpinteros y de otros oficios no puedan impedir a los escultores su actividad artísticas bajo la pena de cuatro años de destierro, además de reembolsar los perjuicios causados.

- *Real Orden de S. M. sobre las obras de templos y demás lugares sagrados, comunicada por el excelentísimo señor Conde de Floridablanca, primer secretario de Estado, y del Despacho y protector de las nobles artes, con fecha de 24 de junio de 1784.*¹⁹¹

Esta Real Orden tiene como destinatario al arzobispo de Valencia, Francisco Fabian y Fuero. En resumidas cuentas, se le da a la Academia la supervisión de las futuras reformas o nuevas fábricas que el arzobispado pretenda acometer. La arquitectura académica está fuera del ámbito de la presente tesis y ha sido convenientemente estudiada por Joaquín Bérchez.

- *Real Orden de S, M, comunicada por el excelentísimo señor don Pedro Cevallos, con fecha de 19 de octubre de 1801. Para que se dé aviso de las colecciones de pinturas que se hallen en las testamentarías o almonedas.*¹⁹²

Ahondando en una Real Orden de 1779, se prohibía que cuadros originales de pintores célebres acabasen en manos extranjeras, para lo cual se tomarían «las convenientes providencias para impedir este desorden tan sumamente perjudicial a la utilidad, concepto y decoro de la nación». Se decretó que, en adelante, ante «cualquier almoneda o testamento que contenga alguna colección de pinturas», se informara a la Corona para que pudiera pujar y adquirir los cuadros que se consideraran de interés nacional.

- *Real Orden de S. M. para que los diseños o modelos de las pinturas o estatuas, que se construyan o coloquen de nuevo en los templos y parajes públicos, a expensas de los caudales de propios o de comunidades eclesiásticas, se presenten para su aprobación a la Real Academia de San Fernando, o a las demás del reino en sus respectivos distritos. Comunicada por el excelentísimo señor don Pedro Cevallos, primer secretario de Estado y del Despacho, con fecha de 11 de enero de 1808.*¹⁹³

¹⁹¹ Colección de Reales Ordenes..., op. cit., pp. 55 – 62.

¹⁹² Colección de Reales Ordenes..., op. cit., p. 112.

¹⁹³ Colección de Reales Ordenes..., op. cit., pp. 125 – 128.

Igual que se había hecho en la arquitectura con anterioridad, ahora le tocaba a la pintura y la escultura. Se legislaba que no solo los diseños, planos y proyectos arquitectónicos deben presentarse en la correspondiente Academia para su aprobación y posterior ejecución, también se exigía que «se remitan para el mismo efecto los diseños o modelos de las pinturas o estatuas que se traten de construir o colocar de nuevo en los templos plazas y demás parajes públicos, a expensas de los caudales de propios o de comunidades eclesiásticas». Con esta resolución se pretendía vigilar el «decoro» de las obras de artes, y comprobar los progresos de las artes. Esta doble tarea recaía sobre la Academia de San Fernando en Madrid y en la Academia de San Carlos en Valencia. Si hasta ese momento se había supervisado la enseñanza de la pintura, orientando a los discípulos según el plan de estudios académico, a partir de este momento también se dirigía la producción artística de un modo integral. Artistas que hubieran pasado por la academia o artistas que se hubieran formado en una escuela particular deberían rendir cuentas a la institución académica para obtener su beneplácito, no permitiendo «imágenes o pinturas que, por su deformidad, lejos de excitar la devoción de los fieles puedan contribuir a entibiarla».

3.15. La pintura de flores

Si una Real Orden tuvo verdadero impacto en la vida de la Academia de San Carlos, esta fue la *Real Orden de S. M. por la cual se sirve mandar establecer en esta Real Academia de San Carlos una escuela para el estudio del dibujo de flores y ornatos, prescribiendo las reglas y prevenciones conducentes al buen gobierno y arreglo de dicho estudio. Comunicada por el excelentísimo señor Conde de Floridablanca, primer secretario de Estado y del Despacho, con fecha de 30 de enero de 1784.*¹⁹⁴

El estudio de la pintura de flores en la Academia de San Carlos queda fuera de los límites de investigación de la presente tesis, entre otros motivos porque tanto Salvador Aldana Fernández, como María José López Terrada lo han estudiado en profundidad.¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., pp. 43 – 54.

¹⁹⁵ Para conocer la pintura de flores en la Academia valenciana son fundamentales los textos siguientes: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766 – 1866)*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1970. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “La Escuela de Flores y Ornatos y el Arte de la Seda en Valencia”. En: FRANCH BENAVENT, Ricardo et al. *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 63 – 79. Y también LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600 – 1850)*. Valencia: Ajuntament de València, 2001. “Recuperando del olvido a artistas valencianos: el caso del pintor Antonio Vivó Noguera (1772 – ca. 1834)”. *Ars Longa*.

Tradicionalmente se ha considerado al XVIII como el siglo de oro de la sedería europea, donde la ciudad francesa de Lyon destacaba en la producción textil por diseños innovadores y creativos. El modelo *lyonnais* de producción sedera se extiende por Europa, y especialmente en los territorios gobernados por la dinastía de los Borbones, como en el caso de España.¹⁹⁶

Los programas de reformas de los ilustrados en la corte española impulsaron la fundación de las Reales fábricas, cuyo principal objetivo era el desarrollo de la industria, en especial las relacionadas con las «artes útiles». En la ciudad de Valencia existía una rudimentaria industria de producción de tejidos de seda, que no destacaba por la calidad de sus producciones. Ante la demanda de diseñadores textiles en Valencia, incapaces de crear modelos originales para competir con los modelos de Lyon, surgió la necesidad de crear una sala para el estudio de flores y ornatos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.¹⁹⁷

Este fue el motivo que persuadió a los reformadores ilustrados para impulsar la Escuela de Flores y Ornatos en Valencia. El fomento de la industria era uno de los principales objetivos de las reformas, y como Valencia ya disponía de una Academia de las tres Nobles Artes se ordenó su integración para aprovechar las sinergias. La Academia ya disponía de un edificio adaptado para la enseñanza de la pintura, estatutos que regulaban su funcionamiento, premios, consiliarios, profesores, un secretario y sobre todo el apoyo por parte de la Corona.

Sin embargo, los académicos valencianos en un principio no estuvieron dispuestos a incluir el estudio de la pintura de flores entre sus enseñanzas, e intentaron retrasar su creación. Por un lado, la pintar de flores era considerado un género menor, por otro, los profesores no aceptaban estudios que fomentaba la actividad artesanal en las fábricas de tejidos. Las reformas de los ilustrados estaban determinadas a potenciar el fomento de la

Cuadernos de arte, 2017, nº. 26, págs. 141 – 156. LÓPEZ TERRADA, María José; ALBA PAGÁN, Ester. “Pintores y ornatos para los tejidos de seda en la Ilustración y la Academia valenciana de Bellas Artes”. *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 2018, nº. 23, pp. 117 – 141.

¹⁹⁶ ALBA PAGÁN, Ester; SEBASTIÁN LOZANO, Jorge; GAITÁN, María del Mar *et al.* “Manufacturas sederas en la Europa ilustrada: el caso de Lyon y Valencia. Posibilidades para su estudio mediante inteligencia artificial”. En: PALIZA MONDUATE, María Teresa (dir.); CASASECA CASASECA, Antonio (dir.); CASTRO SANTAMARÍA, Ana (dir.). *UNIVERSITAS. Las artes ante el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte*. (Congreso celebrado en la Universidad de Salamanca del 17 al 20 de mayo de 2021). Salamanca: diputación de Salamanca, 2021, pp. 733 – 743.

¹⁹⁷ LÓPEZ TERRADA, María José; ALBA PAGÁN, Ester. “Pintores y ornatos para los tejidos de seda”... *op. cit.*, pp. 119 – 120.

industria y la formación de los artesanos, y poco más que aceptar la Real Orden pudieron hacer los académicos de San Carlos.¹⁹⁸

Finalmente accedieron a la demanda real, y no fue muy complicado establecer una nueva clase de flores y ornatos. La Real Orden especificaba que se debía contratar a un pintor especializado en la pintura de flores «creando y dotando una plaza de director inteligente en este ramo, el que no haya de tener otra ocupación [...] ha querido conferir esta plaza por sí y nombrar para ella como nombra en calidad de director, al pintor Benito Espinós».

Para conseguir todo esto, el rey concedió a la Academia de San Carlos una sobredotación de 300 reales para que se estableciera «una sala separada con destino únicamente al estudio de flores y ornatos». A partir de este momento, los alumnos de la sala de flores y ornatos tendrían que ser tratados «con el mismo honor y decoro» y disfrutarían de los mismos premios generales y las mismas ayudas de costas que sus compañeros pintores o escultores. Solo tenían que cumplir el requisito «no deberá pasar ningún discípulo a la sala del referido estudio de flores, sin que primero le haya hecho en dibujar los mejores modelos de la figura humana, y aun si pudiese ser el mismo natural».

Numerosos alumnos mandaron memoriales a la Junta Particular para poder acceder a la nueva sala de flores y ornatos con la esperanza de encontrar una pronta ocupación en los telares valencianos. El 29 de marzo de 1784, la Junta Ordinaria concedió permiso para que nueve discípulos de la clase de pintura pasaran a la sala de flores y ornatos. Lo mismo ocurrió con tres discípulos más el 5 de abril.¹⁹⁹

¹⁹⁸ LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores...*, op. cit., p. 127.

¹⁹⁹ Actas de las Juntas Ordinarias de 29 de marzo de 1784 y de 5 de abril de 1784. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17. Entre los legajos del archivo de la Academia de San Carlos se encuentran distintos memoriales suplicando la incorporación a la sala de flores y ornatos, a continuación, mostramos algunos ejemplos: «Francisco Asensí, discípulo de esta Real Academia de San Carlos y uno de los opositores a los premios que últimamente se adjudicaron en la sala del modelo de yeso, desea ser uno de los discípulos de la sala de flores. 13 de enero de 1783». ARASC, legajo 53/1/4J p. 26. «Rafael Cuevas, discípulo de la Real Academia de San Carlos y uno de los opositores en el concurso general de premios celebrado en el año 1780, en la tercera clase de pintura, noticioso del establecimiento de la sala que se va a abrir para el estudio de flores y ornatos, deseando ser uno de los discípulos de este ramo. 23 de marzo de 1784». ARASC, legajo 53/1/4G p. 22. «José Ginés, discípulo de esta Real Academia de San Carlos y premiado en el concurso general de premios del año 83 en la tercera clase de pintura, deseando ser uno de los discípulos de la sala que se va a establecer para el estudio de flores y ornatos. 29 de marzo de 1784». ARASC, legajo 53/1/4H p. 23. «Faustino Esteve, adornista, dice que ha sido uno de los discípulos tanto de principios

López Terrada explica que la creación de la sala de flores se produce en los años donde la Ilustración adquirió mayor protagonismo en España. Fue otra iniciativa dentro de los planes de reforma realizados por la élite ilustrada bajo el reinado de Carlos III. En este sentido, la llegada del conde de Floridablanca al cargo de primer secretario de estado en 1777 jugó un papel fundamental.

Entre las creaciones típicamente ilustradas de comienzos del siglo XVIII, puede quitarse la Real Fábrica de Loza de Alcora, creada por el Conde Aranda en 1727 con el fin de renovar las técnicas y tipologías tradicionales, siguiendo el modelo de la fabricación francesa. Durante estos años también se crearon la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, la de Cristales de la Granja y, ya en tiempos de Carlos III, la de Porcelana del Buen Retiro.²⁰⁰

En Valencia el pensamiento ilustrado había recibido el apoyo del arzobispo Andrés Mayoral que, entre otras iniciativas, impulsó la renovación de la enseñanza ayudando a los escolapios en la fundación del Colegio Andresiano en 1763.

En 1773, un nuevo arzobispo llegó a Valencia, Francisco Fabian y Fuero (1719 – 1801). Contaba con la confianza de Carlos III y el conde de Floridablanca, amplió la biblioteca del palacio episcopal, e instaló un gabinete de historia natural y antigüedades. En estrecha relación con los ilustrados valencianos, promovió la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en 1776, que posteriormente se implicó con la promoción del estudio de la pintura de flores aplicada a los tejidos de seda.²⁰¹

Benito Espinós fue el responsable de la sala de flores desde 1778 hasta su jubilación en 1815. Espinós estuvo en relación con la corte y su círculo de ilustrados. Gracias a los estudios de Aldana sabemos que, en 1783 Floridablanca le encargó un dibujo para una suntuosa colcha que el monarca quería entregar como obsequio a los soberanos

como en la de modelo de yeso y deseando hacer carrera en la flores: por tanto, suplica se sirva permitirle entrar a dibujar en la sala de flores. 30 de septiembre de 1787». ARASC, legajo 56/1/4B p. 14.

²⁰⁰ Para conocer este tema en profundidad se puede consultar el catálogo de la exposición *Fábricas de la Corona: descripción de los procesos de elaboración*. Valencia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997.

²⁰¹ LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores...*, op. cit., p. 113 – 118.

portugueses. Cinco años más tarde, fue el propio Pérez Bayer quien le pidió que realizara un dibujo de un cobertor para la festividad del día de la Asunción.²⁰²

La época en la que Benito Espinós dirigió la Escuela valenciana de flores fue la más sobresaliente, llegando a establecer relación artística con los estudios de flores del resto de Academias nacionales: Madrid, Murcia, Valladolid, Zaragoza, Barcelona y Tarragona. Sin embargo, la Escuela valenciana de flores también sufrió la tensión política producida con la llegada al gobierno de Manuel Godoy. El valido de Carlos IV intentaba eliminar poco a poco a los políticos y autoridades eclesiásticas nombrados por su predecesor, entre otros a Fabián y Fuero, que tuvo que renunciar como arzobispo en 1794.²⁰³

3.16. El papel de la Academia en el control de la pintura religiosa

En la Valencia del mediados del siglo XVIII existía un mercado del arte que tenía entre sus clientes a un incipiente grupo de coleccionistas particulares que, en ocasiones especiales como en fiestas religiosas o civiles, mostraban públicamente sus colecciones en las fachadas de sus viviendas. Este grupo no homogéneo lo componían entre otros, comerciantes como Carlos Benet, Pedro Camino y Pedro Edo; eclesiásticos como Antonio García, Juan Bautista Moles, José Antonio Rubio y Gil; inquisidores como Manuel Jaramillo; aristócratas como el conde de Parcent, el marqués de Nules, el marqués de Valera; profesionales liberales como la viuda de Pascual Fita, José Pérez; artistas como José Camarón, José Benito Espinós; y destacados personajes de la cultura como Mariano Ferrer y Marcos Antonio de Orellana.

Los coleccionistas valencianos mostraban un gusto específico, donde los grandes maestros de la pintura valenciana (Juanes, Ribalta y Espinosa) gozaban de un papel preponderante. El otro pilar en el que se apoyaban las colecciones privadas lo formaba la pintura religiosa. El gusto por lo religioso hacía que los coleccionistas se hicieran con imágenes sagradas de vírgenes, santos o escenas bíblicas que mostraban su devoción.

²⁰² ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores...op. cit.*, pp. 172 – 177. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “Benito Espinós, pintor académico”..., *op. cit.*, pp. 29 – 40. También se puede consultar en ALBA PAGÁN, Ester. “El gusto decorativo en la corte de Carlos IV y Fernando VII la pintura y los pintores valencianos en las “casitas” del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial”. *Archivo de arte valenciano*, 2002, n.º 83, p. 72.

²⁰³ LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores...*, *op. cit.*, pp. 113 – 118.

Este tipo de pintura se podía obtener bien mediante marchantes de arte o bien en el taller de los propios pintores, que las exhibían para la venta al público.²⁰⁴

La Academia de San Carlos era la única institución que podía autorizar a ejercer el arte de la pintura, la escultura o la arquitectura, función que tradicionalmente gestionaban los gremios. Los aspirantes a profesores de la Bellas Artes remitían un memorándum a la Junta Ordinaria solicitando la capacitación, y en el caso de la pintura se les exigía la ejecución de una obra con la que evaluar su pericia. Una vez entregada la pintura y examinada por los académicos se le aprobaba o se le denegaba el permiso para ejercer como pintor.²⁰⁵

También la Academia era la única corporación que podía designar tasadores de pintura, escultura, arquitectura y grabado, tanto para la venta, como para la resolución de conflictos, usurpándole esta función al gremio de corredores de Valencia.

«3. Es mi voluntad, que la nueva Academia solamente, y no otra persona, ni Tribunal alguno, tenga facultad para examinar y aprobar a los profesores de pintura, escultura, y a los dos grabados. 4. Mando, que mi audiencia de Valencia y todos los demás jueces y tribunales de aquella ciudad y sus inmediaciones, no puedan nombrar para tasar las obras de arquitectura, escultura, pintura y grabadura a profesor alguno que no sea de los aprobados y expresamente dictados para este fin por la Academia».²⁰⁶

Finalmente, se le asignó el control específico del comercio de las imágenes sagradas, muchas de las cuales eran de muy baja calidad. Tradicionalmente en Valencia había existido un mercado de mala pintura en torno a la plaza de San Gil, actualmente plaza

²⁰⁴ GIL SALINAS, Rafael. *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1994, pp. 121 – 132 y pp. 215 – 218.

²⁰⁵ Como ejemplo véase el dictamen realizado al memorándum de Cristóbal López «En esta junta se vio un memorial de Cristóbal López, acompañado de un cuadro de la Virgen con el Niño en sus brazos. Pidiendo la aprobación para ejercer el arte de la pintura al que se le dio permiso para ejercer el arte de la pintura. Y aunque dicha obrita no tiene cosa digna de recomendación, y poco o nada de arte, ni de aquellas que se reputan de munición, se le dio permiso para que pueda ejercer el arte de la pintura, con tal que sea por el término que está pintada dicha imagen, a lo menos. Sin que pueda emplearse más en pintar obras de carga o munición. Con esta condición se le dio su despacho o título, acordando que el mencionado cuadro de la Virgen se quede en poder del conserje de la Academia, para poderlo cotejar siempre que sea menester y ver si cumple por lo acordado por la Junta». Actas de la Junta Ordinaria de 14 de agosto de 1768. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

²⁰⁶ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXX.

de Cisneros.²⁰⁷ A este tipo de pinturas de escaso valor artístico se las conocía en la época como «pinturas de munición».

«4. Deseando que las imágenes sagradas se hagan con la perfección posible, y que la impericia de los que las formen no prosiga haciendo irrisibles los objetos de nuestra veneración. Prohíbo bajo la misma multa de cincuenta ducados a todo profesor de pintura, escultura y grabadura, que no tenga licencia para ello de la Academia, pintar, esculpir y grabar para el público imágenes sagradas».²⁰⁸

Son numerosos los ejemplos en las actas de la Academia de las denuncias recibidas por la venta de pinturas de imágenes sagradas, bien por no tener permiso para hacerlo o bien por la escasa calidad del trabajo. Como ejemplo, un grupo de profesores de pintura denunció el abuso en la venta de pinturas de munición ante la Junta Particular en julio de 1770:

«Memorial de quejas de los pintores Antonio Tapia, Mateo Troya, Vicente Cucó y Francisco Pusalgues, contra Tomas Aparicio sobre tener éste comercio abierto, y tienda pública en su casa de pinturas de munición, contra lo prevenido en nuestros estatutos. Se acordó que se pase de oficio a reconocer la casa de Aparicio y se recojan cuantos cuadros se encuentren en ella, junto con los caballetes, paletas y demás instrumentos de pintar, y todo se lleve a la casa de la Academia. Y que del mismo modo se actúe en casa de Manuela Andria, dicha la Tejedora».²⁰⁹

En marzo de 1773 los profesores de pintura seguían defendiendo sus derechos bajo la protección de la Academia de San Carlos. En este caso la denuncia se produjo por la poca calidad de las imágenes sagradas que se vendían en la ciudad de Valencia, y la Junta Particular determinó abrir una investigación:²¹⁰

²⁰⁷ MORÁN TURINA, José Miguel. "Aquí fue Troya (De buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)". *Anales de historia del arte*, 1991 – 1992, n.º 3, p. 177.

²⁰⁸ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXXI.

²⁰⁹ Actas de la Junta Particular de 15 de julio de 1770. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

²¹⁰ «El señor presidente expresó manifestando las quejas que por varios profesores de pintura se le habían hecho, en orden al abuso que se experimenta de las imágenes sagradas, tanto de pintura como de escultura, en contravención de lo que expresamente se previene al art. 31 núm. 4 de los estatutos: Y se acordó que se haga una exacta averiguación de los contraventores, tanto de los que fabrican las imágenes, como de los que las venden, en tienda publica, y comercian en semejante genero de pinturas, y formando lista de todos se formará la providencia correspondiente». Actas de la Junta

«Se vio un memorial dado por Antonio Tapia, Vicente Cucó, Mateo Troya y Antonio Rodríguez, todos profesores de la clase de pintura, expresando el abuso que se advierte en el día, en orden a las pinturas de imágenes sagradas ridículas, indecentes e irrisibles, cuáles son las vulgarmente llamadas de munición. Contra lo que expresamente está prohibido por el art. 31, núm. 4 de los estatutos, y piden se sirva la Junta providenciar remedio a semejante abuso. En su vista se acordó que hagan estas partes denuncia formal con expresión de los sujetos y casas donde se venden semejantes pinturas».²¹¹

Según se deduce de la lectura de las actas, los conflictos cesaron en 1775, a partir de este año no encontramos ningún registro que acredite denuncia alguna. En menos de una década la Academia se hizo con el control de la producción pictórica, y en especial de la pintura religiosa, aunque para conseguirlo tuviera que imponer sanciones y recurrir en última instancia a la Academia de San Fernando:

«Se hizo relación de la resulta y estado de las diligencias y declaraciones tomadas en orden a la aprensión de las pintura de munición en las casas de los tratantes y vendedores de ellas [...] en conformidad de lo prevenido por el art. 31, núm. 4 de nuestros estatutos: se acordó que se exija la multa prevenida por dicho estatuto. Para evitar el abuso del comercio de pintaras de imágenes sagradas, se acordó informar a la Real Academia de San Fernando».²¹²

Los pintores buscaban en la Academia un tipo de defensa corporativa similar a la que en otras épocas podían haber ofrecido los gremios, pretendiendo establecer una separación entre los pintores vinculados a la Academia y los que no lo estaban.

Particular de 23 de marzo de 1774. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

²¹¹ Actas de la Junta Ordinaria de 21 de marzo de 1773. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

²¹² Actas de la Junta Ordinaria de 21 de agosto de 1775. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

4. Los planes de estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

En su clásico estudio sobre las Academias de arte, Nikolaus Pevsner afirma que el nuevo planteamiento de la posición social del artista a finales del siglo XV en la península itálica implicaba un nuevo plan para la educación artística. Hasta la época de Miguel Ángel los métodos medievales no habían sido cuestionados, a partir de los doce años un niño podía entrar en el taller de un pintor como aprendiz y transcurridos entre dos y seis años aprendía todo lo necesario. Mientras trabajaba al servicio de su maestro, aprendía desde las técnicas de moler color, hasta preparar los fondos para dibujar y pintar. Una vez acabado el aprendizaje, podía convertirse en oficial, y posteriormente, transcurridos varios años, obtener su certificado de maestro de la compañía local de pintores, para posteriormente instalarse como pintor independiente.

Otro tanto ocurría en la Valencia del siglo XV. El maestro dirigía el taller con la ayuda de los oficiales, que se ocupaban de las tareas menos comprometidas en la elaboración de los trabajos. Además, estaban los aprendices, jóvenes de entre doce y treinta años que se comprometían a aprender y a trabajar en el obrador. La relación entre el maestro y el aprendiz quedaba establecida en los contratos de aprendizaje o *afermament*, donde el maestro se comprometía a enseñarle el oficio de pintor durante el periodo establecido en el contrato. Por su parte, el aprendiz estaba obligado a realizar las todas tareas que le ordenase su maestro.²¹³

Leonardo da Vinci, desaprobaba este sistema de educación y la concepción del arte como artesanía. Su consejo a los que empezaban era «*Studia prima la scientia, e poi seguita la praticha nata da essa scientia*». Propone un programa nuevo y totalmente revolucionario para la época. Primeramente, los aprendices debían estudiar perspectiva, a continuación, aprender la teoría y práctica de la proporción, después avanzar con la copia de los dibujos de su maestro, el dibujo de relieves y los dibujos de la naturaleza, y finalmente, deberían practicar su propio arte. Leonardo pretendía separar arte y artesanía, desarrollando más el conocimiento que la habilidad del pintor, y aunque el maestro florentino no fundó ninguna academia, sus teorías establecieron las bases de sistema de enseñanza en las academias de arte hasta el siglo XIX.²¹⁴

²¹³ MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: talleres...*, op. cit., pp. 165 – 166.

²¹⁴ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte...*, op. cit., pp. 37 – 39.

El plan de estudios de la mayoría de las academias europeas se formó siguiendo el modelo de la academia de París, la *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648).²¹⁵ Los alumnos debían empezar con la copia de dibujos, después seguir con la copia del modelo en yeso y a continuación con el dibujo al natural. Esta enseñanza práctica se completaba con estudios sobre anatomía, geometría y perspectiva. En ocasiones los aprendices podían acceder a colecciones privadas para realizar copias. En Francia el método de enseñanza de origen medieval por medio un maestro no se había abandonado y era complementario al académico. Sin embargo, mientras que aquel estaba sujeto al pago de mensualidades, este era gratuito.²¹⁶

En 1771 apareció *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (*Teoría General de la Bellas Artes*) de Johann Georg Sulzer (1720 – 1779), donde se explica cómo debe ser el correcto funcionamiento de una Academias a finales del siglo XVIII.

«La academia debe estar equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Éstos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: Libros de dibujo que muestren, en primer lugar, las partes separadas de las figuras, la forma y la proporción de las cabezas, de las narices, de las orejas, los labios, los ojos, etc., después, partes más grandes de figuras y figuras completas. La copia de ellas será la primera tarea de los principiantes; se continuará con dibujos de figuras tomadas de las más destacadas obras de arte, dibujos correctos de escultura clásica, figuras escogidas de los grandes maestros, de Rafael, de Miguel Ángel, los Carracci, etc. Al copiar estas figuras, el estudiante entra en contacto por primera vez con las altas esferas del arte. Además del surtido de dibujos es necesario tener un surtido de modelos de yeso, que representen las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en partes como en figuras completas y grupos. Los estudiantes deberán dibujarlos asiduamente, porque no solo les ayudará a ajustar la visión y apreciar la belleza de las formas, sino que también les enseñará a conocer la luz y la sombra y una variedad de actitudes y escorzos. Además, la academia debe de tener modelos de hombres de formas bellas que posen en una plataforma levantada o en una mesa, en diferentes posturas, siguiendo las instrucciones

²¹⁵ Para conocer el funcionamiento de la Academia real de pintura y de escultura se puede consultar MICHEL Christian. *L'Académie royale de peinture et de sculpture... op. cit.*, y también HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris, Editions de Minuit, 1993.

²¹⁶ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte..., op. cit.*, pp. 118 – 119.

de algunos de los profesores principales...Esto permitirá explicar todo aquello referente a la observación de la luz y las sombras sobre figuras aisladas. La habitación donde se enseña el dibujo del natural debe estar preparada para usarse tanto de día como con luz artificial».²¹⁷

Hay que tener en cuenta que si hablamos de planes de estudio en el siglo XVIII no tiene una correspondencia con lo que entendemos en la actualidad. Tenemos que entender el plan de estudios como la visión global de la propuesta del método de enseñanza que se quiere seguir, destacando qué materias se deben estudiar, así como los requisitos para ir avanzado en el aprendizaje, hasta llegar a obtener la titulación de académico de mérito, académico supernumerario o maestro de pintura. Comencemos primeramente comprendiendo lo que ocurrió en la Academia matritense, para pasar a estudiar posteriormente el caso valenciano.

4.1. El antecedente de los planes de estudio de la de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La Academia de San Fernando se fundó en 1752 gracias a la iniciativa del escultor Domenico Olivieri, quien desde 1744 había formado parte de la Junta Preparatoria. Tras unos primeros años de indefinición pedagógica, Felipe de Castro, director de escultura en la Academia de San Fernando y director general de la institución entre 1763 y 1766, presentó un memoria en el año 1763 en el que solicitaba la creación de las cátedras de geometría, perspectiva y anatomía. Explicaba que estas tres disciplinas siempre habían sido la base de la formación de los artistas, especialmente en las tres Academias más importantes de las Bellas Artes, a saber: la *Accademia nazionale di San Luca*²¹⁸ de Roma, la *Accademia Clementina*²¹⁹ de Bolonia y la *Académie royale de peinture et de sculpture*²²⁰ de París. Además, argumentaba que artistas tan reconocidos como Leon Battista Alberti (1404 – 1472), Alberto Durero (1471 – 1528), Leonardo da Vinci (1452 – 1519) y Miguel Ángel Buonarroti (1475 – 1564), y los españoles Francisco Pacheco (1564 – 1654), Antonio Palomino de Castro (1653 – 1726) y Juan de Arfe y Villafañe

²¹⁷ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte...*, p. 121.

²¹⁸ PIETRANGELI, Carlo; SCANO, Gaetana.; MARCONI, Paolo et al. *L'Accademia nazionale di San Luca*. Roma: De Luca editore, 1974.

²¹⁹ PAGLIANI, Maria Luigia. *L'orma del bello: i calchi di statue antiche nell'Accademia di belle arti di Bologna*. Argelato: Minerva, 2003. Y también FARNETI, Fabia; RICCARDI SCASSELLATI, Vincenza. *L'Accademia di Belle Arti di Bologna*. Fiesole: Nardini, 1997.

²²⁰ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens...*, op. cit. y MICHEL Christian. *L'Académie royale de peinture...*, op. cit.

(1535–1603), habían destacado el valor de esas disciplinas, mostrando de ese modo que su petición no era revolucionaria en ningún caso, sino más bien todo lo contrario, estaría solicitando algo que pertenece a la tradición de la enseñanza de la pintura en España.²²¹

En su propuesta, Felipe de Castro recomendaba que los alumnos de pintura y de escultura no se pudieran matricular a los cursos más avanzados hasta que no aprobaran geometría, perspectiva y anatomía. Su memorial no fue atendido por la Academia de San Fernando hasta pasados unos años, cuando Raphael Mengs solicitó las citadas clases. La cátedra de perspectiva se creó en octubre de 1766, la de anatomía en febrero de 1767 y la de matemáticas en 1768.²²²

Castro había residido en Roma entre 1733 y 1747, donde se relacionó con muchos de los artistas de la época que se encontraban en la Ciudad Eterna, también con un joven Raphael Mengs, establecido desde 1741 en el Vaticano con la idea de estudiar las obras de la Antigüedad. Dicha amistad la retomaron años más tarde, cuando el pintor bohemio se estableció en Madrid. De los años romanos además de una amistad, adquirieron un gusto por estatuaria clásica afín y ambos aprendieron el funcionamiento de las academias en Europa a través de la *Accademia nazionale di San Luca* de Roma.

Anton Raphael Mengs fue nombrado director honorario de pintura de la Academia de San Fernando el 5 de junio de 1763. En febrero de ese mismo año presentó su carta de dimisión motivada por su oposición a que la dirección de la Academia recayera en los consiliarios en lugar de en los profesores, carta que posteriormente le fue devuelta. Se quejaba de que los artistas tuvieran capacidad de gobierno solo en las materias facultativas, esto es, para emitir juicios técnicos sobre cuestiones relativas a sus correspondientes disciplinas, suprimiendo la capacidad de gobierno de los artistas dentro de su propia Academia. En la Academia romana, los artistas eran los encargados de dirigir la institución.

El 18 de diciembre de 1764, Mengs es nombrado académico de mérito, puesto desde el que no puede optar a la plaza de director actual o de director general, con lo que deja de ser visto como una amenaza para los miembros de la Junta Particular. Desde este momento se centra en la modificación de los planes de estudio, que presentó en la Academia en febrero de 1766.

²²¹ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., p. 214.

²²² BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., p. 214.

Mengs y Castro compartían una misma visión del funcionamiento ideal de una Academia, que distaba de lo que se estaba haciendo en Madrid en esos momentos. El pintor-filósofo fue convocado a lo que se llamó conferencia, que en realidad fue una Junta Particular, el 27 de febrero de 1766. Uno de los objetivos de la conferencia era escuchar las propuestas de Mengs para revisar el plan de estudios y mejorar la enseñanza de la pintura y la escultura, incorporando aquellas ideas que fueran aprobadas por la Junta. Ese mismo día también se revisaron los estatutos de la nueva Academia de Valencia, que la Junta Preparatoria de la Academia valenciana ya había remitido a Madrid. Además del propio Mengs, asistieron a la conferencia Tiburcio Aguirre (viceprotector), Vicente Pignatelli (consiliario), el marqués de Távora (consiliario) e Ignacio de Hermosilla (secretario). Las sugerencias de Mengs fueron consistieron en seis puntos:

«Continuase la conferencia y concordes todos los dictámenes, extendiéndose también a lo que la escultura tiene común con la pintura, para hacer con más fruto que hasta ahora los estudios, se intimaron indispensables las providencias siguientes:

Primero, que se busque un hombre de lo más perfectamente formado que se posible para modelo [...]

Segundo, que se establezca una clase para el estudio de la perspectiva y la geometría [...]

Tercero, que es indispensable establecer el estudio de la anatomía, eligiendo la academia un hábil cirujano [...]

Cuarto, que para hacer el estudio del modelo de yeso con el buen gusto y aprovechamiento que se debe, se coloquen yesos grandes del Antiguo [...]

Quinto, que es humanamente preciso establecer el estudio del colorido no solo para los discípulos más adelantados del dibujo, sino también para los mismos académicos y directores, pues todos conseguirán grandes adelantamientos [...]

Sexto, que es igualmente necesario establecer el ejercicio de copiar con atención y reflexión las estampas. A cuyo fin franqueará la academia, con las

prevenciones oportunas, los muchos excelentes libros que hay en su librería [...]]»²²³

Respecto al primero de los puntos propuestos, se trató de sustituir los modelos entonces existentes en la Academia, mal proporcionado y por lo tanto de poca utilidad, por otros mejor formados y que estuvieran dispuestos a servir tanto en las sesiones diurnas como las nocturnas.

El estudio de perspectiva y geometría se crea para la asistencia de pintores y escultores. Se proponen clases diurnas impartidas durante los nueve meses que dura el curso, de dos horas de duración todos los días. Con este fin se planteó la creación de una plaza de director de perspectiva.²²⁴

Las propuestas de creación de una clase de perspectiva, junto con otras de anatomía, fueron las que más apoyos lograron. Fue necesario crear una plaza de «profesor de cirugía», a la que no se le otorgó sueldo. La enseñanza se debía completar con un profesor de pintura o escultura que debía ayudar al de cirugía durante las clases.

El primer intento de impartir clase de perspectiva no funcionó. El curso se inauguró en octubre de 1766 y ningún alumno acudió a la clase que debía impartir el pintor y arquitecto Alejandro González Velázquez (1719 – 1772). Otro tanto ocurrió con la clase de anatomía, donde los consiliarios habían colocado al cirujano y médico personal de duque de Alba, Agustín Navarro, como profesor en contra del criterio de los directores, tenientes directores e incluso del propio Mengs.²²⁵

El nombramiento de Agustín Navarro como el director de anatomía se convirtió en el centro del conflicto entre la Academia y Mengs, al que se intentó separar de la comisión que debía reflexionar sobre el contenido del estudio de anatomía. A partir de este

²²³ ARASF, Sign. 1-32-11. Secretario general. Enseñanza. Proyecto para la enseñanza de la pintura redactado por Antón Rafael Mengs. Junta Particular 27-2-1766, recogido en BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., p. 216. Esta Junta Particular también se analiza en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 494 – 495.

²²⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 493 – 494.

²²⁵ Para conocer con más detalle la enseñanza de la anatomía y la representación del cuerpo humano en la Academia de San Fernando, se puede consultar JEREZ MOLINER, Felipe. “El estudio de la anatomía en la formación académica de los artistas durante el período ilustrado: aportaciones de algunos pintores y grabadores valencianos”. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2005 – 2006, nº. 14 – 15, pp. 217 – 231. Y para profundizar en la promoción de la actividad científica en la segunda mitad del siglo XVIII, incluyendo la Medicina y la anatomía, LÓPEZ PIÑERO, José María; NAVARRO BROTONS, Víctor et al. *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, 2 vols. Valencia: Diputación de Valencia, 1998. CORTÉS, Valerià. *Anatomía, Academia y dibujo clásico...*, op. cit., pp. 81 – 88.

momento la actitud de Mengs se vuelve obstruccionista o por lo menos indiferente con la modificación de los planes de estudio, proceso que concluirá con su definitiva separación de la institución.²²⁶

Pero la propuesta más controvertida fue la necesidad de establecer una clase para el estudio del colorido, «no solo para los discípulos más adelantados en el dibujo, sino también para los mismos académicos y directores, pues todos conseguirán grandes adelantamientos copiando con atención y reflexión los cuadros de los insignes pintores».²²⁷ Seguramente más de un profesor se sintió ofendido con semejante afirmación y mostraron su oposición a la creación de la clase del colorido. Del mismo modo, artistas que no pertenecían a la Academia se sintieron agraviados al verse rebajados al nivel de los alumnos. Según Claude Bédar, Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770), que fue uno de esos artista que se dieron por aludidos, utilizó su influencia en los círculos cercanos al rey para que el curso de colorido no acabara de implantarse en ese momento.²²⁸

Raphael Mengs y Felipe de Castro fueron convocados de nuevo por la Junta Particular en 1768 para resolver el problema existente en la sala de principios, debido a la imperfección de la mayor parte de los dibujos que copiaban los discípulos. Pasados quince días Mengs y Castro habían retirado cuarenta y nueve dibujos, y habían encargado a Mariano Salvador Maella y a Isidoro Carnicero que rehicieran los dibujos retirados.²²⁹

Mengs, debido a su prestigio y al aval regio, mostró una gran influencia en el funcionamiento de la Academia de San Fernando desde su incorporación en 1761. Sin embargo, sus actos provocaban fuertes enfrentamientos y no todas sus sugerencias eran aceptadas por los consiliarios. Se muestra contrario al reparto de funciones que se habían establecido en los estatutos de 1757. Se concedió el poder ejecutivo a los consiliarios, los que se encargaban de las cuestiones gubernativas, mientras que los artistas quedaron reducidos a funciones meramente facultativas. El bohemio expresa su disconformidad ante la imposibilidad de acceder a las Juntas Particulares, donde se tratan las cuestiones gubernativas.

²²⁶ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 496 – 498.

²²⁷ Junta Particular 27-2-1766, recogido en BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., p. 216.

²²⁸ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 216 – 217.

²²⁹ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., p. 215.

«Señor: me hayo con una orden de la Real Academia de San Fernando, que me manda ir a enseñar de día desde las nueve a las diez, lo que infinitamente me estorbaría en mis ocupaciones del real servicio. Ya en otras ocasiones he hecho presente que las cosas de la Academia se gobiernan mal por estar los facultativos absolutamente sujetos a los dictámenes de los que no pueden entender las artes, y los profesores son cada día más vilipendiados y sin consultarme en nada me ponen igual a cualquier ínfimo pintor olvidándose que S. M. me ha hecho el honor de darme el título de su Primer Pintor de Cámara, y la misma Academia me ha recibido por académico de honor [...]»²³⁰

Propuso que los artistas también disfrutaran de atribuciones que entonces poseían los consiliarios de forma exclusiva. Planteó un esquema similar al aplicado por Olivieri en los orígenes de la institución. Este proyecto académico a la “italiana” era completamente inasumible por los órganos de gobierno de la Academia, y así se lo hicieron saber al protector de la institución, el marqués de Grimaldi. La enseñanza teórica de la institución quedó acotado a la redacción y publicación de libros de texto para impartir las asignaturas teóricas de los alumnos, sobre todo a las retóricas discursos de las distribuciones de premios, que ni tan siquiera eran redactados por artistas, sino por nobles o eruditos.

Mengs intentó demostrar que una Academia y una Escuela de arte son dos cosas distintas, de modo que ambas pueden ser órganos autónomos. Consiliarios, y con ellos los reformadores ilustrados, y los artistas defendían puntos de vista muy distintos. Una Academia donde se formaba artesanos juntamente con los artistas o una Academia donde solo se impartía formación a los artistas.

El pintor-filósofo concluye que existe la necesidad de una educación específica para el alumno de las bellas artes, pero no lo hace intentado demostrar su utilidad social, como lo hacían los reformistas ilustrados, sino por medio de su capacidad de enseñar a crear y difundir el *buen gusto*, es decir, el mundo griego. Para lo cual es imprescindible la enseñanza teórica de los preceptos que rigen la estética clasicista. Desde su punto de vista, el arte es un acontecimiento sublime, de carácter plenamente espiritual, sujeto a una normativa estricta.

²³⁰ ARASF, sign. 2-58-4. Secretario general. Enseñanza. anatomía artística y Antón Rafael Mengs. Carta por la que reúsa dar clase en la Academia, quejándose de la situación de los profesores. Aunque no está fechada, probablemente sea del primer semestre de 1768.

Mengs, influido por su amigo el teórico Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), concedía una importancia esencial a la observación de la belleza ideal a partir de la escultura clásica en el proceso de aprendizaje del pintor. De este modo la estatuaría griega, a través de la copia directa de modelos y los vaciados, se convierte en el eje vertebrador sistema pedagógico de la Academia.²³¹

La ausencia de enseñanzas teóricas, junto con la ausencia de los artistas de los órganos de dirección, son los principales defectos que encuentra Mengs en esta Academia. Por esta razón intentó devolver a los artistas a los órganos de gobierno de la Academia y trató de modificar los planes de estudio incluyendo materias teóricas. De esta forma se justifica su propuesta de incluir nociones de perspectiva, anatomía, modelo yeso, colorido y copia estampas en las aulas académicas, además de la simetría, la técnica del claroscuro y la composición, cómo propondría algunos años más tarde.²³²

Por otro lado, al reclamar un aprendizaje teórico, establece la separación entre la educación de los artistas y la de los artesanos, que por imposiciones políticas debían coincidir en la Academia. Según el plan establecido por Mengs, la enseñanzas teóricas se debía impartir por la mañana, mientras que la enseñanza práctica del dibujo se impartiría por las noches, es decir el tiempo que las actividades laborales de los artesanos y sus aprendices hubieran cesado, y de este modo pudieran asistir a las clases del dibujo en la Academia.²³³

Un nuevo intento de reforma de los planes de enseñanza lo acometió Bernardo Iriarte (1735 – 1814) en 1792, una vez nombrado viceprotector de la Academia de San Fernando.²³⁴ Se convocaron diversas juntas extraordinarias para tratar el asuntos y se pidió informes a Isidoro Bosarte, Pedro de Silva, Antonio Ponz, Agustín de Betancourt

²³¹ En 1766, Mengs cedió su colección particular a la Academia de San Fernando. Almudena Negrete Plano tiene estudiado este suceso en el artículo “La donación de los vaciados de Mengs a la Academia”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, nº. 100 – 101, pp. 169 – 184, y en su tesis doctoral *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Universidad Complutense de Madrid, 2012.

²³² El ideario estético de Mengs y sus aportaciones sobre la enseñanza de la pintura las recopiló Nicolás de Azara en AZARA, Joseph Nicolás. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780. Sobre todo, en los apartados *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*, pp. 1 – 32; *el Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*, pp. 183 – 240; su famosa *Carta a D. Antonio Ponz sobre el mérito de los cuadros más singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid*, pp. 199 – 240; *Lecciones prácticas de pintura*, pp. 327 – 390; y *Discurso sobre la constitución de una Academia de las artes*, pp. 391 – 404.

²³³ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 510 – 515.

²³⁴ Sobre Bernardo Iriarte ver JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. “El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte”. *Goya: Revista de arte*, 2007, n.º 319 – 320, pp. 259 – 280.

y Castro, Luis Paret, Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Gregorio Ferro, Manuel Álvarez, Alfonso Vergaz, Isidro Carnicero, Juan de Villanueva, Pedro Hernán, Francisco Sánchez, Manuel Martín Rodríguez, Manuel Salvador Carmona, Antonio de Varas, Guillermo Casanova, Manuel Machuca, Juan Adán, Pedro Sepúlveda, Francisco de Goya, Antonio González Velázquez y Pedro Michel.

Mariano Salvador Maella²³⁵ destacaba el problema de la disciplina, y pedía que los porteros se implicaran en la vigilancia de los alumnos. Volvía a demandar, como ya había hecho Felipe de Castro en 1763, la incorporación de una clase de geometría. Los alumnos podrían asistir al curso de dibujo después de aprobar el de geometría, y comenzarían copiando del antiguo. Para Maella, era fundamental el estudio de las estatuas de la Antigüedad, pues era el modo de alcanzar la belleza de la naturaleza. Sugería situar pedestales con cabezas, manos y pies del antiguo cerca de la tarima de cada profesor, de este modo los alumnos podrían copiarlas y solo pasarían al estudio del desnudo una vez demostrada su pericia. Es evidente la huella del pensamiento estético de Mengs en la Academia, donde persistía el ideal de la belleza de la estatuaría griega como base de la enseñanza, a pesar de que hacía más de una década que había fallecido.²³⁶

Luis Paret y Alcázar (1746 – 1799) además de recomendar que los alumnos continuasen con el estudio de las estatuas de la Antigüedad, como ya habían hecho Mengs y Felipe de Castro, también proponía la copia del repertorio de las obras de Annibale Carracci (1560 – 1609), el Domenichino (1581 – 1641), Guido Reni (1575 – 1642), Antonio Allegri Correggio (1489 – 1534) y Rafael Sanzio (1483 – 1520).²³⁷

²³⁵ MANO, José Manuel de la. *Mariano Salvador Maella: poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011. Y también MORALES Y MARÍN, José Luis. *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*. Zaragoza: Moncayo, 1996.

²³⁶ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 217 – 218. Se puede conocer en detalle el pensamiento artístico de Mengs en AZARA, Joseph Nicolás. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III. Del consejo de S. M. en el de Hacienda, su Agente y Procurador General en la corte de Roma*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780. Las partes donde se explica su teoría estética y las ideas de la enseñanza de la pintura se pueden encontrar en las *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*, el *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*, su famosa *Carta a D. Antonio Ponz* y, especialmente, en sus *Lecciones prácticas de pintura*.

²³⁷ Para conocer con detalle el informe de Luis Paret se puede consultar la ponencia de MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro. “Notas sobre el concepto de imitación. La enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la Academia de Luis Paret y Alcázar”. ARCE OLIVA, Ernesto Carlos (coord.); CASTÁN CHOCARRO, Alberto (coord.); LOMBA SERRANO, Concha (coord.). *Reflexiones sobre el gusto*. (Simposio realizado en

El informe de Manuel Salvador de Carmona (1734 – 1820) recomendaba realizar una completa serie de dibujos por las estatuas y cabezas sueltas de la Antigüedad que tenía la Academia. También recomendaba realizar copias de las obras de los pintores más destacados, como Rafael, Miguel Ángel, Mengs y Carracci. De este modo se encaminaba a los discípulos desde temprana edad a tratar con el «buen estilo». De nuevo vemos como la sombra de Mengs sigue presente entre los académicos de San Fernando.

Únicamente Juan de Villanueva y Francisco de Goya abordaron reformas de fondo que afectaban al propio planteamiento de la institución. Ambos destacaban que el fracaso de enseñanza era consecuencia de la falta de un modelo académico definido, debido a la intervención de los poderes políticos en el funcionamiento de la Academia en detrimento de la voluntad de los artistas.

El informe que presentó Francisco de Goya se enfrentaba a los planteamientos que hasta ahora hemos visto en la Academia. Comenzaba asegurando que la enseñanza en la Academia madrileña no debía ser exclusiva, y así mismo se debía prohibir ofrecer ayudas económicas a los discípulos. De forma más precisa explicaba que se debía evitar la enseñanza mecánica, los premios mensuales y las ayudas de costa, puesto que estas prácticas corrumpían un «arte tan liberal y noble como la pintura». Goya era contrario a que los estudios de geometría y perspectiva se desarrollaran antes que el estudio del dibujo. El hecho que todos los alumnos tuvieran la obligación de estudiar del mismo modo era una traba para el aprendizaje de un arte tan complejo. La única escuela de pintura que Goya aceptaba era la de Annibale Carracci, puesto que preparaba a sus discípulos sin imponerles ni estilo ni método.

«[...] Qué escándalo no causará el oír despreciar la naturaleza en comparación de las estatuas griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido ¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la divina naturaleza? ¿Por más excelente profesor que sea el que la haya copiado, dejará de decir a gritos puesta a su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? ¿El que quiera apartarse y enmendarla [a la naturaleza] sin buscar lo mejor de ella, dejara de

incurrir en una manera reprensible monótona de pinturas, de modelos de yeso, como ha sucedido a todos los que puntualmente lo han hecho?

[...] Por último, señor, yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las artes, ni creo que lo haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan en este o aquel estilo, en la pintura».²³⁸

Concluía su informe con un ataque frontal a las propuestas artísticas de Mengs, sin llegar a nombrarlo, por anteponer el estudio de las estatuas griegas al estudio de la naturaleza. No aceptaba la enseñanza basada en la imposición de estilos e ideas, argumentando que el único modo de mejorar en el arte era dejar libertad a los discípulos para que encontraran ellos solos su propio estilo. Con este informe Goya no solo criticaba a Mengs, también a todos aquellos que seguían a pie juntillas el ideario neoclásico instalado en la Academia a través de los discursos académicos. Siendo consecuente con sus principios, Goya pidió dejar la Academia San Fernando en 1797.

En el último decenio del siglo XVIII la problemática con las clases teóricas no había cambiado mucho desde la época de Mengs. El principal problema se planteaba con la clase de perspectiva y anatomía. Los profesores no fueron capaces de impulsar un aula para la enseñanza de la perspectiva, y si ésta debía impartirse como requisito para acceder a la sala de yeso. La decisión final fue un tanto decepcionante para los artistas. Se admitió que el estudio de la perspectiva y la geometría eran muy necesarios para el aprendizaje de las tres artes, pero que, en lugar de incluirla en los planes de estudios como una asignatura, se dejaba a la voluntad de los discípulos que estudiaran perspectiva fuera de la academia.

El secretario Isidoro Bosarte, que lo fue desde el 24 de enero de 1792 hasta la fecha de su muerte el 1 de septiembre de 1792, también redactó un informe sobre el funcionamiento de los estudios académicos. Su reflexión sobre la enseñanza de la pintura es la siguiente:

²³⁸ ARASF, sign. 1-18-1. Secretario general. Enseñanza. Planes de estudios. Informes. Informe de Francisco de Goya, 14 de octubre de 1792. BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 221 – 222.

«La enseñanza de la pintura, que es la primera de las artes que se nombra, falta casi todo. Porque de seis partes que contiene este arte al menos faltan cinco. Las partes que digo pueden señalarse son: la simetría del cuerpo humano, la anatomía aparente, la perspectiva aérea distinta de la línea, las reglas de composición o sintaxis y la práctica del uso de los colores, que es la pintura propiamente».

«En nuestra Academia, que yo sepa, no se ha propuesto todavía esta cuestión para arreglar los estudios. La práctica es copiar las estatuas antes que el natural, y en las estatuas no eligen géneros, ni estilos. Cualquiera es buena en siendo mediana de peso que la puedan transportar los barrenderos y colocarla. Se sientan alrededor todos por el frente, la copia en un mes, o la modelan cada uno por el lado que la mira y cuando se van fastidiando de estatua piden que se les pase al *natural*, y entonces se les pasa. Este es todo nuestro sistema en orden al antiguo y nada más. Cuando Mengs explicaba una estatua, los pintores y escultores que lo escuchaban quedaban absortos viendo las perfecciones que no habían visto en ella, aunque lo hubiesen copiado muchas veces. No quería Mengs que se dibujase nada sin teórica, porque decía que el dibujo solamente práctico hacía dibujantes materiales o prácticos y nada más. Y en tanto grado requería la teoría que aún los diseños del lápiz que copian los muchachos de otros diseños quería que no los ejecutasen sin razones [...] En este supuesto el diseño meramente práctico que hacen de los yesos en la Academia es inútil, aun cuando estuviesen bien formados y limpios, que no lo están. Y si me arriesgarse a firmar (como lo creo en mi interior) que el diseño de la estatua como se practica en la Academia es perjudicial diría una paradoja, pero demostrable con solidísimas razones».²³⁹

Como consecuencia de todas los informes y propuestas los únicos cambios que se produjeron fueron la apertura de una biblioteca, la supresión de las ayudas de costas y un mayor control en las aulas para asegurar la disciplina de los alumnos. De modo que

²³⁹ Informe de Isidoro bosarte en el que pone de manifiesto el grado de decadencia que habían alcanzado los estudios de la Academia. Madrid a 20 de agosto de 1796. ARASF, sign. 1-16/22. Documentado en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo II, documento 130, pp. 499 – 510.

no se afrontan los problemas de fondo denunciados por Villanueva y Goya, y la crisis de la enseñanza continuaba en la Academia de San Fernando.²⁴⁰

Una última propuesta al finalizar el siglo la planteó Cosme Acuña (1758 – 1814) quien en 1799 escribió un discurso con apariencia de informe, donde primeramente exponía la utilidad de las artes y el beneficio que aportan a la Corona en la línea de los pensadores ilustrados. Continuaba su discurso denunciando la calidad de la enseñanza impartida en la Academia, argumentando la falta de método. Su queja no fue novedosa, su trabajo consistió en agrupar disposiciones emitidas con anterioridad, durante los trabajos realizados para la reforma de la enseñanza en 1792 y 1796.

Un asunto para destacar del discurso de Acuña es que propuso imprimir «cartillas» de estudio. Fundamento teórico para completar la enseñanza en las salas de la Academia. Esta idea tampoco es nueva, ya que desde la época de Mengs la institución había planteado acometer esta idea, que por unas causas o por otras nunca había llegado a buen puerto.

Planteó establecer tres niveles de enseñanza, a los cuales era preciso dotar de sus correspondientes libros de texto. El primero lo configuran la geometría, la proporción anatómica y la perspectiva.²⁴¹ En un segundo nivel estaría la enseñanza de otros estudios más avanzados: el conocimiento práctico del colorido, la enseñanza del dibujo de telas, las reglas de la invención, composición y claroscuro y por último «la expresión decoro y unidad de tiempo correlativos en un cuadro». El tercer nivel es el más abstracto y por lo tanto el recomendado para los alumnos más avanzados, se trataría de «un cuaderno para enseñar el modo de escoger lo bello de la naturaleza descartándola al mismo tiempo de algunas partes mezquinas que la suelen rodear, de dónde nace el estudio sublime del arte, y en qué consiste la gracia y las demás perfecciones».²⁴²

En total Acuña solicitó la impresión de ocho cuadernos para la puesta en marcha de sus reformas. Este punto supuso una de las mayores contratiempos para efectuar reforma

²⁴⁰ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, p. 688.

²⁴¹ Para la perspectiva, Acuña dio por bueno el libro de José López Enguidanos que ya se estaba utilizando en la Academia de San Fernando en ese momento, donde se muestran figuras geométricas y dibujos de distintas partes del cuerpo humano: esqueleto, músculos, ojos, etc. LÓPEZ ENGUIÐANOS, José. *Cartilla de principios de dibujo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*. Madrid: Imprenta Real, 1797.

²⁴² Discurso de Cosme de Acuña sobre la reforma de los estudios. 1799. ARASF, sign. 1-18/30. Lo documenta Úbeda de los Cobos en el segundo tomo de su tesis doctoral, ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo II, documento 148, pp. 600 – 609.

del plan educativo de la institución, puesto que los consiliarios no consideraron oportuno la redacción de los cuadernos. Si embargo, el informe al plan de Acuña de los profesores fue favorable, con la excepción de Maella, que consideró que la parte práctica del plan no estaba lo suficientemente desarrollada. Una vez más se observa las diferencias de criterio entre consiliarios y artistas en el seno de la institución.²⁴³

Aunque, finalmente también se resolvió dar un nuevo enfoque a la Academia, donde los artistas obtenían por fin toda la atención de la institución, y los artesanos eran expulsados. Para esto, se plantea crear escuelas distintas pero dependientes de San Fernando, donde se forme a los artesanos, y se resuelve que serán necesarias cuatro de estas escuelas, que sustituirán a las salas de principios. En ellas se enseñarán los «principios del diseño» hasta que los discípulos dominen el arte de dibujar cabezas. Una vez llegados a este punto los que lo deseen podrán ingresar en la Academia. El 2 de enero de 1818 se abrió en la calle de Fuencarral de Madrid el primer estudio de barrio, significando uno de los logros más importante de los artistas en materia de docencia.²⁴⁴

En 1803 Ramón del Águila Corbalán Castro (1763 – 1840), marqués de Espeja, reemplazo en el cargo de viceprotector a Bernardo Iriarte, y redacta un pesimista informe repasando el intento de su predecesor en 1792 para reorganizar los estudios en la Academia. Comienza afirmando que las enormes cantidades de dinero gastadas por la institución no habían dado como resultado ningún progreso, puesto que la Academia se encontraba en el mismo estado en el que había empezado. Según escribía el marqués, la enseñanza de la pintura debía constar de seis materias: la simetría del cuerpo humano, la anatomía aparente, la perspectiva aérea, las reglas de composición, la práctica del uso de colores y, por último, el dibujo. Afirmaba que de las seis materias solo se impartía el dibujo, aunque Bédar nos recuerda que en esa época se estaban impartiendo clases de perspectiva, matemáticas y colorido.

Sobre la sala del natural, el marqués de Espeja destacaba que el número de alumnos que asistían a las clases dependía del profesor que la impartía, también que eran los propios alumnos los que indicaban al modelo en que postura debía posar. Le molestaba que los

²⁴³ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, p. 720.

²⁴⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 715 – 720.

alumnos pudieran tener criterio para seguir al profesor que más les aportaba y no siguieran ciegamente el método de enseñanza diseñado por los consiliarios.²⁴⁵

4.2. Las materias de la enseñanza

Poco se especifica en los Estatutos de la Academia de San Carlos de cómo debe regirse la enseñanza en las aulas. Tan solo alguna breve referencia nos permite comprobar que seguían los patrones establecidos en las Academias europeas y sobre todo en la madrileña. Los alumnos de pintura y escultura, además de pasar por la sala de principios, debían completar su formación asistiendo a las salas donde se encontraban las copias en yeso de las más célebres esculturas de la Antigüedad, para posteriormente finalizar en la sala del modelo vivo.

«Los directores de pintura y escultura alternarán por meses, dirigiendo los estudios de estas artes en las salas del modelo vivo y del de yeso. En la del vivo, el encargado de ella pondrá la figura a su arbitrio, y la mudará a tiempo oportuno. Y en la sala del modelo de yeso, el encargado de ella pondrá la estatua o busto de las aprobadas por la Academia a su elección, y la mudará cuando juzgue conveniente».²⁴⁶

Por todo lo visto hasta el momento sabemos que había dos tipos de “asignaturas”. Las eminentemente prácticas y las teóricas. Y dentro de las prácticas se seguía el modelo de las academias europeas, la sala de principios, la sala del modelo blanco o del yeso y la sala del modelo natural o modelo vivo.

En la sala de principios, además de los alumnos de las clases de pintura, también se formaban los estudiantes de escultura y grabado, puesto que el dibujo se consideraba una herramienta necesaria para las tres disciplinas. En esta sala los discípulos se dedicaban a la copia de partes de la anatomía humana, como queda constancia en los concursos particulares, que se establecieron en un principio una vez al mes.

En estos concursos, se premiaba la evolución en el aprendizaje de los alumnos. Se examinaban en tres niveles de dificultad, pies, manos y cabeza, de menor a mayor dificultad. Los discípulos iban examinándose de las distintas categorías, según el director de pintura estimaba el progreso en sus habilidades.

²⁴⁵ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 222 – 225.

²⁴⁶ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XI.

«Sala de principios, se acordaron seis premios de 20 reales de vellón cada uno, distribuidos en la forma siguiente:

Dos premios para la primera clase y el asunto sería dibujar una cabeza. Dos premios semejantes para la segunda clase y el asunto será dibujar una mano.

Otros dos premios iguales para la tercera clase y el asunto dibujar un pie.

Todos se dibujarán por los ejemplares que señalarán los tenientes de esta sala. Todos los asuntos señalados se empezarán a trabajar el miércoles a 27 del corriente y deben concluirse para el día 15 del siguiente mes de marzo».²⁴⁷



Fig. 14. *Cabeza del Apolo de Belvedere*. Francisco Gómez, s.f.

Lápiz negro, papel verjurado blanco. 37,6 x 26,6 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.²⁴⁸

²⁴⁷ Actas de la Junta Ordinaria de 24 de febrero de 1771. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

²⁴⁸ Posiblemente se trate de la obra premiada en el concurso mensual de abril de 1783 o de 1784. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes... op. cit.*, tomo I, p. 107. También se

Posteriormente se variaron ligeramente los premios otorgados en la sala de principios: «En la de principios de figuras, 40 reales de vellón. Otro de cabezas de 20 reales de vellón Otro de manos de 20 reales de vellón. Otro de pies de 20 reales de vellón».²⁴⁹

Una vez los alumnos habían conseguido la pericia suficiente, según el criterio de la Junta Particular que era la que los examinaban, pasaban a la sala del yeso o sala del modelo blanco. En esta sala copiaban los vaciados en yeso que poseía la academia. Se trataba de reproducciones de las más destacadas esculturas de la Antigüedad. Gracias al *Inventario* realizado en 1797 conocemos los vaciados que estaban a disposición de los alumnos, como veremos en el apartado 4.3.2. Sala del yeso: copias y vaciados.²⁵⁰

Del mismo modo que en la etapa anterior, los alumnos se presentaban a los concursos particulares para ser examinados por directores y tenientes de pintura, y en su caso recibir la ayuda de costa estipulada. Para presentarse al examen debían copiar «el yeso» que acordara la Junta Ordinaria.

«[...] para la sala del modelo blanco, y su asunto es dibujar el modelo de yeso que vino de Madrid hecho por el escultor don Roberto Michel y tendrán el tiempo de doce días».²⁵¹

Y aunque en un principio se establecieron 100 reales de vellón para el ganador del concurso particular de la sala del yeso, posteriormente se rebajó a 60 reales de vellón. Estableciendo de este modo más recompensa cuanto mayor era la dificultad del ejercicio.

Por último, la sala del modelo natural. Una vez adquiridas las destrezas necesaria para dibujar partes del cuerpo humano, a través de estampas, grabados y cuadernos, y de haber practicado el dibujo del cuerpo humano con los vaciados, donde se trabajaban volúmenes, luces, sobras, texturas... se pasaba al nivel de mayor dificultad de la

puede consultar el siguiente artículo ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773 – 1821)”. Archivo de arte valenciano, 1977, nº. 48, pp. 73 – 84. En el número 57 del inventario hace referencia a esta y otras cabezas «En cincuenta cuartillas de papel imperial blanco se hallan dibujadas varias cabezas copiadas de los originales de la Sala de Principios, para el estudio de sus discípulos y han obtenido premios mensuales y empiezan desde el n.º primero al 50»

²⁴⁹ Actas de la Junta Ordinaria 7 de febrero de 1790. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

²⁵⁰ *Inventario General... Hecho en el año de 1797...*, op. cit.

²⁵¹ Actas de la Junta Ordinaria de 4 de marzo de 1770. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

enseñanza de la pintura. Los discípulos debían reproducir el cuerpo humano dibujando en papel, estos trabajos son conocidos como “academias”. En esta sala también estaban pautados los concursos mensuales, con una recompensa de 100 reales de vellón.

Los directores de pintura y escultura dirigían las clases en las salas del modelo de yeso y modelo vivo en meses alternativos. Una de sus principales atribuciones era la de elegir la estatua o busto a copiar entre las aprobadas por la Academia. También se encargaban de elegir la disposición del cuerpo del modelo. Otra de sus funciones era la de corregir dibujos y modelos de los discípulos.²⁵²

Los tenientes directores deben de seguir las indicaciones dadas por el director. Su principal misión consistía en cuidar de los discípulos «con el agrado y buen modo que está prevenido a los directores, instruyéndoles y corrigiéndoles con agasajo y humanidad». También debían de estar al cargo de la disciplina en las aulas e informar a directores y consiliarios de los desórdenes producidos, aunque esta tarea estaba compartida con el conserje.²⁵³

Solo hemos encontrado una referencia en las actas de San Carlos que hace mención al «colorido». Como ya hemos visto en páginas anteriores, Mengs había propuesto la implantar una clase para el estudio del colorido en la Academia de San Fernando en 1766.

Úbeda de los Cobos nos explica que los tratadistas patrios (Pablo de Céspedes, Juan de Arfe y Villafañe, Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Antonio Palomino, Félix Lucio de Espinosa, etc.) cuando hablan de pintura se refieren mayoritariamente al proceso de ejecutar con corrección el dibujo, y excluyen de sus tratados el colorido casi por completo. Explican la pintura tomándola por el dibujo, y no desarrollan el modo de aplicar los colores.²⁵⁴

Para Úbeda de los Cobos es sorprendente «la carencia de una materia que puede ser considerada como imprescindible para un pintor: el colorido». Plantea que, al margen del primer intento de Mengs de regular la enseñanza del colorido en la Academia, que se descarta desde un principio, la implantación de esta asignatura surge de forma tangencial y tan solo en los primeros años del siglo XIX. Y con buen criterio argumenta

²⁵² Artículo XI de los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de 1768*.

²⁵³ Artículo XIV de los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de 1768*.

²⁵⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, p. 110.

que la ausencia del estudio del color no es consecuencia del gusto por la estética neoclásica y de la prioridad otorgada al dibujo por sus seguidores. Antes de que apareciera el ideario neoclásico de la mano de Mengs, el estudio del colorido tampoco era parte del plan de estudios de la Academia, además, recordemos que Mengs sí era partidario de que los discípulos estudiaran las técnicas del colorido.

La explicación que tiene Úbeda de los Cobos para la ausencia del colorido en los planes de estudio, y que nosotros compartimos, es que las Academias no se crearon con la idea de monopolizar los estudios de arte en el reino de España, sino con vocación de divulgar los conocimientos y los principios estéticos que poseían los académicos. En los estatutos de 1757 de la Academia de San Fernando, no pretendieron cerrar los obradores de los artistas, sino limitar la enseñanza de la copia del modelo vivo, que fue el único estudio sobre el que se impusieron restricciones.

Como se ha indicado con anterioridad, Mengs sí que consideraba al colorido como una parte importante de la pintura, y que debía ser estudiado en la Academia. En sus *Obras de D. Antonio Raphael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey* dedica varias páginas al tema, no tan solo a explicar en qué consiste el colorido, sino al modo de utilizarlo:

«El colorido es aquella parte de la pintura que sirve, no solo para representar simplemente las apariencias universales de los cuerpos que tienen color, sino para hacer que el espectador conozca las cualidades de ellos y de sus partes: es a saber, si son tiernos, duros, húmedos, áridos, o mezclados de otras cualidades. Los materiales del colorido son los sobredichos cinco colores, blanco, amarillo, rojo, azul y negro; y los segundos colores, o primeras tintas mezcladas de ellos, son, el dorado, el verde, el morado, el ceniciento y el pardo. Cada uno de estos últimos se compone de dos de los primeros; y si se añade el tercero, pierde la hermosura».²⁵⁵

También defendía que el pintor veneciano Tiziano era el que mejor entendía la técnica del color, y que era el maestro del que todos los pintores deben aprender a aplicar el color en sus trabajos:

«Tiziano fue el primer pintor, después de renacida la pintura, que supo servirse ventajosamente de lo ideal de los diferentes colores de las ropas. Antes de él todos los colores se usaban indiferentemente, y se pintaba casi

²⁵⁵ MENGES, Anton Raphael. *Obras...*, op. cit., p. 355.

todos los vestidos con el mismo grado de claro y de oscuro. [...] Con tales medios halló Tiziano la verdadera idea del bello colorido, y cómo se da la misma gracia, claridad de tono, y dignidad de color a las sombras y medias tintas, que a la luz».²⁵⁶

Gregorio Mayans igualmente habló del color en el discurso que leyó en la Academia de San Carlos en la Junta Pública el 6 de noviembre de 1776. Le dio al colorido la importancia que los académicos valencianos no le daban, y en el *Arte de pintar* aparece un capítulo donde se explica su punto de vista. Mayans habla de maestro y no de profesor, por lo que plantea la enseñanza del colorido en un obrador o un estudio privado, y no en la Academia.

«[...] Del dibujo se pasará al colorido, procurando antes conocer y distinguir los colores; aprendiendo el moledor el modo de molerlos, viendo cómo lo practica el maestro, y el de mezclarlos, que es mucho más dificultoso; y las diferencias que nacen de las mezclas, para saber después apropiárselas a cada una de las cosas que se han de pintar.

[...] Seguirase, pues, un ejercicio práctico, en que solamente se procure una sencilla imitación, en la cual se debe poner todo el cuidado posible, eligiendo antes las más excelentes pinturas los que han sido alabados y seguidos de otros eminentes pintores.

[...] En el colorido ocupan un lugar muy eminente Tiziano, Rubens y Van Dyck. Pero será mejor copiar primeramente a Van Dyck, porque añadió el colorido la libertad del pincel».²⁵⁷

En definitiva, las Academias no prohíben los estudios privados, y los tienen en cuenta a la hora de elaborar los planes de estudio. Las Academias no impartían el estudio de colorido, esperando que los discípulos se formaran en esta disciplina fuera de la institución. Parece bastante claro que los alumnos debían simultanear la formación en la Academia con la asistencia a estudios privados.²⁵⁸

Sin embargo, no podemos olvidar que el color desempeñó un papel fundamental en la Escuela valenciana de flores y ornatos que se creó en la Academia de San Carlos. Este suceso responde al impulso reformador de la élite ilustrada instalada en la corte de Carlos III, que entre otras cosas pretenden formar artesanos capaces de diseñar modelos

²⁵⁶ MENGES, Anton Raphael. *Obras ...op. cit.*, pp.130 – 131.

²⁵⁷ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1854, p.131.

²⁵⁸ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, *op. cit.*, tomo I, pp. 476 – 477.

originales para los tejidos de seda en la industria valenciana, con el propósito de dejar de comprar tan suntuosas telas en las sederías de Lyon.²⁵⁹

Tal vez las enseñanzas en la clase de flores y ornatos no cumplieron en su totalidad los objetivos planteados por los reformadores ilustrados, debido básicamente a la oposición ejercida por los académicos, que no quisieron o no supieron entender la utilidad práctica de estos estudios. En cualquier caso, los diseños de sus maestros y discípulos acabaron siendo utilizados en la industria sedera, y sus diseños también influyeron en la industria de la cerámica valenciana de la época.²⁶⁰

La Real Orden de 1784 explica cómo debería ser el funcionamiento de la escuela para el estudio de dibujo de flores y ornato en la Academia de San Carlos, en donde se detalla el uso de los colores para la pintura de flores.

«Todos los días, a excepción de los festivos, ha de haber dos horas de estudio por la mañana desde el 1 de abril, hasta el último día de julio, donde los discípulos estudien dibujando unos de lápiz y otros de colorido al pastel, aguadas, o al óleo, las flores del natural que produce el tiempo en estos cuatro meses, según la disposición y el estado que se adviertan en cada discípulo, observándose el método y buen orden que disponga el expresado director».²⁶¹

En la actas de la Academia de San Carlos aparece una referencia relativa al tema del colorido. En una anotación de la Junta Particular de 5 de enero de 1805 se menciona una «sala del colorido». Lo que no tenemos constancia es si la usaban los alumnos de la clase de flores y ornatos, los alumnos de la clase de pintura, o ambos. En cualquier caso, se trata de una fecha muy tardía. En el inventario de 1797, se enumera el mobiliario y los objetos que pertenecen a la Academia según su distribución por las distintas estancias, y no aparece ninguna «sala del colorido»; se nombra la sala del natural, la

²⁵⁹ LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de...*, op. cit., pp. 113 – 118. También se puede consultar LÓPEZ TERRADA, María José; ALBA PAGÁN, Ester. “Pintores y ornatos para los tejidos de seda”..., op. cit., pp. 117 – 141. Para conocer otros aspectos de la escuela de flores y ornatos revisar ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores...*, op. cit. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “La Escuela de Flores y Ornatos y el Arte de la Seda en Valencia”. En: FRANCH BENAVENT, Ricardo et al. *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 63 – 79.

²⁶⁰ LÓPEZ TERRADA, María José; ALBA PAGÁN, Ester. “Pintores y ornatos para los tejidos de seda”..., op. cit., pp. 117 – 141.

²⁶¹ *Real Orden de S. M. por la cual se sirve mandar establecer en esta Real Academia de San Carlos una escuela para el estudio de dibujo de flores y ornatos, prescribiendo las reglas y prevenciones conducentes al buen gobierno y arreglo de dicho estudio. Comunicada por el excelentísimo señor conde de Floridablanca, primer secretario de Estado y del Despacho, con fecha de 30 de enero de 1784.*

sala del yeso, el recibidor, la sala de arquitectura, la sala de flores y matemáticas, la sala de principios y la sala de juntas.

«Habiendo hecho presente que del lienzo que estaba vestida la estatua de Carlos IV se había lavado y había salido cincuenta varas que podían aprovechar y dieciséis en pedazos muy pequeños, que a lo más podían servir para rodillos para limpiar los velones. Propuse que con el lienzo y la madera que quedó se podían hacer unas puertas que sirvieran de armario, colocadas en la *sala de colorido*».²⁶²

También en ese mismo inventario, en el apartado correspondiente a la colección de estampas de la Academia, solo en un cuaderno de estampas se menciona el color, y no precisamente para recomendar el uso de dichas estampas: «117. Un cuaderno de nueve hojas en cuartilla, en que se halla estampado, y encima colorido, varias matas de flores, obra francesa y de poco uso para la enseñanza». El encargado de anotar el inventario (probablemente el secretario Mariano Ferrer) destaca como algo excepcional que la estampa este colorida y sentencia que es de poco uso para la enseñanza. Lo que parece claro es que el color no era materia prioritaria en la Academia.

4.3. Materiales para la enseñanza práctica

4.3.1. Sala de principios: cartillas de principios. dibujos, y grabados

Las cartillas o “libros de principios” suponían un eficaz instrumento, tanto en Academias como en los talleres, para que discípulos y aprendices comenzaran a ejercitarse en la práctica del dibujo. Estos cuadernos, ordenados de acuerdo con el plan de estudios diseñado por los profesores, servían para dirigir el aprendizaje de los alumnos desde el comienzo de sus estudios. De este modo, los profesores tenían la posibilidad de mostrar de una modo práctico, las enseñanzas teóricas que exponían los de tratados de pintura que manejaban.

Ernst Gombrich destacó que el objetivo de las cartillas de dibujo era el establecimiento de un canon visual, que consistía en un conjunto de relaciones geométricas básicas para la representación de la figura humana. Las cartillas mostraban unas reglas simples, basadas en las obras de la Antigüedad o de los grandes maestros de la pintura, que se

²⁶² Actas de la Junta Particular de 5 de enero de 1805. *Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1801 hasta 1816*. ARASC, sign. 21.

podían utilizar como modelos de referencia para que los alumnos pudieran aprender los principios del dibujo, copiando los esquemas de las cartillas.²⁶³

Estos cánones o principios teóricos se establecieron en Italia durante el Renacimiento, donde aparecieron las primeras cartillas de dibujo. En ese contexto, con cartillas de la Academia de los Carracci en Bolonia, los alumnos podían practicar sus ejercicios sin la presencia del maestro, siendo fieles al programa de enseñanza.

En las cartillas de dibujo siempre destaca la imagen sobre el texto, y en muchas de ellas tan solo aparecen los dibujos, sin explicación o comentario. El orden de las estampas siempre va de lo particular a lo general, determinado el método de enseñanza.

Otra de las propiedades de las cartillas para aprender a dibujar es que se centran en el estudio del cuerpo humano. En las primeras páginas se suelen ayudar de figuras geométricas para dibujar rostros, para continuar con las distintas partes del rostro (ojos, boca, nariz y oreja), pasando a los detalles del cuerpo (torso y extremidades), para acabar con la figura humana completa (en grupo y en acción) y en ocasiones, el estudio de ropajes. Constituyen un avance respecto a la copia de modelos gráficos que se utilizaban en los talleres medievales, que carecían de la particularidad del aprendizaje progresivo.²⁶⁴

En la actualidad se conservan pocos ejemplares de las cartillas de dibujo. En los tratados de pintura de los siglos XVII y XVIII aparecen escasas referencias de estos, aunque se recomienda su uso. Tampoco son muy comunes en las fuentes visuales de la época, aparecen eventualmente en algún cuadro. El hecho de que su valor económico fuera escaso no hacía que se incluyeran en los catálogos de las bibliotecas o en los inventarios

²⁶³ José Manuel Matilla explica que Ernst Gombrich dedicó un apartado al estudio de las cartillas durante unas conferencias realizadas en la National Gallery de Washington en 1956. MATILLA, José Manuel. "El maestro de papel". En: CUENCA GARCÍA, María Luisa; HERNÁNDEZ PUGH, Ana; MATILLA, José Manuel. *El maestro del papel: cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, entre el 15 de octubre de 2019 y el 2 de febrero de 2020). Madrid: Museo Nacional del Prado, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019, pp. 11 – 12. GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon Press Ltd, 1977, pp. 137 – 148.

²⁶⁴ BORDES, Juan. "Ojos, cerebro, mano". En: CUENCA GARCÍA, María Luisa; HERNÁNDEZ PUGH, Ana; MATILLA, José Manuel. *El maestro del papel: cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, entre el 15 de octubre de 2019 y el 2 de febrero de 2020). Madrid: Museo Nacional del Prado, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019, pp. 32 – 34.

de bienes de los artistas. Pero sabemos que fueron muy populares por toda Europa en talleres, escuelas de estudio y academias.²⁶⁵

Palomino incluyó los nombres de algunas de la cartillas que recomendaba como «Primeros rudimentos del principiante». En el segundo tomo de *El museo pictórico y escala óptica*, explica que explica que «Para los principios o rudimentos hay varias escuelas de autores muy clásicos que andan impresas: como son las de Jacobo Palma, la del Guerchino de Cento, la de Villamena, las de Estefano de la Bella; y sobre todas la de nuestro insigne Españolito Josef de Ribera».²⁶⁶

José Ribera grabó ejercicios de principios en 1622, estando en Roma. Su trabajo no consistía en una cartilla de dibujos completa, tan solo dibujó tres estampas con ojos, bocas y orejas, que sin duda influyeron en la creación de posteriores cartillas. La cartillas a la que se refería Palomino era en realidad el *Livre de portraiture* grabado por Louis Ferdinand, que además de las estampas de Ribera, incluían otros grabados con motivos de cabezas y manos obtenidos de *Della nobilta del Disegno* (1611) de Giacomo Franco y Jacopo Palma.²⁶⁷

También cabe destacar la cartilla para aprender elaborada por José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura...* publicada en Valencia hacia 1693, en el contexto de la Academia de pintura de San Lucas del convento de Santo Domingo. Además de incluir un texto y un soneto, la cartilla contenía 134 grabados calcográficos en los que además de mostrar ejercicios de principios, explicaba perspectiva, anatomía, proporción, fisionomía y anamorfosis.²⁶⁸

Juan Barcelón y Abellán (1739 – 1801) realizó una *Cartilla para aprender a dibuxar* (1772), e intentó sin éxito que la Academia de San Fernando avalara su trabajo para ser utilizada por los alumnos de principios. Barcelón era un antiguo alumno de la Academia donde estuvo pensionado durante cuatro años en la clase del grabado. Su intención fue

²⁶⁵ MATILLA, José Manuel. “El maestro de papel” ..., op. cit., p. 13.

²⁶⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico, y escala óptica*. Tomo II. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795, p. 19. De estas cartillas se habla en HERNÁNDEZ PUGH, Ana. “Las cartillas de dibujo españolas”. En: CUENCA GARCÍA, María Luisa; HERNÁNDEZ PUGH, Ana; MATILLA, José Manuel. *El maestro del papel: cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, entre el 15 de octubre de 2019 y el 2 de febrero de 2020). Madrid: Museo Nacional del Prado, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019, pp. 56 – 57.

²⁶⁷ HERNÁNDEZ PUGH, Ana. “Las cartillas de dibujo españolas” ..., op. cit., pp. 57 – 58.

²⁶⁸ CORTÉS, Valerià. *Anatomía, Academia y dibujo clásico...*, op. cit., 1994, pp. 358 – 380. GIL SAURA, Yolanda. “Los gustos artísticos de los ‘novatores’” ..., op. cit., p. 184.

la de recibir ingresos por la venta de la cartilla, y al mismo tiempo aumentar su reconocimiento profesional. En realidad, se trataba de una copia literal de la cartilla de Ribera que Louis Ferdinand había publicado en París a mediados del siglo XVII.²⁶⁹

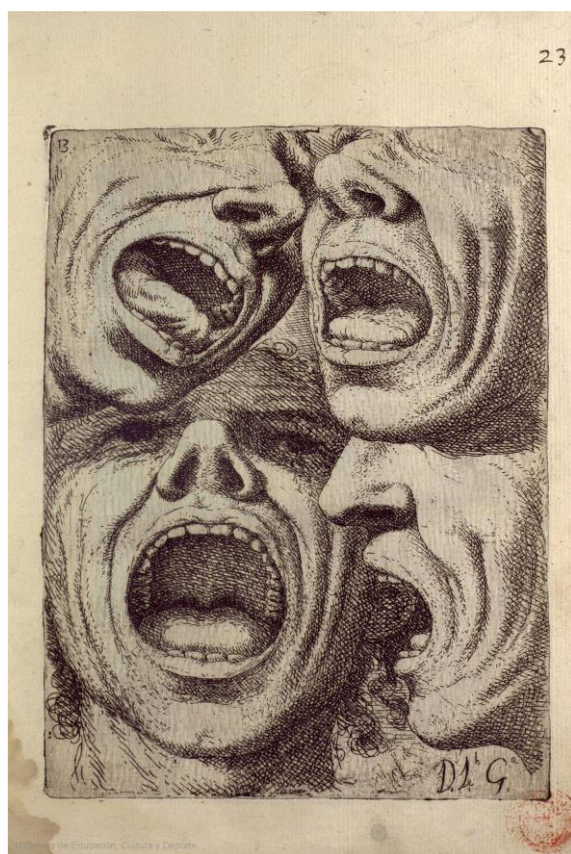


Fig. 15. *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura...*
José García Hidalgo, circa 1693. Estampa 23.

Pocos años después, Antonio Espinosa de los Monteros (1732 – 1812), también antiguo alumno de la Academia de San Fernando donde estuvo pensionado para aprender el arte del grabado, recibió el encargo del Supremo Consejo de Castilla para realizar una cartilla de principios para la Escuela de Dibujo de Segovia. Fue la primera cartilla respaldada por una escuela oficial de dibujo en España.²⁷⁰

²⁶⁹ CUENCA GARCÍA, María Luisa; HERNÁNDEZ PUGH, Ana; MATILLA, José Manuel. *El maestro del papel: cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, entre el 15 de octubre de 2019 y el 2 de febrero de 2020). Madrid: Museo Nacional del Prado, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019, pp. 323 – 324.

²⁷⁰ HERNÁNDEZ PUGH, Ana. “Las cartillas de dibujo españolas” ..., op. cit., pp. 62 y pp. 337 – 338.

Pero fue el valenciano José López Enguídanos (1751 – 1812) el primero que elaboró una *Cartilla de principios de dibuxo* con el respaldo y la supervisión de la Academia de San Fernando. Los diseños de principios los supervisó Mariano Salvador Maella y el tratado de geometría Antonio Varas, segundo director de matemáticas. El trabajo se realizó entre 1795 y 1803, y constaba de ocho cuadernos.

La Academia madrileña estaba revisando sus planes de estudio, hubo un intento en 1792 que continuó en 1799. Aunque en los planes de estudio no se hace referencia al trabajo de Enguídanos, la cartilla resuelve algunas de las necesidades didácticas que se exponen en dichos planes.²⁷¹



Fig. 16. Cabeza dibujada por Anton Raphael Mengs. José López Enguídanos. Lámina 24. Quinto cuaderno. *Cartilla de principios de dibuxo*.

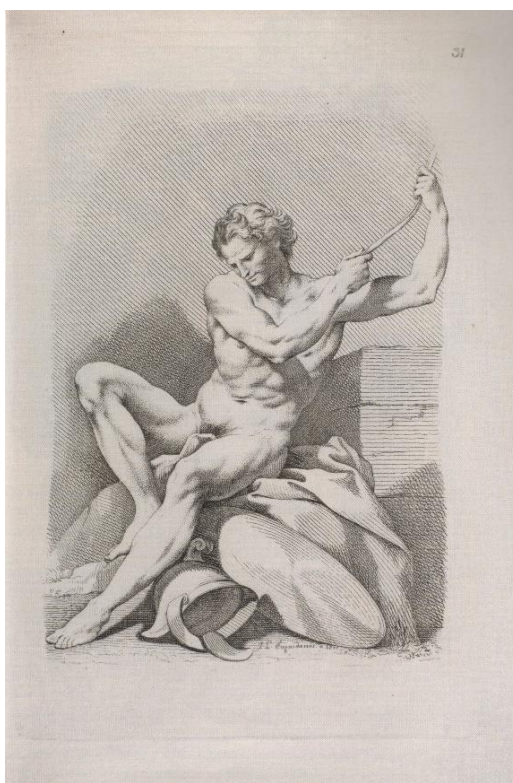


Fig. 17. Academia masculina. José López Enguídanos. Lámina 31. Sexto cuaderno. *Cartilla de principios de dibuxo*.

Los cuatro primeros cuadernos consistían en 23 láminas de ojos, bocas, narices, orejas, medias caras, pies y manos. El quinto cuaderno mostraba las seis cabezas sacadas de *La*

²⁷¹ HERNÁNDEZ PUGH, Ana. "Las cartillas de dibujo españolas" ..., op. cit., pp. 63 – 64 y pp. 343 – 353.

escuela de Atenas de Rafael de Urbino (estampas 24 a 29). Dibujos que Anton Raphael Mengs había realizado en Roma y que grabó Domenico Cunego en 1785. El sexto cuaderno recoge academias masculinas (estampas 30 a 35). El séptimo cuaderno, dedicado a la anatomía (estampas 36 a 41). Y concluye con el octavo cuaderno, donde se estudian las proporciones y la medida de la cabeza humana (estampas 42 y 43).

Existen varias referencias en las actas de la Academia de San Carlos que nos describen algunas de las adquisiciones de colecciones de estampas que se llevaron a cabo. Por ejemplo, Pedro Pérez Bayer, canónigo de la catedral de Valencia gracias a la influencia de su hermano Francisco, ofreció a la Academia en marzo de 1775 seis estampas de la serie sobre las batallas de Alejandro, realizadas originalmente por Charles Le Brun en la segunda mitad del siglo XVII. Los cuadros se inscribían dentro de la maquinaria propagandística diseñada para reforzar la imagen del rey francés Luis XIV, en este caso al compararlo con Alejandro Magno. En el inventario de 1797 aparecen en primer lugar, catalogadas desde el número 1 hasta el 6. En las actas de la Academia el secretario anotó lo siguiente: «En esta misma Junta se presentaron seis papeles grandes de *Los Triunfos de Alejandro*, de Mr. Le Brun, fijados en sus bastidores. Los que ha ofrecido a esta Academia por vía de regalo, don Pedro Pérez Bayer, canónigo de esta metropolitana».²⁷²

En la Junta Ordinaria de 5 de abril 1782, los tenientes directores de pintura en ese momento, Luis Planes y Francisco Bru, presentaron el encargo recibido para pintar 72 dibujos. Estos dibujos se utilizaron en la sala de principios como una herramienta más en la enseñanza de la pintura. 36 dibujos se pagarán a cuatro pesos y los otros 36 a dos pesos.

Estos papeles eran utilizados en el día a día en la sala de principios, y tampoco alcanzaban un valor económico importante como el de los grabados, por lo que es fácil entender que con el paso del tiempo acabaran deteriorándose y descartándose. En cualquier caso, los que estaban disponibles en 1797, junto con los trabajos realizados

²⁷² Actas de la Junta Ordinaria de 22 de marzo de 1775. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. Para conocer la extensa producción de grabados a partir de los dibujos de Charles Le Brun se puede consultar el catálogo MARCHESANO, LOUIS; MICHEL, Christian. *Printing the grand manner: Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2010.

por los de opositores a la premios generales, constituyen el apartado de «Dibujos» del inventario.²⁷³

De los dibujos encargados a Planes y Bru hay referencias de unos cuantos. En número 64 de inventario: «Cinco originales de unos medios cuerpos para el uso de la Sala de Principios dibujados tres de Francisco Bru y dos por Luis Planes numerados desde el número uno al cinco», y también en el número 67: «Diez papeles de cuartilla que forman un cuaderno en que se halla dibujada la Anatomía del cuerpo humano, dividida por partes, obra que para el uso de los jóvenes hizo don Francisco Bru, y se halla numerada desde el n.º 1 hasta el 10 inclusive». Y de forma más genérica en el ítem 60 del inventario, «Cuarenta papeles de medio pliego todos de pies dibujados para originales en la Sala de Principios los cuales sirven actualmente y se hallan numerados desde el n.º 1 hasta el cuarenta», y en el ítem 61 «Cuarenta y cuatro originales de manos dibujadas en cuartilla para el uso de los discípulos de esta Academia en la Sala de principios y se hallan numerados desde el número primero hasta el cuarenta y cuatro». Entre estos dos conjuntos de dibujos Adela Espinós localizó 17 estudios de pies, manos y cabezas firmadas por Luis Planes y una cabeza por Francisco Bru.²⁷⁴

En la Junta Ordinaria de 4 de mayo de 1788, José Vergara, director general de la Academia en ese momento, presento en nombre del canónigo de la catedral de Valencia y académico de honor, Francisco Antonio Cebrián y Valda (1734 – 1820), doce estampas grabadas «por varias estatuas antiguas» para que la Academia las incorpore a las salas de principios. No hay constancia de las estampas en el inventario de la época.²⁷⁵

Otra donación de grabados se produjo en marzo de 1791, cuando el director general, José Puchol, presentó en nombre de Vicente Perellós,²⁷⁶ veinte y cuatro de los cuarenta dibujos de que consta la colección de cabezas que Anton Raphael Mengs copió del fresco de Rafael Sanzio que se encuentra en el Vaticano, *La escuela de Atenas*.

La Junta consideró que serían de gran utilidad para la enseñanza de la pintura, y quedaron en recoger el resto de los dieciséis grabados que constaba de la colección

²⁷³ *Inventario General... Hecho en el año de 1797...*, op. cit.

²⁷⁴ ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., pp. 81 – 82.

²⁷⁵ Actas de la Junta Ordinaria del 4 de mayo de 1788. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

²⁷⁶ Vicente Rabassa de Perellós y Lanuza, hermano del IV marqués de Dos Aguas y académico de honor de la Academia de San Carlos desde el 26 de octubre de 1795.

completa. «[...] habiendo examinado parecieron muy provechosas para los que en la sala de los principios se hallan en estado de poderlas dibujar teniendo ya algún manejo con el lápiz». Así mismo se acordó que se coloran en marcos con cristales.²⁷⁷ La colección completa estaba inventariada con el número 106, en el apartado de las «Estampas».²⁷⁸

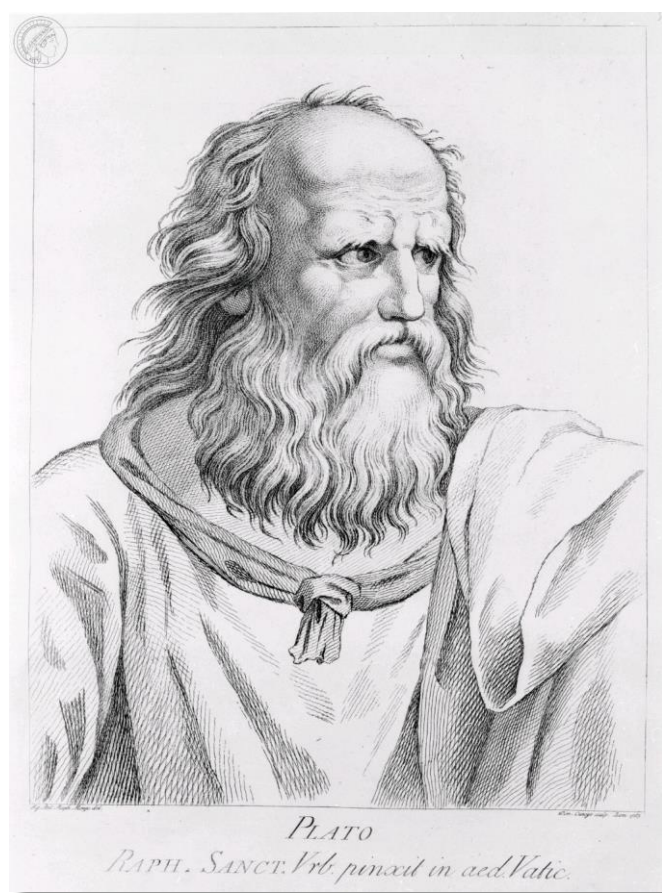


Fig. 18. Cabeza de Platón en *La escuela de Atenas* de Rafael Sanzio. Pintada por Mengs y grabada por Domenico Cunego. Roma, 1785.

La colaboración entre las Academias españolas era lo habitual, en el mes de julio de 1792 la Academia de San Carlos envió «varios modelos de yeso y diseños de los que aquella escuela no tenía» a la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona. En agradecimiento por ese obsequio, la Junta de Comercio de Barcelona le devolvió el

²⁷⁷ Actas de la Junta Ordinaria del 8 de marzo de 1791. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

²⁷⁸ *Inventario General... Hecho en el año de 1797...*, op. cit.

favor. Pascual Pedro Moles²⁷⁹ actuando como intermediario envió «[...] tres cajones, con una anatomía de tamaño natural, siete cabezas, un bajo relieve grande de unos niños del Flamenco, en tres trozos, un libro de principios de dibujo por Corbí, grabados por Bartolozzi, y la obra que a expensas de la misma Junta ha dado a luz don Antonio de Capmany de las *Memorias históricas sobre la Marina y el Comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona y leyes de su consulado*». La Junta acordó colocar los modelos en la sala del yeso una vez restaurados, y que a los dibujos para la sala de principios se le colocaran marcos y cristales, como era costumbre.²⁸⁰



Fig. 19. *Cipriani's rudiments of drawing* engraved by F. Bartolozzi
Aguafuerte con punteado. 20,8 x 30,4 cm. Londres, 1786. British Museum.

La obra a la que se hace referencia en las actas como «un libro de principios de dibujo por Corbí, grabados por Bartolozzi», y que en el Inventario aparece como «Un cuaderno de principios de dibujo del tamaño natural de medio pliego cada hoja dibujado por Ciprianis (sic), y grabado Bartolozzi», debe ser *Cipriani's Rudiments of drawing*

²⁷⁹ Pascual Pedro Moles (1741 – 1797). Pintor y grabador nacido en valencia, alumno de José Vergara y de José Camarón. Se trasladó a Barcelona y acabó siendo el director de la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona. Para conocer la obra de Moles, consultar SUBIRANA REBULL, R. M. “Pasqual Pere Moles, primer director de l’Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona”. *D’Art*, 1986, nº 12, pp. 173 – 180. Y para conocer su labor en la Escuela Gratuita ver RUIZ ORTEGA, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775–1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. 1999, pp. 126 – 134 y 137 – 161.

²⁸⁰ Actas de la Junta Ordinaria del 10 de marzo de 1793. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

engraved by F. Bartolozzi (Londres, 1786). Un cuaderno de principios que llegó a Valencia gracias a la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, y que se encuentra perdido en la actualidad, no aparece en el catálogo de estampas de en la Academia de San Fernando.

En 1770 Francesco Bartolozzi abrió un taller en Inglaterra al que acudieron numerosos artistas británicos e italianos, para aprender la técnica del grabado de puntos. Por medio de este procedimiento Bartolozzi creaba estampas que se caracterizaban por su suavidad y delicadas gradaciones tonales, que eran muy apreciadas entre el público en general y en las academias de dibujo en particular, «por estar grabado a puntos imitando el lápiz». En los nueve grabados del cuaderno se representan ojos, oídos, narices, bocas, manos, pies y rostros.²⁸¹

En la Junta Particular del 22 de junio de 1794 se acordó que la Academia se suscribiera a «la colección de estampas grabadas por los cuadros que posee S.M. cuyo importe es de doce duros por cuaderno, el cual consta de seis estampas».²⁸²

Según el inventario de 1797, la Academia poseía dos cuadernos que contenían seis estampas cada uno. El primer cuaderno reunía *El Descendimiento de la Cruz*, pintado por Mengs, dibujado por Buenaventura Salesa y grabado por Giovanni Battista Volpato; *Triunfo de Baco o los borrachos*, pintado por Velázquez, dibujado por Manuel de la Cruz, y grabado por Manuel Salvador Carmona; *San Ildefonso recibiendo la casulla*, de Bartolomé Esteban Murillo, dibujado por Esteve, grabado por Selma; *La Pastorcita*, pintada por Francisco de Zurbarán, dibujada por León Bueno, grabada por Bartolomé Vázquez; *Santa Rosa de Lima*, pintada por Bartolomé Esteban Murillo, dibujada por Genaro Gutiérrez, grabada por Blas Ametller; y un retrato no conocido (¿Esopo?) pintado por Velázquez, dibujado por León Bueno, grabado por Francisco Montaner.

El segundo cuaderno lo formaban *El Nacimiento* pintado por Mengs, dibujado por José Beratón, grabado por Raffaello Morghen; *La Sacra Familia del roble*, pintada por Julio Romano, dibujada por León Bueno, grabada por Girolamo Carattoni; *La Aparición de la Virgen a san Bernardo*, pintada por Bartolomé Esteban Murillo, dibujada por León

²⁸¹ BARRENA, Clemente; BLAS, Javier; CARRETE, Juan *et al.* *Siglo XVIII. Libros y series de estampas Calcografía Nacional: catálogo general*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 2004, pp. 119 – 354.

²⁸² Actas de la Junta Particular de 22 de junio de 1794. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

Bueno y grabada por Francisco Montaner; *El aguador de Sevilla*, pintada por Velázquez, dibujado por León Bueno y grabado por Blas Ametller; Un retrato no conocido (¿María I, Reina de Inglaterra?) pintado por Antonio Moro, dibujado por Esteve y grabado por José Vázquez; y otro retrato (¿Metgen, mujer de Antonio Moro?) también pintado por Antonio Moro, dibujado por Manuel de la Cruz y grabado por Bartolomé Vázquez.



Fig. 20. *Príamo y Héctor*. Grabado nº 55
*Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia
de las tres Nobles Artes de Madrid*. José López Enguítanos, 1794.

Dentro de los planes reformistas de los dirigentes ilustrados estaba la difusión del buen gusto y el fomento de las bellas artes, en este caso dando a conocer las colecciones que

los reyes de España habían atesorado durante siglos. En 1776 Antonio Ponz destacaba la ausencia de estampas españolas que reprodujeran las mejores pinturas que poseían los monarcas y en 1789 se funda la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*, iniciativa privada llevada a por algunos miembros de la nobleza madrileña, entre los que se encontraban el duque de Híjar, el marqués de Oriani, el duque de Villahermosa, el conde de Campo Alange, el marqués de Montealegre, el duque de Alba, el marqués de Astorga, el duque de Osuna y el propio príncipe de Asturias. La iniciativa contó con el respaldo de Manuel Godoy y Carlos IV autorizó la reproducción de los cuadros de las colecciones reales.

Desde sus inicios la *Compañía* fue deficitaria, debido a la escasa venta de estampas, cesando su actividad en 1812, cuando se depositaron en la Imprenta Real las láminas, estampas y los pocos dibujos que conservaba. Durante los escasos diez años de funcionamiento tan solo se publicaron 24 estampas, de las cuales la Academia de San Carlos posee la mitad.²⁸³

Otra de los importantes materiales para la enseñanza que adquirió la institución fue la *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres Nobles Artes de Madrid* (1794), que había dibujado y grabado José López Enguñados.²⁸⁴ El libro consta de 84 grabados, donde se pueden contemplar los yesos de los que disponía los académicos valencianos: el Laocoonte, el Apolo de Belvedere, la Venus de Médicis, el Gladiador de Borghese, el Apolino, el Grupo de San Ildefonso, el Fauno, el Ídolo Egipcio, el Fauno de los Albogues, el Apolo del Belvedere, etc. y otros que únicamente estaban al alcance de los alumnos en Madrid. El libro lo presentó Manuel Monfort en la Academia a principios de 1795.²⁸⁵

Una nueva adquisición llegó a la Academia de la mano de Vicente Mariani y Todolí (1765 – 1819). Grabador valenciano, comenzó su formación en la Academia de San

²⁸³ ROSE DE VIEJO, Isadora. “Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1981, n.º 53, pp. 171 – 181. CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado calcográfico en la España ilustrada: Aproximación Histórica Estampas de Manuel Salvador Carmona: Repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII*. Catálogo de la exposición realizada el Club Urbis en noviembre de 1978. Madrid: Club Urbis, 1978, pp. 25 – 32.

²⁸⁴ *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios, que distribuyó en las Juntas Publicas de 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780*. Valencia: Benito Monfort, 1781, p. 4.

²⁸⁵ Actas de la Junta Ordinaria del 1 de marzo de 1795. Libro *segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

Carlos, para continuar en la Academia de San Fernando, y posteriormente ampliar sus estudios en París disfrutando de una pensión. En 1791 fue nombrado académico de mérito en San Fernando y en 1806 la Academia valenciana también reconoció su labor nombrándolo académico de mérito.²⁸⁶ En 1796 realizó la donación de uno de sus trabajos en la Academia de San Carlos. Presentó un cuaderno con seis grabados de obras originales de Rafael Sanzio que representan a seis apóstoles. Las obras «parecieron muy bien a la Junta y acordó se le dieran las debidas gracias».²⁸⁷

Y estas no fueron las únicas estampas que Vicente Mariani regaló a la Academia. En el inventario de 1797 aparece un conjunto de catorce grabados: «118. En un cuaderno de cuartilla 14 estampas del Apostolado, obras de Rafael de Urbino, copiado y grabado por don Vicente Mariani, el que le regaló a esta Academia». También en el mismo inventario se incluyen otras estampas: una Virgen de medio cuerpo, un muchacho de medio cuerpo jugando con un gato y el retrato de cuerpo entero del conde de Fernán Núñez, pintado por don Joaquín Inza.²⁸⁸

Otro ejemplo de donación de materiales a la Academia lo protagonizó Gaspar Morera, destacado comerciante valenciano y miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Presentó «veinte papeles, en los que están grabadas al estilo de lápiz, varias cabezas, principios y algunas figuras copiadas de los mejores cuadros que dejó el célebre Poussin». Gaspar Morera conocía la carencia de este tipo de cuadernos de dibujo en la sala de principios, y como no podía ser de otro modo, la Junta los recibió con agradecimiento «[...] Y en su vista, y de ser las estampas muy al caso para alternar en la sala de los principios, se admitieron con mucho gusto. Y se acordó se le den al señor don Gaspar las debidas gracias por su memoria y afición particular a las artes, recordando este don en las actas venideras».²⁸⁹

El jesuita mejicano Pedro José Marqués (1741 – 1820) entregó a la Academia, por medio de Marcos Antonio de Orellana, tres ejemplares de su *Sobre lo bello en general*.

²⁸⁶ LÓPEZ PIÑERO, José María; NAVARRO BROTONS, Víctor *et al.* *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, 2 vols. Valencia: Diputación de Valencia, 1998, volumen II, pp. 163 – 164. JEREZ MOLINER, Felipe. *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001, pp. 179 – 180.

²⁸⁷ Actas de la Junta Ordinaria del 1 de enero de 1796. Libro *segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

²⁸⁸ *Inventario General..., Hecho en el año de 1797..., op. cit.*

²⁸⁹ Actas de la Junta Ordinaria del 27 de marzo de 1799. Libro *segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

Además de ese obsequio, también presentó «dos cabezas grabadas a buril con sus marcos y cristales, que una representa el retrato de Galileo Galilei, y la otra sin nombre». La Junta recibió las cabezas con satisfacción y se decidió colocarlas en la sala de principios, para favorecer la mejora en el aprendizaje de los discípulos. Es interesante destacar cómo a la Academia llega un el libro de un jesuita que refleja el pensamiento estético novohispano, nutriendo el proyecto académico valenciano con unas ideas que no solo parten de Italia, Francia o Alemania.²⁹⁰

La incorporación de materiales de estudio en la Academia valenciana siguió en el año 1801. En el mes de octubre el hijo del difunto José Vergara Gimeno (1726 – 1799), uno de los fundadores de San Carlos y director de la clase de pintura hasta su muerte, envió una carta donde ofrecía parte de las obras que su padre tenía en su estudio particular: «doce figuras o academias dibujadas por su padre, un maniquí del natural, y la célebre colección de estampas que representan la famosa galería de Rubens». La Academia aceptó el regalo con gratitud y acordó se le diesen las gracias «por su generosidad y buen modo de pensar en beneficio de los discípulos de esta Academia y de la causa pública».²⁹¹

También en las mismas fechas Antonio Roca y Pertusa (1749 – 1823), académico de honor desde 1792, «regaló una cabeza pintada en tabla por el célebre Joanes (según el sentir de los profesores), con marco dorado y cristal, por parecerle aparente para el estudio de la Academia, y se acordó se le dieran las debidas gracias».²⁹²

El 2 de agosto de 1805 se presentó en la Junta Ordinaria el dibujo de Raphael Mengs que Mariano Salvador Maella había ofrecido a la Academia el 26 de mayo del mismo año. Obra de «16 palmos de largo y 13 o 14 de alto». Representa a Venus con Cupido, y el joven Himeneo. Se trataba de un estudio que Mengs realizó para ejecutarla con posterioridad al fresco en uno de los salones del del Palacio Real de Madrid. A pesar de que había fallecido en 1779, el pintor bohemio todavía tenía una notable influencia en

²⁹⁰ Actas de la Junta Ordinaria del 25 de mayo de 1801. Libro *tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. Sobre la estética de Pedro Márquez se pueden consultar GRANADOS, J. “La estética del padre jesuita Pedro José Márquez en su discurso titulado sobre lo bello en genera”. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 2018, vol. 39, n.º 118, pp. 95 – 114. ASTORGANO ABAJO, Antonio. “La contextualización artística del P. Pedro José Márquez en el jesuitismo expulso”. *Antiguos Jesuitas En Iberoamérica*, 2015, vol. 3, n.º 2, pp. 191 – 205.

²⁹¹ Actas de la Junta Ordinaria del 18 de octubre de 1801. Libro *tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

²⁹² Actas de la Junta Ordinaria del 18 de octubre de 1801. Libro *tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

las Academias españolas, como queda reflejado en las actas de San Carlos «[...] toda la elegancia, pastosidad y buen gusto se halla en dicho dibujo, pudiéndose decir que es el mejor dibujante de nuestra era».²⁹³

Por último, en abril de 1808 los directores de pintura Luis Antonio Planes y Vicente López, y el director del estudio de flores y ornatos Benito Espinos, realizaron una serie de dibujos para la clase de pintura a petición de la Junta. Luis Planes 14 dibujos, Vicente López 21 dibujos y Benito Espinós 38 dibujos. Además, el teniente director de la clase del grabado Manuel Pelegru, grabó dos dibujos inventados por Vicente López. Todas estas obras se sumaron a las que ya tenían los alumnos disponibles en la clase se principios.²⁹⁴

Otra destacado grupo de dibujos destinados para la sala de principios que se incluye en el inventario de 1979 tiene por número el 63, e incluye: «Cuarenta y cuatro figuras copiadas por el Natural en los estudios de la Academia y son nueve de ellas dibujadas por Hipólito Rubira digno profesor de que se conserve memoria; dos dibujadas en Roma por Francisco Vergara, natural de esta ciudad y que en su tiempo mereció los mayores aplausos en Roma donde murió; cuatro de don Mariano Maella actual pintor de cámara de S. M., cinco de Luis Domingo, director de escultura de esta Academia en su primer establecimiento; nueve de Rafael Gimeno dibujadas en la Academia de Madrid en el tiempo de su pensión; dos de José Camarón y Meliá discípulo de esta Academia y pensionado que fue de la de San Fernando en Roma; cinco de Vicente López dibujadas en la Academia de San Fernando estando de pensionado; seis de don Rafael Esteve dibujadas en la Academia de Madrid durante su pensión y dos que se duda de su autor. Dichos cuarenta y cuatro papeles tendrán el uso para que alternativamente sirvan de originales en la sala de principios».²⁹⁵

Como hemos visto hasta el momento, en la sala de principio se comenzaba dibujando los elementos más sencillos: ojos, bocas, narices, orejas y cabezas; para continuar dibujando la anatomía completa del cuerpo humano. Los alumnos disponían de dibujos que los propios profesores, tanto de pintura, como escultura o grabado, realizaban a

²⁹³ Actas de la Junta Ordinaria de 1 de junio y 2 de agosto de 1805. Libro *tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

²⁹⁴ Actas de la Junta Ordinaria de 3 de abril de 1808. Libro *tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

²⁹⁵ ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", *op. cit.*, p. 76.

petición de la Junta Ordinaria, de estampas o colecciones de estampas que había comprado la Academia o eran donaciones de destacados personalidades, y también utilizaban las cartillas de dibujo para perfeccionar su destreza y alcanzar la pericia necesaria para acceder al siguiente estadio de la enseñanza de la pintura, esto es, la clase del yeso.

4.3.2. Sala del yeso: copias y vaciados

En el nivel intermedio del proceso de aprendizaje, los alumnos se enfrentaban a la sala del yeso. La copia de modelos de yeso siempre se consideró en la Academia como un paso imprescindible para la formación de los futuros artistas.

La colección de modelos y vaciados de la Academia de San Fernando se formó desde el primer momento de la creación de la institución. En un principio a partir de las colecciones legadas por Domenico Olivieri, Felipe de Castro y Raphael Mengs, a las que se añadió en el año 1776 la cesión del rey a la Academia de «cincuenta y cuatro bustos, cinco estatuas y cuatro bajorrelieves» procedentes del Palacio del Buen Retiro y de «cincuenta y seis moldes de las estatuas que formaban parte de la insigne colección del Palacio de San Ildefonso».

Olivieri, primer director general de la Academia madrileña, fue el encargado de comenzar la selección de modelos que establecerían el posterior ideal estético de la institución. En 1744 hizo traer desde Roma dieciocho copias de estatuas de la Antigüedad. La colección la acabaron de formar Castro y Mengs cuando realizaron un informe en el año 1768 en donde exponían qué vaciados debían conseguirse desde Roma y Herculano.

Los académicos madrileños están buscando el canon clásico griego, proponiendo un nuevo paradigma para el aprendizaje a través de la copia del modelo de yeso. Obras como el Laocoonte, el Gladiador Borghese o el Apolo se convierten en el nuevo modelo de belleza. La finalidad del planteamiento protagonizado por Mengs, de la mano de su amigo Johann Joachim Winckelmann, es convertir a la estatuaria clásica en pieza clave en el proceso de aprendizaje. Al no disponer de ejemplos de pintura griega, lo más cercano a sus sublimes pinturas son las estatuas. Se tratará de imitar la pintura de los griegos a través de sus estatuas. El pintor-filósofo espera que los alumnos, por medio de la práctica no solo consigan la destreza necesaria para reproducir las copias de las

estatuas clásicas, sino que también adquirieran los principios teóricos que explican el buen gusto.²⁹⁶

Otra fuente de vaciados que nutre la colección de la Academia matritense vino de las excavaciones arqueológicas realizadas en Pompeya y Herculano. Una vez instalado en España, Carlos III solicitó al secretario de Estado del reino de Nápoles, Bernardo Tanucci, que le enviara vaciados en yeso de las antigüedades encontradas más relevantes. Estas copias en yeso fueron colocadas en el Palacio de Buen Retiro hasta que, en 1776, a petición de los profesores de la Academia de San Fernando, la colección se trasladó a la Academia de San Fernando.

La Academia valenciana era consciente de la necesidad de estatuas de yeso para su uso en la enseñanza de la pintura, por eso compró vaciados en los primeros años del establecimiento de la institución. En la Junta Particular de 17 de Julio de 1767 se acordaba la compra de la «lista de diferentes modelos de yeso, que tienen vendibles los modelistas extranjeros».²⁹⁷

Como queda constancia en *Noticia histórica de los progresos...*, desde un primer momento llegaron a Valencia obras procedentes de Madrid:

«Aunque la referida serie de beneficios que debe esta Academia a la Real de San Fernando, manifiesta en alguna parte su reconocimiento, con publicarlos; tiene en sus actas distinguida memoria, y entre sus alhajas duradero recuerdo de su beneficencia, en varios modelos de cabezas y bustos y figuras vaciadas por originales de la escuela antigua [...]

Enriquecida la Academia de muchos modelos y obras de estudio, unas regaladas por particulares sujetos y otras adquiridas cuando se ha proporcionado la ocasión de comprarlas»²⁹⁸

En Valencia tenemos constancia de la presencia de distintos vaciados a la Academia por las actas de las Juntas. En 13 de enero de 1788 el secretario de la institución dejaba

²⁹⁶ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro. “Notas sobre el concepto de imitación. La enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la Academia de Luis Paret y Alcázar”. ARCE OLIVA, Ernesto Carlos (coord.); CASTÁN CHOCARRO, Alberto (coord.); LOMBA SERRANO, Concha (coord.). *Reflexiones sobre el gusto*. (Simposio realizado en Zaragoza, entre el 4 y el 6 de noviembre de 2010), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 235 – 242.

²⁹⁷ Actas de la Junta Particular de 17 de julio de 1767. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

²⁹⁸ *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773...*, op. cit., pp. 13 – 14.

constancia de que el arzobispo Francisco Fabián y Fuero (1719 – 1801) ponía a disposición de la Academia su colección de estatuas, procedentes de las excavaciones realizadas la villa romana del Vilar (El Puig), para que se realizaran las copias que los académicos estimasen oportunas. «Puse de manifiesto un ejemplar vaciado de yeso de un medio cuerpo, por una de las excelentes estatuas de mármol originales que conserva en su museo el Excelentísimo señor arzobispo, de las encontradas en la excavaciones hechas en la villa de El Puig, y reconociendo todos los señores su mucho mérito se acordó que a disposición del presente secretario se continúe en vaciar otras de la misma colección, como igualmente para los individuos de la Academia que quieran de las que se vacíen con la inteligencia que cada uno deberá abonar el coste que tuviesen siendo de cuenta de la Academia el costear los moldes».²⁹⁹

El Museo de antigüedades del palacio arzobispal fue fundado por Andrés Mayoral y era de carácter público. El ideólogo del museo y de la biblioteca fue Francisco Pérez Bayer, y de forma indirecta Gregorio Mayans. El museo se nutrió fundamentalmente de las excavaciones de la villa romana del Vilar del Puig y las del vecino pueblo de Rafelbunyol. La colección se componía de esculturas, mosaicos, fragmentos de inscripciones y placas marmóreas y otras piezas menores. Lamentablemente, tanto el museo como la biblioteca fueron destruidos en 1812 por un bombardeo durante la guerra del Francés.³⁰⁰

Conocemos algunas de las piezas que formaron parte del conjunto escultórico del museo gracias a las descripciones del museo que hicieron Antonio Ponz en *Viage de España*, a un manuscrito conservado en el monasterio del Puig cuyo autor es el fraile A. Dempere, a las ilustraciones de Antonio Valcárcel, el príncipe Pío, y sobre todo los dibujos del viajero francés el marqués de Laborde (1773 – 1842).

Algunas piezas se han identificarse con seguridad, en cambio de otras solo hay indicios de su identidad. Se han identificado el «Dionisos del tipo Sátiro copero, Narciso o Sátiro de pie, Sátiro en reposo, Sileno sentado sobre un odre, el llamado Apolo, Eros

²⁹⁹ Actas de la Junta Ordinaria del 13 de enero de 1788. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

³⁰⁰ ARASA I GIL, Ferran. “La colección perdida. El Museo de antigüedades del Palacio Arzobispal de Valencia”. En: ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.). *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia: Universitat de València, 2013, pp. 161 – 186. ARASA I GIL, Ferran. “El vilar del Puig (l'Horta Nord, València). Una vil·la romana de "l'aggr saguntinus" excavada en el segle XVIII”. *Archivo de prehistoria levantina*, 2018, vol. 32, pp. 174 – 234.

“distráido”, un torso masculino con túnica al hombro, Attis o Paris, un trapezóforo y Pan o Fauno». En el vecino pueblo de Rafelbunyol se descubrieron dos piezas escultóricas que también acabaron en el Museo del arzobispo. A semejanza con el movimiento ilustrado y su interés por la arqueología a nivel estatal, en Valencia, con la exposición pública de este tipo de esculturas se empieza a valorar una Antigüedad que podríamos denominar valenciana.³⁰¹

En ocasiones desde Madrid se enviaban vaciados, como el 7 de febrero de 1790. Luis Planes llevó a la Academia una figura de yeso que representa a David con la cabeza de Goliat en la mano. Vaciado del original realizado por Mr. Doret (?)³⁰². El vaciado lo había enviado desde la corte Filippo Fontana (1744 – 1800), académico de mérito en la clase de arquitectura de la Academia de San Carlos.

También desde la Academia de San Fernando se enviaron vaciados de los bustos y estatuas que se habían hallado tanto en Herculano, como en Pompeya y en Estabia. En el asiento 38 del inventario de 1797 se puede leer: «Otra figura de yeso de un Mercurio sentado sobre una peña del mismo yeso, vaciado del que se halló en los descubrimientos de Herculano en Nápoles, y enviaron al rey don Carlos III, y habiéndose sacado molde, hizo vaciar y enviar de Madrid don Manuel Monfort».³⁰³ Esta figura fue el tema de pensado del concurso de tercera clase de pintura en el año 1792.

Como ya hemos destacado con anterioridad, en 1792 la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona realizó un envío de distintos materiales didácticos a la Academia valenciana entre los que se encontraban una anatomía de tamaño natural y siete cabezas. En Junta Ordinaria se acordó que, una vez restaurados los desperfectos ocasionados durante el viaje, se colocaran dichas piezas en la sala del yeso.³⁰⁴

Una importante pieza de yeso llegó a la Academia valenciana de la mano de su director de grabado Manuel Monfort, un «ídolo egipcio de tamaño mayor que el natural». El traslado de la obra lo sufragó el propio Monfort y se trata de un vaciado del original de Antinoo en su apariencia de Osiris, que en aquellas fechas se encontraba en la sala

³⁰¹ ARASA I GIL, Ferran. “La colección perdida”..., *op. cit.*, p. 176.

³⁰² Tal vez se trate del escultor francés François-Joseph Duret (1732 – 1816). Sin embargo, no hemos podido localizar la citada obra con David y Goliat.

³⁰³ *Inventario General..., Hecho en el año de 1797...*, *op. cit.* ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II ..., tomo III (Anónimos)...*, *op. cit.*, pp. 333 – 334.

³⁰⁴ Actas de la Junta Ordinaria del 10 de marzo de 1793. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

principal del Museo Capitolino, y en la actualidad se expone en el Museo Egipcio del Vaticano. Anton Raphael Mengs lo dibujó entre 1755 y 1761, probablemente de un vaciado que tenía en su colección. Este vaciado llegó a Madrid como parte de la donación de Mengs realizó a la Academia de San Fernando.³⁰⁵

En la Junta Ordinaria del 23 de julio de 1797 se discutió la conveniencia de adquirir «unas figuras y cabezas de yeso que traen cierta compañía de vaciadores italianos». No se especifica ni el número de vaciados, ni de que obras se trataba. Tan solo uno de los vaciados que trajeron los italianos lo tenía la Academia, el Apolino. De modo que decidieron que «se tomen duplicadas a excepción del Apolino, que se debe tomar sencilla». La intención de los académicos es clara, ampliar en la medida de lo posible la colección de vaciados a disposición de los discípulos para, de este modo, facilitar su aprendizaje en la etapa de la sala del yeso.³⁰⁶

A principios del siglo XIX, la relación entre la Academia de San Carlos y la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona continuaba siendo satisfactoria. El secretario de la Junta de Comercio de Barcelona, Antoni Buenaventura Gassó i Borrull (1752 – 1824), envió en nombre de la Junta cuatro cajones de vaciados «esperando que se servirá admitir esta demostración pequeña de su justa consideración para con ella». El contenido de los cajones fue el siguiente: *Majencio herido en el muslo* y *Diana sorprendida en el baño*, obras del escultor pensionado en Roma por Junta de Comercio, Damián Campeny Estrany (1771 – 1855). *El pueblo de Israel socorrido en el desierto*, obra de Miguel Ángel y, por último, la consagración de un obispo «producción que se dice ser de Rusconi».³⁰⁷

Otro ilustre personaje que realizó una extraordinaria donación de obras fue Antonio Valcárcel, conocido como el príncipe Pio. Envío una figura de una Venus de tamaño mediano, dos bustos, uno de los cuales representa a Antinoo, y «siete diferentes cabezas

³⁰⁵ Actas de la Junta Ordinaria del 14 de julio de 1793. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. NEGRETE PLANO, Almudena, "Antinoo egipcio", en: NEGRETE PLANO, Almudena (Ed.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 166 – 169.

³⁰⁶ Actas de la Junta Ordinaria del 23 de julio de 1797. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

³⁰⁷ Actas de la Junta Ordinaria del 6 de noviembre de 1803. *Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6

vaciadas de los mármoles y bronce que posee dicho señor, de las cuales tenía ya alguna esta Academia». ³⁰⁸

Antonio Valcárcel Pío de Saboya (1748 – 1808) fue un diletante con residencia en Alicante, cuya fortuna familiar le permitió dedicarse al trabajo de erudito. Gracias a su saneado patrimonio se pudo costear desplazamientos, compra de libros y adquisición de objetos artísticos para formar su colección particular.

Del contacto a temprana edad con distintos intelectuales de la Ilustración española, le surgió la pasión por las antigüedades. Conoció al astrónomo y numismático Ignacio Pérez de Sarrió (1715 – 1806), al historiador, arqueólogo y epigrafista Luis José Velázquez (1722 – 1772), marqués de Valdeflores, y estableció una nutrida correspondencia con los hermanos Mayans y con el agustino Enrique Flórez (1702 – 1773), que además de historiador, era geógrafo, epigrafista y numismático.

Valcárcel no poseía de una notable cultura clásica, no dominaba ni el latín, ni el griego, y sus estudios de historia antigua se limitaron a su entorno local. Sin embargo, consiguió una destacada posición frente a intelectuales y eruditos gracias al apoyo del marqués de Valdeflores y a los hermanos Mayans. Éstos corregían sus escritos, retocaban sus interpretaciones de las inscripciones y le proporcionaban los materiales bibliográficos necesarios para completar su escasa formación.

El príncipe Pio, gracias a su esfuerzo y voluntad, compensaba sus insuficientes conocimientos. Fue un estudioso de las antigüedades del reino de Valencia en el siglo XVIII. Se interesó por distintos campos de la humanística de su época: numismática, epigrafía, arqueología, erudición bibliográfica y también estudio de las fuentes históricas. ³⁰⁹

Otra donación tuvo lugar a finales de 1801 la realizó Vicente López Portaña (1772 – 1850), director de pintura, que entregó a la Academia «la matriz con un vaciado dentro de la estatua que representa la Pastora griega. Que se vació por la que posee José

³⁰⁸ Actas de la Junta Ordinaria del 27 de mayo de 1805. Libro *tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

³⁰⁹ ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel; DIE MACULET, Rosario; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, Rosario. *Antonio Valcárcel Pío de Saboya, Conde de Lumières (1748 – 1808): apuntes biográficos y escritos inéditos*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, pp. 11 y 39 – 49.

Esteve, que fue del señor conde de Carlet, de los yesos que trajo de Roma». ³¹⁰ Joaquín Antonio de Castellví (circa 1738–1800), conde de Carlet, fue un ilustrado aristócrata valenciano que poseía una magnífica biblioteca y que estaba interesado por los últimos descubrimientos científicos realizados en Europa, llegando a realizar un “viaje ilustrado” en compañía del científico Thomas Villanova. Ejerció labores de embajador de la Monarquía, primero en la Santa Sede y después en París, junto al conde de Aranda. ³¹¹

Según el inventario de 1797 (revisado y ampliado en 1815), en la colección de vaciados de la Academia de San Carlos hasta 1808 aparecen 88 asientos: ³¹²

- Una figura vaciada de una anatomía del natural, puesta sobre un pedestal de madera. Regalo de la Escuela de Artes de Barcelona
- *El Hermafrodita*. Regalo de la Academia de San Fernando
- *El Gladiador*. Vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *El Gladiador*. Vaciado del original, regalo de José Esteve, quien la había recibido del conde Carlet procedente de Roma
- *Antinoo*. Vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *La Venus de Médicis*. Vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *El grupo de Cástor y Pólux*. Vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *El grupo de Laocoonte y sus hijos*. Vaciado de la copia de Raphael Mengs, que a su vez vació del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *El pastor de la cabra*. Comprada por Manuel Monfort al embajador francés
- *El joven de la espina*. Vaciado de la estatua en bronce que se encuentra en los jardines de Aranjuez, regalo de la Academia de San Fernando
- *El Apolino*. Vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *El Apolo Pitio*. Vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando

³¹⁰ Actas de la Junta Ordinaria del 18 de octubre de 1801. Libro *tercero*. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

³¹¹ <<https://mhv.valencia.es/es/historia-viva/personajes/el-salon-ilustrado/joaquin-antonio-de-castellvi-hacia-1738-1800>> (Consultada el 20/11/2021)

³¹² *Inventario General... Hecho en el año de 1797...*, op. cit. El inventario de yesos también aparece recogido como un anexo en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia II (siglo XVIII). Tomo III (Anónimos)*. Madrid: Subdirección General de Museos, 1984, pp. 331 – 336.

- *El Fauno*. Vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *La Paz y la Justicia*. Vaciadas del modelo ejecutado por Francisco Gutiérrez, teniente de la Academia de San Fernando, regaladas por la academia.
- Un vaciado de medio cuerpo, cuyo molde tiene y costeó la Academia, del mármol que se halló en las excavaciones, que por cuenta del señor arzobispo don Francisco Fabian y Fuero se hicieron en el término de Puzol
- *Cástor*. Igual que la del grupo, vaciado del original, regalo de la Academia de San Fernando
- *Venus de la Concha*. Regalo de la Academia de San Fernando
- *Ídolo egipcio*. Figura de diez palmos de yeso, regalo de Manuel Monfort
- *Mercurio sentado*. Vaciado de la figura que se encontró en los descubrimientos de Herculano y se envió a Carlos III. La envió desde Madrid Manuel Monfort
- *El dios Baco joven*. Figura de cinco palmos que hizo vaciar y enviar Manuel Monfort
- *Fauno joven*. Figura de cinco palmos que hizo vaciar y enviar Manuel Monfort
- *Mercurio de la bolsa*. Vaciado del antiguo de tamaño natural chico. Ejecutada y enviada por Manuel Monfort
- *El Fauno de los albogues*. De siete palmos, montado sobre un pedestal
- *El Apolino de Médicis*. Comprada porque estaba mejor ejecutada que el mismo vaciado que había regalado la Academia de San Fernando
- *Apolo de Belvedere*. De cuatro palmos y medio
- *El viejo Sileno con Baco en sus brazos*. Figura de tres palmos
- *El Fauno de los albogues*. De siete palmos, sin pedestal. «[...] para el caso que se desgracie la montada bajo el número 58, se monte esta»
- Dos cabezas de Aquiles, cuyo original posee el secretario de la Academia (Mariano Ferrer) y que donó a la Academia en 1809
- Una *Venus* de seis pies, regalo del príncipe Pio
- 24 pies vaciados en diferentes tamaños y de ambos sexos
- Tres brazos vaciados de la figura de Germánico y los dos de Pólux
- 76 cabezas vaciadas y 14 mascarillas. Representan a dioses y diosas griegos, dioses y diosas romanas, santos cristianos, emperadores romanos, cónsules romanos y filósofos.
- 23 figuras pequeñas vaciadas, que son tanto venus, dioses y semidioses griegos

Queda patente que la Academia de San Carlos disponía de un repertorio suficientemente nutrido de «vaciados del antiguo» para que los alumnos pudieran dibujar las esculturas clásicas en la sala de yeso. Además de las piezas que acabamos de destacar, la colección de vaciados hasta los 88 asientos que aparecen en el inventario la completaban distintos bajos relieves, matrices y moldes, medallas, cabezas, manos y pies. Estos últimos eran utilizados en la sala de principios junto con los cuadernos de dibujo.

El hecho de que la copia de vaciados de estatuas griega y romana consistiera en parte fundamental del proceso de aprendizaje de los discípulos condicionó la importancia otorgada al dibujo. La copia de los vaciados en yeso, que por definición son blancos y carecen de todo color, fue uno de los factores del reconocimiento obtenido por el dibujo durante este período de la historia del arte. El propio Winckelmann explicaba las ventajas de la ausencia del color:

«El color contribuye a la belleza, pero no constituye la belleza; solo destaca y realza las formas. [...] Como el blanco es el color que refleja más rayos y, por consiguiente, hiere más sensiblemente el ojo, de ello se deduce que la belleza de un cuerpo aumenta por causa de su blancura, y visto desnudo parecerá mayor de lo que es en realidad. Lo mismo sucede con las figuras recién vaciadas en yeso, que nos parecen más grandes que las mismas estatuas de las que se ha sacado la copia».³¹³

4.3.3. El estudio de ropajes: el maniquí

En la Academia de San Fernando, en 1760 se instauró el estudio de la copia de telas por medio del uso del maniquí a iniciativa personal del viceprotector Tiburcio Aguirre, propuesta con la que los artistas estuvieron de acuerdo. Juan de Mena recibió el encargo de construir el maniquí. Posteriormente, el estudio de ropajes fue eliminado en fecha desconocida, y fueron los propios alumnos de la sala del natural los que en mayo de 1793 solicitaron la reposición del maniquí por «la necesidad de estudiar los paños para adelantar en la profesión de pintor y escultor y que, careciendo actualmente de este estudio en la Academia, suplicaban que, en aquellas noches destinadas al grupo, se pusiera el maniquí para el estudio de paños». Se acordó que solamente la última semana de cada mes fuera colocado el maniquí en la sala del yeso, y no en la del natural como

³¹³ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos*. Con un estudio crítico por J. W. Goethe. Traducción del alemán por Manuel Tamayo Benito. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985, p. 124. (Primera edición en alemán de 1764)

habían suscitado los discípulos. De este modo se dio aviso al conserje para que buscara el «maniquí antiguo» y le colorara las telas apropiadas. El maniquí diseñado por Juan de Mena en 1760 volvía a ser utilizado.³¹⁴

El estudio de las telas se planteó en la Academia valenciana en el año 1787. El secretario Mariano Ferrer expuso la necesidad de adquirir un maniquí en Junta Ordinaria, donde se decidió que se comprara uno, y hasta que el nuevo maniquí llegó a las aulas, uno de los directores prestó el suyo. «Hice presente que habiendo en el día escasez de modelos vivos, principal estudio de la Academia sería muy del caso tuviera la misma un maniquí para hacer estudio de pliegues; cuya propuesta pareció muy bien a los profesores, y se acordó: que mientras se hace uno de cuenta de la Academia se supla con el que sea más a propósito de los que tienen los directores y de este se haga el uso que más acomode al director que ponga el acto».³¹⁵

Gregorio Mayans, en su censurado discurso de 1776, también habló sobre cómo pintar los ropajes y el uso del maniquí: «Supo dar a las ropas el correspondiente y variado color Francisco Zurbarán, y fue por eso insigne y celebrado. [...] Era aquel pintor tan artificioso, que todos los paños hacía por maniquí, y las carnes por el natural; y por eso ejecutó cosas admirables siguiendo la escuela del insigne Caravaggio».³¹⁶

Se sabe que en el ámbito valenciano los pintores ya utilizaban maniqués desde mediados del siglo XVI. En el inventario de bienes Joan Cardona, pintor valenciano fallecido en el año 1556, aparece «un maniquí de fusta». En el siglo XVII era normal la presencia de maniqués en los talleres de los maestros, existen referencias a «maniquí de madera» en los inventarios y testamento de Luis de Carvajal, Vicente Carducho, Diego Velázquez, Francisco de Burgos Mantilla y Diego Valentín Díaz. A partir del siglo XVIII el uso del maniquí se generaliza tanto en los talleres de pintura, como de escultura; el estudio de los ropajes utilizando un maniquí resulta muy útil en ambas artes.³¹⁷

Sirva de ejemplo lo señalado anteriormente, que tras la muerte de José Vergara en el año 1799, su hijo, Vicente María Vergara, cedió a la Academia una serie de objetos que

³¹⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 478 – 476.

³¹⁵ Actas de la Junta Ordinaria de 2 de diciembre de 1787. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

³¹⁶ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 143.

³¹⁷ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "Un maniquí de fusta". A propósito del inventario de bienes del pintor valenciano Joan Cardona (1556). *Archivo de Arte Valenciano*, 2021, n.º 102, pp. 77 – 90.

pertenecían al taller de su padre, entre los que se encontraba «un maniquí del natural».³¹⁸

4.3.4. Sala del natural: los modelos

Con respecto a la sala del natural o del modelo vivo, constituye el paso más avanzado de la enseñanza práctica en la Academia. Para acceder a ella, como en el caso anterior, era necesaria que la Junta Ordinaria autorizase el pase del discípulo a la nueva sala, después de evaluar los dibujos realizados por el aspirante.

Para su puesta en práctica era necesario la presencia de modelos, «uno o dos hombres bien formados»,³¹⁹ los cuales posaban por la noches de uno en uno, o formando una composición si lo exigía el profesor encargado de la sala.

Solamente se permitían modelos masculinos porque, aunque los modelos femeninos habían sido habituales en los estudios de las escuelas de arte particulares, no tenían cabida en una institución pública en el siglo XVIII. En cambio, los modelos masculinos eran considerados necesarios para completar la enseñanza. Modelos a los que se les exigía, que estuvieran «bien formados», esto es, que en la medida de lo posible su constitución se acercara al ideal de belleza que Mengs y Winckelmann habían propuesto mediante el culto de la estatuaria clásica griega.

En los estatutos existe un artículo que explica sus obligaciones:

«El modelo asistirá siempre que haya estudio a la sala que corresponde, y obedecerá sin réplica al director de ella, en los actos y posturas en que lo coloquen. Permanecerá las horas que dure el estudio, haciendo para el forzoso descanso las pausas regulares.

En caso de que se nombren dos modelos, alternarán por semanas o como tenga por más conveniente la Junta Ordinaria, con la prevención de que cada mes han de concurrir ambos para formar grupo, cuando la misma Junta lo determine. Y sea uno o más, tendrán la obligación de servir también para el aseo de la Academia, para encender braseros y para todo lo demás del servicio doméstico».³²⁰

³¹⁸ Actas de la Junta Ordinaria del 18 de octubre de 1801. Libro *tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

³¹⁹ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia: por Benito Monfort, 1768.

³²⁰ Artículo XIX de los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de 1768*.

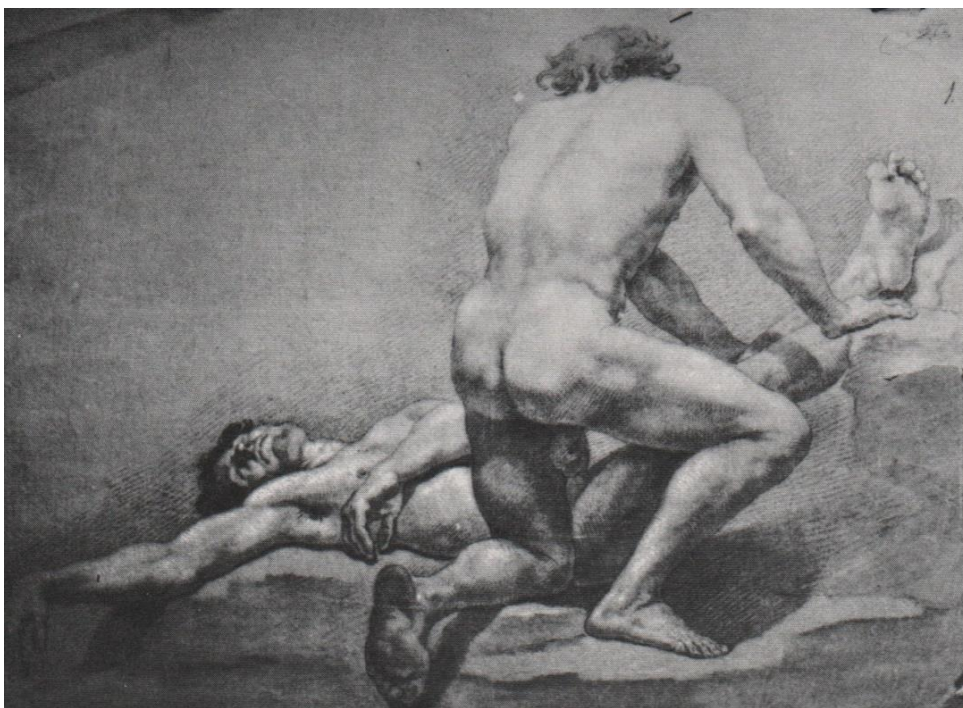


Fig. 21. *Academia*. Francisco Llacer, 1804. 42 x 61 cm. Lápiz negro y tiza. Papel verjurado blanco, teñido de gris. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Por otra parte, según el artículo XXXI, que explica las prohibiciones que establecían los estatutos se dice «[...] Prohíbo a todo profesor de pintura, escultura o grabadura usar públicamente del estudio del modelo vivo y tener otras juntas o concurrencias, con pretexto del estudio de las artes, bajo la pena de 50 ducados». Lo que supuso *de facto* la concesión en exclusiva a la Academia de la enseñanza de la pintura con modelos, en detrimento de todas aquellas escuelas privadas o maestros de los antiguos gremios que deseaban competir con la enseñanza pública.

El ejercicio con modelos vivos se considera imprescindible, y dada su dificultad constituía el punto final del aprendizaje del artista. José Nicolás de Azara escribió unas interesantes reflexiones sobre la efectividad del estudio del modelo vivo que nunca puede mostrar el ideal clásico en toda su plenitud, frente a los vaciados de estatuas clásicas que definen el canon de la belleza ideal.



Fig. 22. *Academia*, Andrés Crua, 1803. 59 x 42 cm. Lápiz negro y tiza. Papel verjurado blanco, teñido de gris. Museo de Bellas Artes de Valencia.

«El modelo vivo, que generalmente se reputa como la llave del diseño, es otra cosa bien problemática. No digo que no se deba estudiar, antes le tengo por inexcusables por muchas razones; pero con él solo, y sin gran reflexión, y otros estudios, no se logrará el fin. Considérese qué moralmente es imposible que un modelo esté en una misma situación todo el largo tiempo que se necesita para dibujar bien lo que se llama una academia. El trabajo que es servir de modelo está demostrado viendo que los más que toman este oficio mueren reventados escupiendo sangre. Una persona que esté por largo tiempo en una postura, forzando todos sus miembros para mantenerse en ella, sin ocupar su espíritu, se debe cansar y aburrir: y aburriéndose, todos sus músculos se relajan perdiendo su elasticidad y caen flojos y desanimados, de suerte que, en vez de un cuerpo vivo, presenta una figura de

cadáver. ¿Qué acción, que expresión, ni qué belleza se pueden aprender de aquel cuerpo aprisionado, atormentado, sin vida, sin alma?

[...] Una noche, viendo yo diseñar a Mengs el modelo vivo, le hice las expresadas reflexiones. Las aprobó mucho y desde entonces dispuso que sus discípulos españoles se aplicasen más particularmente a dibujar los yesos de las mejores estatuas. No por eso abandonó el estudio del modelo vivo; y yo tengo academias dibujada de su mano en los últimos días de su vida».³²¹

4.4. Materiales para la enseñanza teórica: la biblioteca

La biblioteca de la Academia de San Carlos fue un instrumento decisivo para la enseñanza de la teoría artística desde el momento de su creación. Hemos consultado dos trabajos donde se analizan los libros que poseía la institución hasta 1797, un primer estudio de Claude Bédar y otro posterior de Carmen Rodrigo Zarzosa. También hemos estudiado el inventario que la institución conserva en su archivo, ampliando el marco cronológico de los estudios previos hasta 1808, añadiendo veinte volúmenes más a los anteriores trabajos.³²²

Como es fácil de comprender, la biblioteca de la Academia de San Carlos se crea desde el momento de su fundación con la vocación de asistir a los profesores en la enseñanza de la pintura, escultura y arquitectura. Conocer el contenido de esa biblioteca nos puede ayudar a entender las enseñanzas artísticas que tanto profesores como discípulos recibían.

La adquisición de libros para la biblioteca tuvo dos vías fundamentales. La principal la componía las compras realizadas por los profesores. Éstos solicitaban los libros a la Junta Particular, que por lo general daba el visto bueno para la adquisición de los

³²¹ MENGES, Anton Raphael. *Obras...*, op. cit., pp. 400 – 401, aparece citado en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 474 – 475.

³²² *Inventario General... Hecho en el año de 1797...*, op. cit., 149. BÉDAT, Claude. “Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797”. *Revista de ideas estéticas*, 1970, nº. 109, pp. 43 – 54. RODRIGO ZARZOSA, Carmen. “La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos como instrumento para la enseñanza de las Bellas Artes: S. XVIII”. En: PONS, Lluïsa (ed.); SANGENIS, Conxita (ed.). *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: perspectivas actuales*. (Actas del congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d’Art de Catalunya y el Museu Nacional d’Art de Catalunya en Barcelona entre el 18 y 21 de agosto de 1993). Múnich: K.G. Saur Verlag, 1995, pp. 385 – 409. Para conocer hoy en día el contenido de la biblioteca histórica de la Academia consultar ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador; ZARZO ESPINOSA, Diana; ZURIAGA LUCAS, María Carmen. *Fondos de la biblioteca histórica...*, op. cit.

volúmenes, teniendo en cuenta el limitado presupuesto con el que contaban. Veamos algunos ejemplos de las compras que podemos encontrar en las actas de la Academia:³²³

- Junta Particular de 13 de septiembre de 1766, el director de arquitectura don Vicente Gascó expone la conveniencia de adquirir distintos libros para la Academia, «[...] hace presente ser conveniente y útil la adquisición de *Las Ruinas de Palmira*, cuyo coste son treinta libras de esta moneda». Este fue el primer volumen que adquirió la Academia.
- Junta Ordinaria de 16 de Setiembre de 1781. Se aprueba la compra de dos libros de arquitectura, uno del arquitecto Antoine Desgodetz y otro de las Antigüedades de Nimes.
- Junta Particular de 13 de abril de 1772. «Se acordó un libramiento de 30 libras de moneda corriente para pagar dos libros de estampas del Antiguo, que para uso de la Academia se han comprado, según se acordó en junta de 24 de noviembre próximo pasado».
- Junta Particular 6 de julio de 1788. «En conformidad de la propuesta hecha en la Junta Ordinaria de este mismo día por el señor Planes perteneciente a comprar la Academia las obras de *Las Antigüedades de Roma*³²⁴ por el Piranesi; viendo la Junta la mucha utilidad de dicha obra para todos los profesores de las artes, y atendiendo por otra parte a que están vacantes las pensiones de sus discípulos en la corte, se acordó: se compren por la cantidad insinuada de 200 pesos y se dé cuenta de todo en la inmediata Junta».
- Junta Particular 3 de agosto de 1788. «Según lo acordado en la Junta anterior se presentaron, vieron y examinaron las obras de *Las Antigüedades de Roma* por Juan Bautista Piranesi, arquitecto veneciano la cual consta de 16 Volúmenes en folio mayor, e inmediatamente se sacaron del arca del depósito doscientos pesos para pagarla, de cuya cantidad se hizo formal entrega al señor don Luis Planes, como sujeto que ha mediado en este particular y enterado en dicho asunto».
- Junta Particular 6 de febrero de 1791. «Hice presente como estaban de venta una porción de libros, varios cuadernos así de arquitectura como igualmente de diferentes vistas y adornos, y también la galería completa de Aníbal Carracci,

³²³ En el artículo de Lluïsa Pons y Conxita Sanguis también se pueden consultar las compras de libros que han quedado registrados en recibos y en libros de cuentas que se encuentran en los legajos del archivo de la Academia de San Carlos.

³²⁴ *Le Antichità Romane*, obra de Giovanni Battista Piranesi publicada en Roma en 1756.

todo lo cual podría ser de mucha utilidad a la Academia, y se podrían lograr con alguna equidad respecto de su intrínseco valor, y de unánime parecer se acordó: que por el presente secretario se ajuste su importe y de lo que resultare en este particular se dé cuenta en la inmediata Junta tanto del valor en que dichos libros, cuadernos y demás se hayan ajustado, como también presentarse una lista muy exacta de cada obra de por sí, para la verdadera instrucción de toda la Academia».

- Junta particular 8 de marzo de 1791. Manifesté la lista de los libros y cuadernos comprados en conformidad de lo acordado en la Junta antecedente la cual es como se sigue:³²⁵

Arquitectura de Pierre Contant	68 hojas	200 reales de vellón
Vistas de Florencia	26	150
Vistas de Venecia	22	80
Vistas de Roma	100	60
Templos de Roma	72	60
Capillas de Roma	50	60
Jarros y tarjas de Roma	50	60
Fuentes de Roma	100	50
Jarros de Mr. Petitot ³²⁶	b46	30
Basílica pisana ³²⁷	12	12
Galería de Aníbal ³²⁸	24	150
Pinturas de Ludovico Carracci	19	40
Estatuas de Roma	100	80
Puentes de Pitrou	34	150
Fachadas de Boloña	14	14
Perspectiva de Bibiena	72	75
Arquitectura por el mismo	70	75
Vistas de Puzoli ³²⁹		60

³²⁵ Indicamos el título del volumen tal como lo anotó el secretario de la Academia Mariano Ferrer, aunque posteriormente mostramos el listado de títulos en forma normalizada que poseía la Academia.

³²⁶ *Suite des Vases Tirée du Cabinet de Monsieur Du Tillot Marquis de Felino*. Parma: Ennemond Alexandre Petitot, 1771.

³²⁷ *Theatrum Basilicae Pisanae*. Giuseppe Martini. Roma: Josephi Martinii, primera edición de 1705.

³²⁸ *Galeria nel Palazzo Farnese in Roma del sereniss. Duca di Parma etc.* Roma: Pintada por Annibale Carracci, grabado por Carlo Cesio, 1752

³²⁹ *Vedute delle Antichità della Città di Pozzuoli*. Nápoles: Paolo Petrini, 1718.

Antigüedades de Roma por Serlio ³³⁰	80
Perspectiva por el mismo ³³¹	50
Suma	1536

- Junta particular 22 de junio de 1794. Se acordó podía la Academia suscribir a la colección de estampas grabadas por los cuadros que posee S.M. cuyo importe es de doce duros por cuaderno, el cual consta de seis estampas.

El otro modo que tenía la Academia de ampliar su biblioteca era a través de las donaciones, en ocasiones de los propios autores. En *Noticia histórica* se recoge este modo de adquirir materiales,

«Aunque la referida serie de beneficios que debe esta Academia a Real de San Fernando [...] cuyo don envió con seis tomos de Arquitectura de Palladio, el Vitrubio del marqués Galiani, y algunos dibujos de figuras del natural. Pero el más digno lugar de sus estantes, y el más reconocido de los corazones de sus individuos, está ocupado por las Antigüedades de Herculano, monumento eterno de la protección de nuestro amado soberano dispensa a las artes y a las ciencias, dádiva de su real bondad a esta Academia, y tesoro que estima con dulce obligación.

Debe así mismo la Academia al serenísimo señor infante don Gabriel, el haberle concedido la grande obra el Salustio español, con que S.A. ha admirado e ilustrado al orbe».³³²

Desde un primer momento en las actas de las Juntas se recoge el detalle de estas donaciones.

- Junta General de 21 de enero 1770. «En segunda el sr. presidente don Andrés Gómez de la Vega hizo presente una carta del excelentísimo señor marques de Grimaldi, secretario de Estado y del Despacho, por la que participa hacerse dignado su majestad conceder a esta Academia el juego de tomos de las antigüedades del Herculano, con la particular expresión que manifiesta del aprecio que hace su majestad de esta su Academia de San Carlos».
- Junta Ordinaria de 29 de diciembre de 1772. «Entrega del Salustio español, regalo de S.A. el sr. infante don Gabriel. [...] El señor presidente don Diego

³³⁰ *Il terzo libro; nelqual si figurano, e descriuono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*. Venecia: Sebastiano Serlio, primera edición de 1540.

³³¹ *Il secondo libro di prospettiva*. Venecia: Sebastiano Serlio, primera edición de 1566.

³³² *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773..., op. cit.*, pp. 13 – 14.

Navarro presentó en un cajoncito la obra de la nueva traducción de Salustio español, acompañada con carta de don Manuel Monfort, director de la clase del grabado de esta Real Academia, y residente en Madrid. En ella expresa que S.A. el señor infante don Gabriel, se había dignado conceder dicha obra a esta Academia por vía de regalo. Apreciando como es justo este distinguido honor, acordó la Junta manifestar su gratitud con carta para su S.A., expresando el más vivo reconocimiento, al aprecio y memoria que se ha dignado S.A. hacer a esta Academia. [...] Igualmente se acordó que, para instrucción de los señores consiliarios y directores, pase dicha obra de mano en mano, empezando por el señor presidente, con doce días de término y para cada uno. Concluido el término se deje custodiado en el archivo de la Academia».

- Junta Particular 22 de mayo de 1781. «Hice presente en esta Junta un ejemplar de la obra intitulada *De Numis Hebraeo–Samaritanis*. Su autor el Ilmo. Sr. don Francisco Pérez Bayer, arcediano mayor de esta catedral de Valencia, y preceptor de los serenísimos infantes; cuya obra remite dicho Sr. Arcediano por regalo a esta Academia”.
- Junta Ordinaria de 8 de abril de 1786. Carta de Manuel Monfort donde presenta el séptimo tomo de la obra de Herculano.
- Junta Ordinaria 1 de marzo de 1795. «El señor don Manuel Monfort presentó un libro en pasta, la colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de San Fernando dibujadas y grabadas por don José López Enguídanos, profesor de pintura, cuyo don hacía el mismo autor a esta Academia, fue de aprecio su memoria, y se acordó se le diesen la debidas gracias por su don».
- Junta Ordinaria 29 de junio de 1800. «Di cuenta como la Real de San Fernando había acordado remitir el tomo primero del *Diccionario de los Profesores Ilustres en España* (sic), por don Agustín Ceán Bermúdez, y que había dado comisión a sujeto de satisfacción le recogiese y remitiera a esta».
- Junta Ordinaria 22 de septiembre de 1800. «Di cuenta de dos cartas de don Isidoro Bosarte, secretario de la Real de San Fernando, notificando a ésta cómo aquel cuerpo había destinado a éste el tomo 1º y 2º, en pasta, del *Diccionario de los Profesores de las Bellas Artes en España* (sic). Compuesto por su académico don Juan Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la misma Real Academia».

- Junta Ordinaria de 3 de mayo de 1801. «Di cuenta de haber recibido el tomo 6º y último de la obra del *Diccionario de los Profesores Ilustres* (sic), que la Real Academia de San Fernando ha regalado a esta Academia. Y se acordó se repitan las gracias a aquel cuerpo, y en las actas se haga memoria de este regalo».
- Junta Ordinaria de 25 de mayo de 1801. «Don Marcos Antonio de Orellana presentó en nombre de su autor el padre don Pedro Marqués, exjesuita, tres ejemplares de un discurso *Sobre lo bello en general*, que se acaba de imprimir. Habiendo ya en otra ocasión, y aun desde Roma, remitido otras obras el citado autor».
- Junta Ordinaria 6 de diciembre de 1807. «Y últimamente presente tres tomos de la obra de la galería de los tomos de la obra de *La Galería de los pintores holandeses, flamencos y alemanes*, escrita por el académico Lebrun³³³, que hace algunos días que remitió para esta Academia su autor el señor Lebrun, constando toda ella de doscientas y una estampa, casi todas de pinturas que posee y ha poseído dicho señor Lebrun, la que pareció muy bien a todos los de la Junta, por estar las estampas muy bien grabadas. Y se acordó se vuelva a encuadernar de nuevo para que estén de modo que se puedan ver con comodidad todas sus estampas, por estar al través muchas de ellas. Y que se le den a dicho señor Lebrun las gracias por su regalo».

Repasando el inventario de los libros que la Academia de San Carlos poseía hasta el año 1808, se puede observar que la mayoría de los libros proceden de Italia y muestran el arte de la antigua Roma o del Renacimiento. La biblioteca dispone de los tratados de arte de Giovanni Paolo Lomazzo (1538 – 1600) y Leonardo da Vinci, las obras de Mengs. También la *Iconología* de Cesare Ripa (1555 – 1622). Libros de antigüedades romanas como el de Pietro Santi Bartoli (1635 – 1700) y Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778), o de las antigüedades herculanenses de Octavio Antonio Baiardi (1690 – 1765).

³³³ Jean Baptiste Pierre Le Brun (1748 – 1813), nacido y fallecido en París, descendiente del famoso pintor Charles Le Brun (1619 – 1690). En 1795 fue nombrado conservador del museo del Louvre, donde trabajó organizando las colecciones pictóricas. También fue un destacado comerciante de cuadros y consejero de importantes aficionados y coleccionistas. Entre sus publicaciones cabe destacar las *Observaciones sobre el Museo Nacional* y *La Galería de los pintores flamencos, holandeses y alemanes*. Creado académico de honor de la Academia de San Carlos el 3 de mayo de 1807.

Estos libros debieron influir indudablemente en el pensamiento estético de los profesores, que a su vez aleccionaron a sus discípulos en el «buen gusto» de la época. Sabemos que *Histoire de l'art chez les anciens*, la traducción francesa del célebre libro de Johann Joachim Winckelmann llegó a la biblioteca de la Academia en 1828, gracias a una donación de Francisco Peyrolon.³³⁴

En el discurso pronunciado en la Academia de San Fernando en 1781 por Melchor Jovellanos, *Elogio a las Bellas Artes*, nombra una traducción de *Historia del arte de la Antigüedad* realizada por Antonio Capmany, que pertenecía al conde de Campomanes, traducción que se ha perdido. Posteriormente, en el año 1784, Diego Antonio Rejón de Silva, académico de honor de la Academia de San Fernando desde 1780 y de la Academia de San Carlos desde 1789, tradujo la obra Winckelmann del francés al castellano. Lamentablemente, el manuscrito no llegó a publicarse en su momento.³³⁵

Solo se tiene constancia de la publicación de una parte de los escritos de Winckelmann en la prensa de la época, *Espíritu de los mejores Diarios Literarios que se publican en Europa*. El 23 de agosto del año 1790 —en el n.º 247— apareció traducido *Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos*.

«*Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos; por Mr. Winckelmann.*

El arte del dibujo en la Grecia siguió la suerte de la nación, estuvo sujeto a las mismas revoluciones que experimentaron los Atenienses, en quienes se fijó y llegó al último grado de perfección. Cuando Atenas saqueada y destruida por los persas salió de sus ruinas; cuando en los campos de Maratón y sobre las aguas de Salamina, consiguió aquellas victorias que serán eternas en los fastos de la historia; cuando Temístocles la restableció en su libertad, entonces coronada de gloria, y después de haberla comunicado a toda Grecia, fue la escuela y el asilo del arte de que hablamos. Deseando Pericles hacer célebre a su patria, supo también por medio de las bellas artes despertar el espíritu de sus conciudadanos.

³³⁴ ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR; ZARZO ESPINOSA, DIANA; ZURIAGA LUCAS, MARÍA CARMEN. *Fondos de la biblioteca histórica...*, op. cit., p. 125.

³³⁵ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro. "Winckelmann en la España de la Ilustración: la traducción de Historia del Arte de la Antigüedad de Diego Antonio Rejón de Silva". En: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia de las Artes entre los antiguos*. Obra traducida del alemán al francés y de ese al castellano en 1784 e ilustrado con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva, Académico de Honor de la Real de San Fernando. Edición de Alejandro Martínez Pérez. Madrid: Real Academia de San Fernando, 2014, pp. XX – XXI.

[...] En un tiempo tan favorable a las bellas artes, aparecieron en la escultura Fidias, Policleto, Alcameno, Escopas, Pitágoras y Cresilas, en la pintura Parrasio y Zeuxis; unos entre los griegos de Italia, y otros en la Jonia. Praxíteles, Lisipo, Apeles, y sus sucesores hermosearon el estilo sublime del dibujo con la gracia desconocida a sus predecesores». ³³⁶

El rastro de *Historia del arte de la Antigüedad* en la Academia de San Fernando se puede seguir a través de las oraciones durante las entregas de los premios trianuales. Ramón Cabrera (1754 – 1833), académico de honor desde 1797, explicaba en el concurso de 1799: «un hombre de alma tan sensible y delicada como Winckelmann no podía menos de llenarse de entusiasmo, y deseoso de comunicar a los modernos el activo fuego en que ardía su imaginación, se aplicó a escribir la *Historia del Arte*». En la biblioteca de la institución contaba con una amplia muestra del libro, en el catálogo iniciado por el bibliotecario Juan Pascual Colomer en 1793 existen ocho ejemplares anteriores a 1800. ³³⁷

En la misma línea, el propio Rejón de Silva escribió en el prólogo de su traducción:

«Para esto ninguna como la *Historia de las Artes entre los antiguos* puede elegirse para la común ilustración. El erudito, laborioso e inteligente Winckelmann, recopiló en ella con el mayor método y claridad todas las menudencias, caracteres, estilos y diferencias de las producciones del arte; de modo que su lectura puede inspirar el verdadero buen gusto a los aficionados y rectificar el de algunos profesores suministrando a todos más que mediana instrucción en muchos puntos. La utilidad que puede traer este libro al común de la nación, junto con mi continua afición a las Bellas Artes, me ha hecho dedicar aquellos breves momentos que me permiten mis serias obligaciones a su traducción; siendo mi mayor recreo el considerar que contribuyo en algo a la propagación del conocimiento de las artes y el buen gusto». ³³⁸

³³⁶ WINCKELMANN, Johann Joachim. “Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos”. *Espíritu de los mejores Diarios Literarios que se publican en Europa*, 23–VIII–1790, pp. 403 – 405. La cita a esta publicación periódica viene recogida en el estudio previo que Alejandro Martínez Pérez realiza en la traducción de Rejón de Silva de *Historia del arte de la Antigüedad*.

³³⁷ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro. “Winckelmann en la España de la Ilustración”..., *op. cit.*, pp. XXII – XXIII.

³³⁸ REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. “Prólogo del traductor”. En: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia de las Artes entre los antiguos*. Obra traducida del alemán al francés y de ese al castellano en 1784 e ilustrado con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva, Académico de Honor de la Real de San Fernando. Edición de Alejandro Martínez Pérez. Madrid: Real Academia de San Fernando, 2014, p. 34.

En cualquier caso, la figura de Winckelmann y sus teorías estéticas llegaron a España y a sus academias de la mano de Mengs. Ambos compartían amistad e ideales artísticos: el arte había alcanzado la perfección en la Grecia clásica, y el motivo fue que sus artistas supieron representar la belleza ideal.

En *Obras de D. Antonio Raphael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey* publicada en Madrid en 1780 por Nicolás de Azara, cuando Mengs ya había fallecido, se recoge el pensamiento artístico y estético del pintor-filósofo, que tanto influyó en el ámbito académico de las últimas décadas del siglo XVIII.

Otros libros importantes en la biblioteca que reforzaron el denominado buen gusto de los académicos fueron los seis volúmenes de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, publicación a todo lujo patrocinada por Carlos III que comenzó durante su reinado napolitano y que mostraba a los afortunados que las poseían, los hallazgos realizados en las excavaciones de Pompeya, Herculano y Estabia. Los objetos encontrados se representan en grabados de gran calidad e influyeron en la expansión del gusto por las antigüedades romanas en los ambientes culturales de la Europa del momento. Gregorio Mayans habla en *El arte de pintar* de esta obra: «[...] coronemos estas noticias con la incomparable de las memorias descubiertas en el sitio en donde estuvo el antiguo Herculano, cuyos tres primeros libros son de pintura, con las cuales se ilustra maravillosamente este nobilísima arte. [...] Yo soy deudor al rey nuestro señor de haber recibido de su gran liberalidad tan preciosa dádiva».³³⁹

La influencia del descubrimiento de Pompeya y Herculano en el arte español en particular y en el europeo en general fue notable. Jovellanos también destacó la importancia de Herculano en la configuración del gusto clásico de la segunda mitad del siglo XVIII. En el discurso que pronunció en la Academia de San Fernando en 1781 explica «[...] venía desde Nápoles a ocupar su tronó el augusto Carlos III; este monarca generoso, a quien ya daba Italia el nombre de restaurador de las artes, por haber ennoblecido con magníficas obras a Nápoles, Portici y Caserta; por haber descubierto y sacado de las entrañas de la tierra dos grandes ciudades de la antigüedad, Pompeya y Herculano».³⁴⁰

³³⁹ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar... op. cit.*, pp. 109 – 110.

³⁴⁰ Jovellanos fue nombrado académico de honor de la Academia de San Fernando el 4 de junio de 1780. El 14 de julio de 1781 interviene en la Junta pública recitando una oración laudatoria. El extracto citado

También Antonio Ponz en su *Viage de España*, cuya primera edición data de 1772, destacaba: «Todos saben la obligación en que está el orbe literario al rey nuestro señor, que con inaudita generosidad mandó hacer en las cercanías de Nápoles las famosas excavaciones de Herculano y Pompeya [...] No contento S. M. con haber colocado las preciosidades, que en los referidos parajes se hallaron, en donde todos pudiesen verlas, y examinarlas cómodamente, dispuso que se grabasen las piezas para la grande impresión del Museo Herculanense, que con tanto aplauso, y aceptación se ha publicado de su orden».³⁴¹

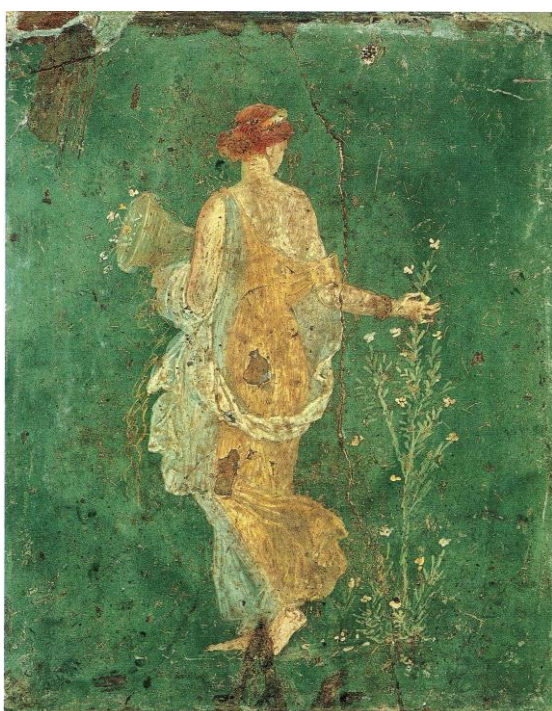


Fig. 23. *Flora de Estabia*, 10 – 20 d. C. Fragmento del fresco de la habitación 26 en la Villa de Arianna. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.



Fig. 24. *Flora*. Giovanni Elia Morghen (dibujante) y P. Campana (grabador). Grabado número V de *Le antichità di Ercolano esposte*, vol. 3 (1762).

Se sabe por una carta enviada por Bernardo Tanucci a Ricardo Wall el 4 de agosto de 1761, que cuando Carlos III todavía era rey de Nápoles, había regalado a Mengs un

de esa oración lo hemos obtenido de JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de las Bellas Artes*. Introducción de Javier Portús Pérez. Madrid: Casimiro libros, 2014, p. 93.

³⁴¹ PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: por don Joaquín Ibarra, 1776, tomo I, p. 195 (segunda edición).

ejemplar del tomo segundo de las pinturas de Herculano.³⁴² Ponz escribió que el rey también regaló a la Academia de San Fernando vaciados de los originales encontrados en Herculano. La colección consiste en «bustos, algunas figuras grandes, otras más pequeñas y bajos relieves».³⁴³

Carlos III, durante su reinado en Nápoles, patrocinó las excavaciones de Herculano, y posteriormente las de Pompeya y Estabia, donde descubrió la belleza de las antigüedades. Visitaba semanalmente las excavaciones para comprobar su progreso, donde el ingeniero militar aragonés Roque Joaquín de Alcubierre (1702 – 1780) era el responsable de coordinar los trabajos. Con los múltiples hallazgos que se encontraron fundó el Museo Herculanense (1751) en el Palacio de Portici.



Fig. 25. *Aquiles y Quirón*, fragmento de fresco en el Pórtico de Herculano. Tercer cuarto del siglo I d. C. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.



Fig. 26. *Aquiles y Quirón*. Francesco la Vega (dibujante) y Rocco Pozzi (grabador). Grabado número VIII de *Le antichità di Ercolano esposte*, vol. 1 (1757).



Fig. 27. *Aquiles y Quirón*. Cerámica *biscuit*, Real Fabbrica Ferdinanda, 1804. Museo Nazionale della ceramica Duca di Martina, Nápoles.

Por sugerencia de su ministro Bernardo Tanucci fundó la *Regale Accademia Ercolanese* (1755), que en palabras de Gregorio Mayans estaba compuesta por «hombres eruditísimos, llamados Herculaneses, dignamente empleados en la ilustración de tantos

³⁴² JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier “El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, p. 101.

³⁴³ PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: por don Joaquín Ibarra, 1776, tomo V, p. 287.

y tan variadas piezas de la Antigüedad». ³⁴⁴ Entre sus ocupaciones se encontraban incentivar los trabajos de las excavaciones, mejorar los métodos y publicar los hallazgos en los ocho volúmenes de *Le antichità di Ercolano esposte*. El rey regaló la preciada obra a eruditos, distinguidos artistas, miembros de la nobleza y distintas universidades europeas, convirtiéndose en un exclusivo medio en la difusión del gusto por las antigüedades en la segunda mitad del siglo XVIII. ³⁴⁵

Pompeya y Herculano despertaron la curiosidad de la sociedad ilustrada de Europa. Tanto Winckelmann, como Mengs visitaron las excavaciones. Winckelmann acudió a Nápoles con la recomendación del príncipe de Sajonia, cuñado del futuro Carlos III. Sus planteamientos sobre los descubrimientos que pudo visitar se publicaron a partir de 1762 en Dresde y París, y fueron uno de los canales de difusión del gusto por las antigüedades por Europa. Mengs, que compartía el ideario estético con Winckelmann, tras su visita a Herculano, pintó en 1761 el fresco del *Parnaso* en la Villa del cardenal Alessandro Albani en Roma. No solo el tema nos lleva a la antigüedad clásica, con Apolo, las nueve musas y su madre Mnemósine; el fresco está pintado «a la manera antigua». Los colores apagados que utiliza Mengs, la columna dórica del centro como homenaje al reciente descubrimiento de Paestum, la posición de las figuras femeninas dispuestas de forma independiente, orientadas hacia el espectador y casi sin conexión con la que tienen al lado, a modo de un friso clásico. Todos los elementos del fresco exhiben el espíritu de la Antigüedad. ³⁴⁶

Este nuevo movimiento filosófico y estético, que se denominó Neoclásico, promovido por el círculo más cercano de la dupla formada por Winckelmann y Mengs, no se hubiera afianzado sin las excavaciones de Pompeya y Herculano. Los motivos decorativos hallados en las excavaciones se hicieron muy populares en pinturas de paredes y techos, muebles, vajillas de porcelana, y bronce de adorno. Tanto la arquitectura, como la escultura se vieron influidas por el nuevo gusto. La visita a las excavaciones de las faldas del Vesubio se incluyó en el *Grand Tour* que realizaban las

³⁴⁴ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 109 – 110.

³⁴⁵ ALMAGRO GORBEA, Martín “La arqueología en la política cultural de la corona de España en el siglo XVIII”. En: ALMAGRO GORBEA, Martín (coord.); MAIER ALLENDE, Jorge(coord.). *La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia y Patrimonio Nacional, 2012, pp. 33 – 38.

³⁴⁶ MÜLLER-BECHTEL, Susanne. “Mengs y el dibujo como medio para comprender la Antigüedad”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 38 – 49.

élites europeas como parte de su formación, lo que contribuyó sobremanera a la difusión por Europa de los descubrimientos patrocinados por Carlos III, y fomentó el gusto neoclásico no solo por España, sino también por Inglaterra, Francia, Alemania o Rusia.³⁴⁷

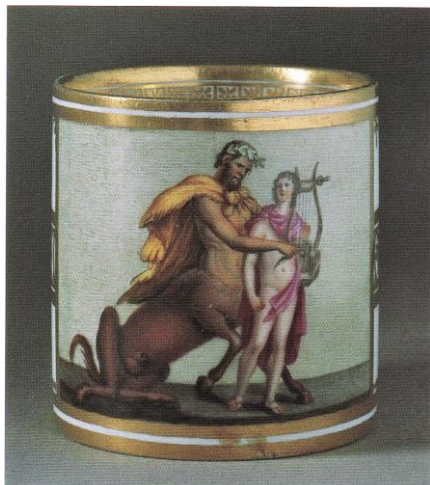


Fig. 28. *Copa con Aquiles y Quirón*, pieza de la Vajilla Herculaneense de Carlos III, último cuarto del siglo XVIII, Real Fabbrica Ferdinanda. Museo Nazionale della ceramica Duca di Martina, Nápoles.

Con la misma idea de recuperación del mundo clásico, el infante don Gabriel de Borbón regaló a la Academia su traducción del latín de *La conjuración de Catilina y la guerra de Jugurta* de Cayo Salustio Crispo. Editado a todo lujo en la imprenta de Joaquín Ibarra³⁴⁸ en 1772, el trabajo del infante es un ejemplo de cómo los ilustrados de la corte, en este caso su preceptor Francisco Pérez Bayer, se preocupaban por la restauración del buen gusto literario a través de la recuperación de los clásicos grecolatinos.

Los profesores de arquitectura también disponían de los mejores tratados para ejercer la enseñanza de su disciplina, como los de Vignola (1507 – 1573), Andrea Palladio (1508 – 1580), el Vitrubio en la versión de Daniele Barbaro (1514 – 1570), Leon Battista Alberti (1407 – 1472), Sebastiano Serlio (1475 – 1554), y diversas obras relacionadas

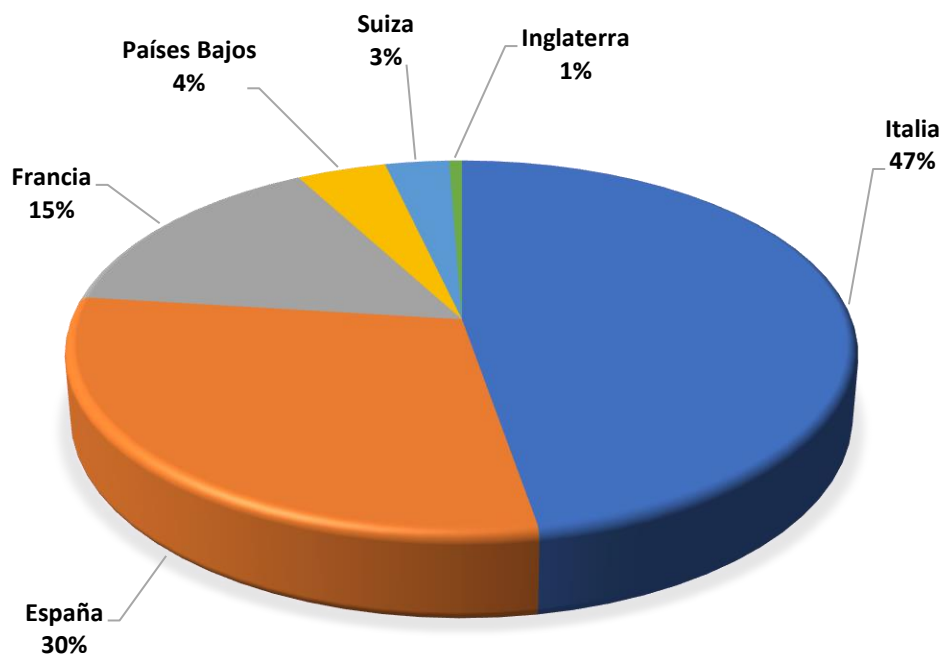
³⁴⁷ ALMAGRO GORBEA, Martín. “La arqueología en la política cultural de la corona de España en el siglo XVIII”. En: ALMAGRO GORBEA, Martín (coord.); MAIER ALLENDE, Jorge (coord.). *La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia y Patrimonio Nacional, 2012, pp. 37 – 41. WILTON, Andrew (ed.); BIGNAMINI, Ilaria (ed.). *Grand Tour: the lure of Italy in the eighteenth century*. (Catálogo de exposición celebrada en la Tate Gallery de Londres, 10 octubre 1996 – 5 enero 1997, y en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, 5 febrero 1997 – 7 abril 1997). Londres: Tate Gallery, 1996.

³⁴⁸ ACÍN FANLO, José Luis; MURILLO LÓPEZ, Pablo, *Joaquín Ibarra y Marín, impresor: 1725–1785*. Zaragoza: Diputación General de Aragón e Ibercaja, 1993.

con la arquitectura de Giovanni Battista Falda (1643 – 1678), Giovanni Giacomo de Rossi (1627 – 1691) y de Antoine Desgodetz (1653 – 1728).

Si clasificamos los libros de la biblioteca por países tenemos:

- Italia: 78
- España: 49
- Francia: 25
- Países Bajos: 7
- Suiza: 5
- Inglaterra: 1

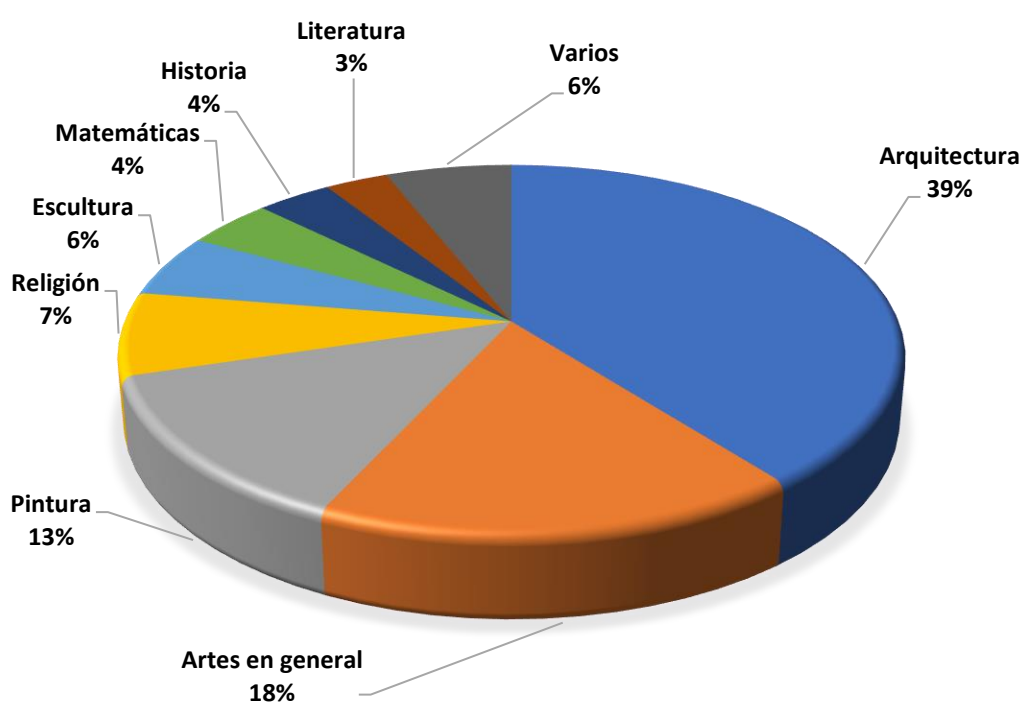


Libros por país

Si estudiamos la biblioteca atendiendo a la temática de los libros obtenemos los siguientes resultados:

- Arquitectura: 65
- Artes en general: 29
- Pintura: 22

- Religión: 12
- Escultura: 9
- Matemáticas: 7
- Historia: 6
- Literatura: 5
- Varios: 10



Volúmenes por temas

Entre los libros que se utilizaban para la enseñanza de la pintura podemos destacar tanto los tratados de pintura, como aquellos otros que servían a los profesores para sus explicaciones teóricas:

- *Recueil de peintures antiques trouvées a Rome* (París, 1757) de Pietro-Sante Bartoli
- *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Milán, 1585) de Giovanni Paolo Lomazzo
- Los cinco volúmenes de *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes* (París, 1688) escritos por André Félibien

- *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, (Madrid, 1784) traducidos por Diego Antonio Rejón de Silva
- *Le Cabinet des Beaux Arts, ou, Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les Beaux Arts sont représentés* (París, 1690) de Charles Perrault
- *Obras de D. Antonio Raphael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey* (Madrid, 1780), publicadas por Nicolás de Azara
- *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1715) de Antonio Palomino
- Los tres volúmenes de *Traité de la peinture, et de la sculpture. Par Mrs. Richardson, père et fils: Divisé En Trois Tomes* (Ámsterdam, 1728) traducido del inglés por A. Rutgers
- La colección de grabados de los Carracci *Raccolta di pitture dipinte sul muro d'Annibale e d'Agostino Carracci ne cammini, che in varie case nobili di Bologna si ritrovano. Delineate ed incise da Carlantonio Pissari* (Bologna, 1750 (c.))
- Otra colección de grabados de Annibale Carracci *Galeria nel Palazzo Farnese in Roma. del Sereniss. Duca di Parma etc. dipinta da Annibale Carracci intagliata da Carlo Cesio* (Roma, 1657)
- De Ottavio Antonio Bayardi
 - *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla scoperta città di Ercolano* (Nápoles, 1755)
 - Seis volúmenes de *Le antichità di Ercolano esposte* (Nápoles, 1757 – 1779)
- *Antichità di Pozzuoli* (Florencia, 1768) de Paolo Antonio Paoli
- *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma: con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti* (Roma, 1684) de Giovanni Giacomo Rossi
- *Les ruines de Palmyre, autrement dite Tedmor au désert* (Londres, 1753) de Robert Wood
- De Giovanni Battista Piranesi
 - Los cuatro volúmenes de *Le antichità romane* (Roma, 1756)
 - *Antichità d'albano e di castel gandolfo* (Roma, 1764)
 - *Della magnificenza ed architettura de romani* (Roma, 1761)
 - *Campus martius antiquae urbis* (Roma, 1762)
 - *Vedute di roma* (Roma, 1745–1778)

- *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana* (Roma, 1769)
- *Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto con vari altri ornamenti antichi* (Roma, 1753)
- *Antichità di Cora, descritte ed incise da Giovambat Piranesi* (Roma, 1764)
- *Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia situato in Roma presso S. Eusebio e falsamente detto dell'Acqua Marcia* (Roma, 1761)
- *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi Imperatori* (Roma, 1742)
- *Le Magnificenze di Roma le più remercabili consistenti in gran numero di stampa nelle quali vengano rappresentate le più cospicue fabbriche di Roma moderna e le rimaste dell'antica, anche quelle, che sparse sono per l'Italia con l'aggiunta ancora di molte invenzioni di prospettiva sulla maniera degli'antichi Romani, come anche di molti capricci di carceri sotterranee* (Roma, 1751)
- *Lapides Capitolini sive fasti Consulares Triumphales Romanorum ab urbe condita usque ad Tiberium Caesarem* (Roma, 1762)
- *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità* (Roma, 1750)
- *Antiquités de la France* (París, 1778) de Charles–Louis Clérissseau, *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* (París, 1779) de Antoine Desgodetz.
- *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*. Cinco volúmenes (París, 1696) de André Félibien.
- *Descrizione odepórica della Spagna: in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*. Cuatro volúmenes (Parma, 1793 – 1797) de Antonio Conca.
- *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Seis volúmenes (Madrid, 1800) de Agustín Ceán Bermúdez.
- *Delle ville di Plinio il giovane*. (Roma, 1796) de Pietro Marquez Messicano.
- *Galerie Des Peintres Flamands, Hollandais Et Allemands; Ouvrage enrichi de Deux Cent une Planches gravées d'après les meilleurs Tableaux de ces Maîtres, par*

les plus habiles Artistes de France, de Hollande et d'Allemagne. Tres volúmenes (París, 1792 – 1796) de Jean–Baptiste–Pierre Lebrun.

La Academia también poseía numerosas colecciones de *vedute*:

- *Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi publici della città, con li loro prospetti, come sono al presente* (Roma, sin fecha) de Giovanni Battista Falda
- *Scelta di vedute della citta di Firenze* (Florencia, 1754) de Andrea Gerini, las *Vedute di roma* (Roma, 1745–1778) de Giovanni Battista Piranesi
- *Nuova Raccolta delle piu' belle vedute di Roma dissegnate, e intagliate da celebri autori* (Roma, 1761) de Domenico Montagù
- *Raccolta di alcune facciate di palazzi e cortili de più ragguardevoli di Bologna* (Boloña, 1761) de Giuseppe Antonio Landi
- *Prospectum aedium viarumque insigniorum urbis Venetiarum* (Roma, 1763) de Giovanni Battista Brustolon
- *Dichiarazione dei disegno del Reale palazzo di Caserta* (Nápoles, 1756) de Luigi Vanvitelli.

Así mismo poseía con algunos libros que trataban la perspectiva:

- *La Pratica della Prospettiva*. (Venecia, 1569) de Daniele Barbaro.
- *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola*. (Roma, 1644) de Egnatio Danti
- Dos volúmenes de *Perspectiva pictorum atque architectorum*. (Roma, 1741) de Andrea Pozzo.
- *Varie opere di Prospettive*. (Bologna, 1703) de Ferdinando Galli Bibiena.

También disponía de una interesante colección de libros de anatomía:

- *Les quatre livres d'Albert Durer, peintre & geometricien tres excellent, de la proportion des parties & pourtraicts des corps humains. Traduits par Loys Meigret Lionnois, de langue latine en françoise* (Arnhem, 1613) de Alberto Durero
- *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad* (Madrid, 1770) de Gerardo Audrán
- *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma: delineata in più tavole con tutte le figure in varie faccie, e vedute* (Roma, 1691) de Bernardino Genga.

Y otros libros como:

- *Iconología* (Padua, 1625 y París 1677) de Cesare Ripa, uno en italiano y el otro en francés,
- Tres volúmenes sobre mitología del *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* (Madrid, 1737) de Baltasar de Vitoria.

Con un total de 165 volúmenes, 51 eran donaciones y el resto adquisiciones hechas por la Academia asumiendo su coste. Si la comparamos con bibliotecas privadas de eruditos de la época podemos comprender que en realidad los profesores disponían con un catálogo de obras muy reducido. En la biblioteca de Felipe Castro había 1.500 libros en el año 1775; en el inventariado de los libros de la herencia de Gregorio Mayans de 1782 se contabilizan unos 3.100 títulos; Francisco Pérez Bayer donó su biblioteca a la Universidad de Valencia en 1785, y estaba compuesta por más de 20.000 volúmenes. Ante tal diferencia de materiales solo podemos inferir que si la Academia no disponía de más libros no era por decisión propia, sino que se debía a los limitados de recursos económicos de los que disponía.³⁴⁹

En cualquier caso, los libros de arquitectura fueron los que más importancia tuvieron dentro de la biblioteca y casi la mitad de los volúmenes en poder de la Academia hasta 1808 estaban escritos en italiano.

4.5. Horarios

En la Academia de San Fernando se estableció desde la temprana fecha de 1745 el horario de apertura de las salas de estudio. Desde las nueve de la mañana hasta las doce del mediodía y desde las dos de la tarde hasta el anochecer entre los meses de octubre y marzo. Entre abril y septiembre la Academia permanecería abierta entre las siete de la mañana hasta el mediodía y desde las tres de la tarde hasta las ocho de la noche.³⁵⁰

El horario se cambió en 1777. Durante los meses de invierno las salas se abrían desde las nueve de la mañana hasta el mediodía y desde las dos a las cuatro de la tarde,

³⁴⁹ De la biblioteca de Felipe Castro habla Claude Bédar en su artículo "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1967, nº. 25, pp.5 – 52. Antonio Astorgano Abajo hace referencia al *Yndice de los libros recayentes en la herencia del Señor Don Gregorio Mayans* en su trabajo ASTORGANO ABAJO, Antonio. "La venta de los libros prohibidos de la Biblioteca mayansiana (1801)". En: MESTRE, Antonio (coord.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans*. (Oliva, del 6 al 8 de mayo de 1999). Oliva: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1999, pp. 625 – 662. Sobre la biblioteca de Pérez Bayer se puede consultar información en CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, María Cruz. «La Biblioteca Universitaria de Valencia». *Boletín de la ANABAD*, 1996, tomo 46, n.º 3–4, pp. 293–318.

³⁵⁰ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 205 – 206.

mientras que durante los meses de verano las salas permanecían abiertas de ocho de la mañana hasta las once y desde las cuatro de la tarde hasta las seis.

En cualquier caso, la reducción de horas no interfirió con la enseñanza en la Academia, que mayormente se desarrollaba durante la noche, ya que durante el día solo accedían al recinto los alumnos que iban a hacer copias fuera de los horarios de clase.

Los profesores acudían a la Academia a impartir clase a partir de las ocho de la tarde, ya que durante el día se ocupaban de sus propios asuntos. Con este horario se permitía a artesanos y aprendices acudir a la Academia para completar su formación.

Uno de los primeros temas a tratar por la Junta Particular durante la creación de la Academia de San Carlos fue los horarios. En junio de 1766 se convocó la Junta con la presencia de todos los directores que en aquel momento eran los siguientes: en la clase de pintura Cristóbal Valero y José Vergara, en la clase de escultura Ignacio Vergara y Luis Domingo, en la clase de arquitectura Vicente Gascó y Felipe Rubio, y en la clase del grabado a Manuel Monfort.

«Esta junta fue convocada con asistencia de los directores de todas las clases y sus tenientes para tratar del tiempo y estaciones en que deberían ser las aberturas de la Academia, y lo que han de durar, y se acordó lo siguiente:

Que la abertura de verano sea el día 3 de mayo, y dure hasta el 22 de julio, y las horas serán de 9 a 11 de la mañana los días de fiesta tan solamente: que desde 22 de julio en adelante esté vacante hasta mediado octubre, días más o menos según la estación del tiempo lo permitiere, y desde mediados octubre estará corriente hasta últimos de marzo, poco más o menos conforme parezca más conveniente y el tiempo dé lugar».³⁵¹

Felipe Garín ya destacó la falta de organización en los horarios de las clases en los primeros años. Con la excepción de los días festivos en los meses de verano, cuando se establecía un horario de 9 a 11 de la mañana, el resto del tiempo además de las clases nocturnas se dejaba a los directores que decidiesen la apertura de las aulas «conforme parezca más conveniente y el tiempo dé lugar».³⁵²

³⁵¹ Actas de la Junta Particular de 1 de junio de 1766. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

³⁵² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana de Bellas Artes...*, op. cit., p. 73.

Para comprender el horario que seguían los discípulos de la Academia hemos tenido que recurrir a distintas fuentes indirectas, como son los Estatutos. El artículo XXXI describe las prohibiciones que se establecían. La número 11 dice lo siguiente:

«El director o teniente que estando de actual servicio faltare alguna noche sin dar a tiempo aviso, por la primera vez será reprendido por el presidente; a la segunda le multará a su arbitrio sobre el sueldo que perciba de la Academia; y por la tercera, con acuerdo y dictamen de la Junta Particular, se le privará de su plaza y se proveerá en otro».³⁵³

Podemos deducir que los estudios se realizaban por las noches, al igual que en la Academia de San Fernando. De este modo se facilitaba, tanto a artesanos como a aprendices que debían cumplir con sus tareas laborales durante el día, la asistencia a la enseñanza la pintura por las noches. Como ya se ha señalado con anterioridad, éste era uno de los objetivos del programa reformador ilustrado, que los súbditos en general y los artesanos en particular adquiriesen mayores capacidades para fomentar el desarrollo de la industria.³⁵⁴

También hemos visto cómo a los modelos se les pagaba por noche trabajada. En la Junta Particular de 22 de enero de 1766 se establecía el pago a los modelos de cuatro reales por cada noche trabajada.³⁵⁵

A partir de 1788 se decidió que los ejercicios en la sala del natural comenzaran el lunes y acabaran el sábado o el último día no festivo de la semana. Parece ser que, con anterioridad al acuerdo tomado en la Junta Ordinaria de 2 de diciembre de 1787, los discípulos tenían seis días para realizar las academias, pero al no tener un día fijo para comenzar los ejercicios, debió ser un poco confuso el proceso desde que se comenzaba un trabajo hasta que se concluía, más teniendo en cuenta que los domingos no podían avanzar el ejercicio. De modo que el director de pintura planteó el siguiente cambio «El señor don José Vergara propuso que, así como hasta el día presente siempre que se empezaba acto en el estudio natural duraba éste seis noche hábiles, y por consiguiente no había día fijo de empezar dicho ejercicio, y oída la justa propuesta, se acordó que

³⁵³ Artículo XXXI. *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit.

³⁵⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 510 – 515.

³⁵⁵ Actas de la Junta Particular de 22 de enero de 1766. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

para año nuevo se empieza lunes, y se concluya sábado o el último [día] de la semana que fuese hábil».³⁵⁶

4.6. El año académico

El primer día de clase en la Academia de San Carlos se celebró el 13 de febrero de 1766, dos años antes de que el Carlos III sancionara la creación de la institución de forma oficial.³⁵⁷

Como hemos visto en páginas anteriores, durante los primeros años de la enseñanza académica en Valencia no existía una norma que fijara las fechas del año académico. No se ofrecía un curso único en cada año lectivo, sino dos cursillos, uno de verano y otro de invierno, con distintas duración y objetivos. Un cursillo comenzaba a principios de mayo y concluía a finales de julio, y el otro empezaba a mediados de octubre para acabar a últimos de marzo.³⁵⁸

En cualquier caso, los gestores valencianos estaban dirigiendo la Academia siguiendo las directrices que les indicaban desde Madrid, «[...] y en cuanto a la duración de los estudios, se siga la práctica y costumbre de la de San Fernando» y «que en conformidad de la Real orden de 21 de octubre de 1788 se dé principio a la abertura de los estudios a primeros del siguiente mes de septiembre, para conformarse con la práctica de la Real Academia de San Fernando».³⁵⁹ En Madrid, la enseñanza académica se interrumpía entre los meses de julio y agosto, y desde 1759 también el mes de septiembre. El motivo era que el excesivo calor de este mes hacía que los alumnos no asistieran a las clases nocturnas.³⁶⁰

En los meses de verano la Academia permanecía cerrada, y los modelos, que cobraban por noche trabajada, no recibían pagos durante ese periodo. Por este motivo, los modelos suplicaban una ayuda económica a la Junta Particular, como reflejó el secretario en las actas de 1787, «Di cuenta de un memorial de Vicente Micó, uno de los

³⁵⁶ Actas de la Junta Ordinaria de 2 de diciembre de 1787. Libro *segundo*. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4

³⁵⁷ *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773..., op. cit.*, p. 13.

³⁵⁸ Actas de la Junta Particular de 1 de junio de 1766. Libro *primero*. *Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana de Bellas Artes..., op. cit.*, p. 73.

³⁵⁹ Actas de la Junta Ordinaria de 7 de abril de 1779 y de 28 de agosto 1780. Libro *segundo*. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

³⁶⁰ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando..., op. cit.*, p. 206.

modelos de la Academia, por el cual pedía una gratificación, por estar sin ejercicio el estudio de la misma en los tres meses de junio, julio y agosto».³⁶¹

Mariano Ferrer, tomó posesión como nuevo secretario de la Academia de San Carlos el 8 de mayo de 1787. Llevaba dos años trabajando como secretario sustituto del anciano Tomás Bayarri que, tras su jubilación, falleció el 16 de marzo de 1789. El nuevo secretario trajo más orden a los archivos de la Academia, y entre otras mejoras tenía la costumbre de anotar el día de comienzo del curso académico en los libros de matrículas. Normalmente con la formula «Principió el estudio de la Academia...» dejaba constancia de la fecha del inicio de las clases. En el últimos años del periodo estudiado la norma era que el curso comenzara entre octubre y noviembre, aunque hubo excepciones, como cuando en el año 1802 las clases comenzaron el 15 de noviembre, debido al retraso producido por los preparativos para engalanar la Academia antes de la visita de Carlos IV.³⁶²

Uno de los motivos que condicionaba la apertura de la Academia era la climatología, por lo general el excesivo calor. En la Junta Particular de 6 de septiembre de 1789 se decidió retrasar la apertura de la Academia hasta el 12 de octubre de 1789, «[...] y siendo el calor excesivo se acordó, no se dé principio a los estudios nocturnos de la Academia hasta los principios del inmediato mes de octubre, para cuyo efecto igualmente se acordó se encargase al señor don José Vergara, como director general, para su debido cumplimiento».³⁶³

El estudio de flores y ornatos disponían de distinto año académico. Los alumnos del resto de disciplinas disfrutaban de tres meses de vacaciones durante el verano, sin embargo, los alumnos de la clase de flores y ornatos solamente interrumpían su estudio durante el mes de agosto en verano y el mes de marzo al final del invierno, «Todos los días, a excepción de los festivos, ha de haber dos horas de estudio por la mañana desde el 1 de abril, hasta el último día de julio. [...] el de agosto servirá de descanso a esta

³⁶¹ Actas de la Junta Particular de 1 de julio de 1787. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 19.

³⁶² Las fechas de comienzo de curso anotadas en los libros de matrícula fueron: 17 de septiembre de 1787, 24 de septiembre de 1788, 12 de octubre de 1789, 4 de octubre de 1790, 3 de octubre de 1791, 1 de octubre de 1792, 1 de octubre de 1793, 30 de septiembre de 1794, 31 de octubre de 1795, 1 de octubre de 1796, 1 de octubre de 1797, 7 de enero de 1799, 14 de octubre de 1799, 14 de octubre de 1800, 1 de diciembre de 1801, 15 de noviembre de 1802, 10 de octubre de 1803, 12 de noviembre de 1804, 7 de octubre de 1805, 6 de octubre de 1806, 16 de noviembre de 1807 y 3 de octubre de 1808.

³⁶³ Actas de la Junta Particular de 6 de septiembre de 1789. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 19

escuela, que seguirá sus estudios en el primer día de septiembre [...] Seguirá esta temporada hasta el último día del mes de febrero, quedando todo el mes de marzo para igual descanso; porque aunque a los demás estudios se les conceden tres meses de vacaciones, quiere S.M. que a este solo se le consideren dos, divididos en la entrada, y salida de la temporada de primavera, que será la que de que saquen mayor utilidad, y en que logren mayores adelantamientos estos alumnos».³⁶⁴

³⁶⁴ *Real Orden de S. M. por la cual se sirve mandar establecer en esta Real Academia de San Carlos una escuela para el estudio de dibujo de flores y ornatos, prescribiendo las reglas y prevenciones conducentes al buen gobierno y arreglo de dicho estudio. Comunicada por el excelentísimo señor conde de Floridablanca, primer secretario de Estado y del Despacho, con fecha de 30 de enero de 1784.*

5. Los premios

Los premios no eran exclusivos de las academias de arte, la Real Academia Española comenzó en 1777 a convocar certámenes públicos donde se premiaban las obras que más se distinguieran en poesía y oratoria. El propósito de estos concursos era el de estimular la adquisición de conocimientos entre los jóvenes, y al mismo tiempo, ser un incentivo para la práctica literaria. La convocatoria era pública y era necesario entregar las obras en un plazo determinado. El premio consistía en una medalla de oro con el busto de Carlos III y la publicación de la obra de cada una de las dos disciplinas.³⁶⁵

La Academia de San Fernando ya celebraba desde 1753 concursos. Conforme a los ideales de progreso y transformación de la sociedad de la Ilustración, estas pruebas formaban parte del programa formativo de los alumnos.³⁶⁶ El fin último de estos concursos era dirigir y educar al pueblo. La monarquía, a través de sus Academias concedía premios a los alumnos más «adelantados», no solo por la técnica y la belleza de las obras, sino también por su capacidad didáctica. La pintura se convertía en un noble arte en el que, al mensaje intelectual de los temas tratados, se le unían unos modelos estéticos que buscaban el ideal clásico, alejándose de la estética más naturalista de la etapa anterior a la Academia.

Los temas pictóricos debían ser ejemplarizantes, mostrar normas de comportamiento a los ciudadanos. Se trataba de destacar valores como la razón, la moral, la disciplina o el orden. Para conseguir este propósito, los asuntos elegidos en los concursos trataban sobre todo de heroísmo, patriotismo y virtudes en general. Una vez concluidos los concursos, las obras premiadas quedaban expuestas para, de este modo, «educar al pueblo», uno de los objetivos básicos de las iniciativas de los ilustrados.³⁶⁷

En 1757 se publica *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Bárbara*, con la intención de que Fernando VI acogiera a la Academia de Santa Bárbara bajo su protección, y de esta manera le proporcionara los fondos necesarios

³⁶⁵ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. “Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1987, tomo 67, cuaderno 242, págs. 395 – 426.

³⁶⁶ AZCÁRATE LUXAN, Isabel et al. *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas de San Fernando (1753 – 1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

³⁶⁷ GARCÍA MELERO, José Enrique. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998, pp. 103 – 104.

para su sustento. Entre las razones que argumenta su secretario, Manuel Gómez, aparece el ideario de la Ilustración sobre el bien público. Cómo las Academias contribuyen de manera destacada a la educación de los súbditos del rey. Asimismo, se recuerda que Luis XIV de Francia, bisabuelo del rey, fue uno de los principales promotores de las academias en Europa, donde también repartían premios entre los súbditos más aventajados.

«[...] porque en ésto como en todo lo demás, imita nuestro monarca a los grandes príncipes, que fueron grandes protectores de las ciencias y de las artes, y principalmente a su augustísimo bisabuelo Luís XIV. Este gran rey no perdonó gastos para lograr que floreciesen en Francia las Bellas Artes, que estaban antes muy poco o nada cultivadas. Con pingües salarios saco de Italia los mejores artífices; llenó de honras y de premios a sus vasallos que más se aventajaron, y erigió y dotó academias en las ciudades principales de su reino. [...] Este universal consentimiento de todos los príncipes de Europa prueba, que las academias de las Bellas Artes no son establecimientos que sirven a la pompa ostentación y entretenimiento, sino al bien público».³⁶⁸

Para conseguir la modernización de las instituciones españolas, los reformistas ilustrados se ayudaron de un poder real fortalecido. El rey tendría que ser el primer y más respetado impulsor de los cambios que se debían acometer para incorporar al Estado las nuevas ideas que en toda Europa estaban surgiendo, durante en llamado siglo de las Luces. Los reformistas asumieron que el absolutismo ilustrado era la mejor solución para sacar a España del atraso económico y cultural en el que se encontraba.³⁶⁹

El monarca se comprometía apoyar las ideas ilustradas del orden natural, de la razón, de la felicidad pública y del progreso. Además, tenía que asegurar desde el gobierno central, el buen funcionamiento de la *res publica*. Por último, debía de ser un símbolo que, al proceder de una designación divina, fuera capaz de mantener una cuidada etiqueta y un estereotipo ceremonial que le relacionara con su entorno cortesano y con el conjunto social desde el debido respeto jerárquico. El paradigma de este ideal simbólico fue Carlos III.

³⁶⁸ Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Barbara, y de la proporción que tienen sus naturales para estas bellas artes. Madrid: En la oficina de don Gabriel Ramírez, 1757, pp. 23 – 24.

³⁶⁹ FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España de la Ilustración la reforma de España... op. cit.*, pp. 23 – 24.

Para los reformistas borbónicos, la propagación de las Luces se tenía que hacer bajo el control del Estado. Tuvieron muy clara la necesidad de ejercer un estricto control cultural que difundiese los valores morales, sociales y estéticos; siempre con el propósito de la búsqueda de la felicidad pública y privada.³⁷⁰

Los reformadores ilustrados y los Borbones estaban de acuerdo en promocionar la cultura, por medio del poder público, puesto que el proyecto sobrepasa a la capacidad de la iniciativa privada. El rey, respaldado por los ilustrados, debía convertirse en el divulgador de las Luces.

Para el Estado la reforma de la enseñanza se convierte en un asunto fundamental dentro de su programa político. Sin embargo, los ilustrados no pretender únicamente reformar la educación, sino que lo que realmente planean es servirse de la difusión de la Razón como instrumento de reforma social. Para Jovellanos, la educación juega un importante papel en la regeneración de la conducta pública y privada de los hombres. El fin último de estas reformas es la felicidad el pueblo, objetivo preferente de la reforma ilustrada.³⁷¹

5.1. Premios generales³⁷²

Los concursos a los premios generales se realizaban cada tres años. Eran de carácter voluntario para los alumnos y se podían presentar cualquier artista «aunque no esté incluido en la matrícula y aunque sea extranjero». La oposición se ofertaba a todas las disciplinas que formaba la Academia, pintura, escultura, arquitectura, grabado y posteriormente flores y ornatos. En cada disciplina se establecían tres premios según la dificultad del trabajo exigido, de modo que los opositores de pintura optaban a los premios de primera, segunda y tercera clase. Los premios no cambiaron durante el periodo investigado, cuarenta pesos para el ganador del primer premio, veinte pesos para el segundo y diez pesos para el tercero.

El alumno se enfrentaba a dos tipos de pruebas. Por un lado, debía ejecutar el ejercicio de «pensado», en el que disponía desde seis meses a un año para su realización, que podía completar en su casa. Por otro lado, estaba el ejercicio de «repente», que debía ejecutar en la propia Academia en el tiempo establecido de dos horas.

³⁷⁰ FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España de la Ilustración...*, op. cit., pp. 38 – 40 y 109.

³⁷¹ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 220 – 222.

³⁷² La mecánica de los Concursos Generales quedó establecida en los *Estatutos Real Academia de San Carlos*, publicados en 1768. El artículo XXVII está dedicado a los premios.

En ambos casos, los directores y tenientes proponían varios «asuntos» o temas para realizar la prueba, y un sorteo decidía finalmente el tema al que el opositor debía ajustarse. Los asuntos de las dos primeras clases consistían en una composición de carácter mitológico, bíblico, histórico o alegórico, tanto en el ejercicio de pensado como en el de repente. Para las pruebas de tercera clase, los ejercicios se basaban en el dibujo de los vaciados de estatuas clásicas que poseía la Academia. Con este método se podía valorar tanto la capacidad reflexiva del opositor en las pruebas de pensado, como la técnica de ejecución en ambas pruebas.

Una vez concluido el plazo establecido en el edicto, y entregados los trabajos, la Junta General anunciaba el día en que se debía realizar el ejercicio de repente. Para completar esta prueba los opositores disponían de dos horas, y se les entregaban papeles iguales sellados y rubricados. Transcurridas las dos horas se recogían los dibujos. En los papeles no se incluía el nombre del autor o alguna señal por la que se pudiese identificar su autoría. Después se numeraba los ejercicios y se guardaba la relación de los nombres de los participantes y el número correspondiente.³⁷³

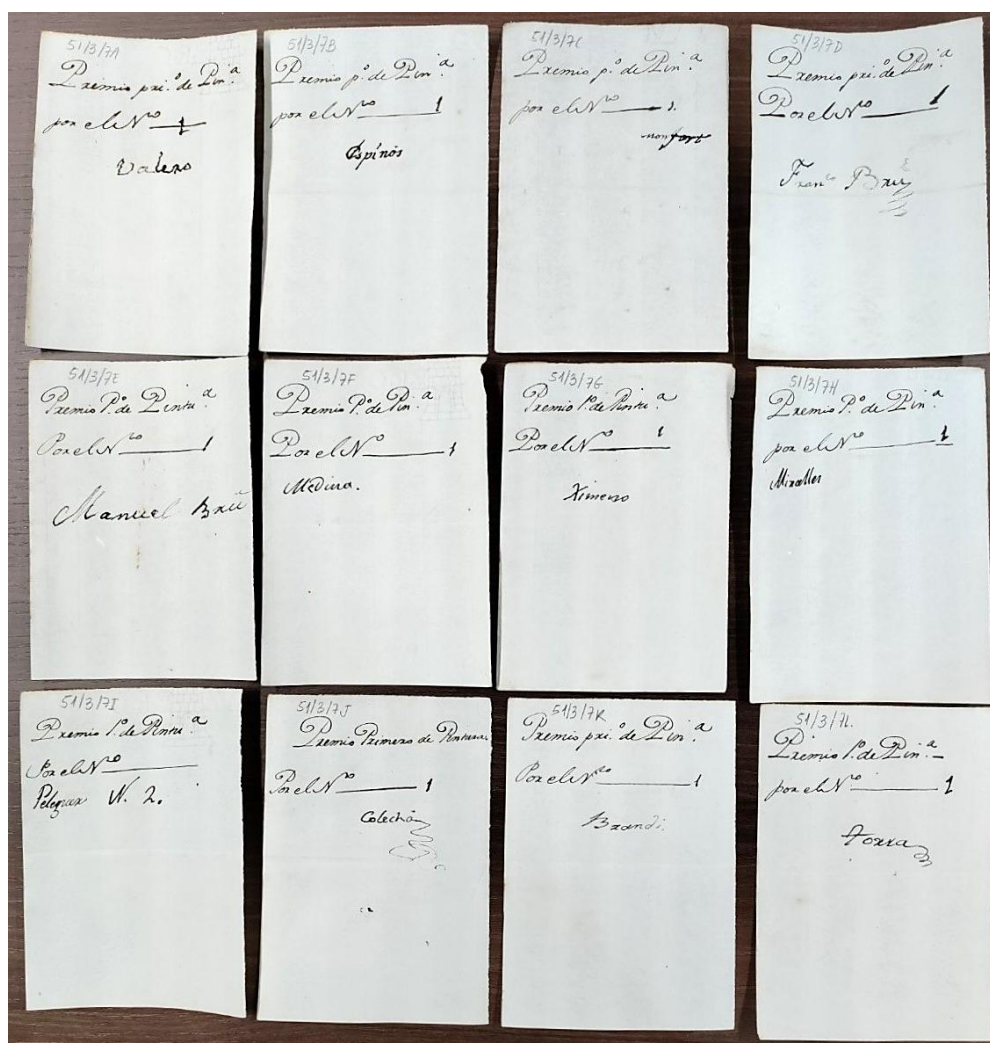
Realizada la votación se fijaba un día para la ceremonia de distribución de premios en Junta Pública, en la que eran convocados todos los individuos de la Academia y se invitaba a numerosas personalidades de la sociedad valenciana. Una vez entregados los premios, llegaba el momento de los discursos, «oraciones» o composiciones poéticas preparadas por personajes de prestigio en los círculos culturales, que habían sido propuestos para la ocasión con antelación.³⁷⁴

Las oraciones tenían un carácter laudatorio con la monarquía y estaban repletos de loas para la institución académica y para sus profesores, aunque esta norma no siempre se

³⁷³ Los *Estatutos Real Academia de San Carlos*, publicados en 1768, especifican el funcionamiento de la Junta General. Artículo XXIV, en particular en los capítulos 2 y 3. En las actas de la Junta General de 12 de agosto 1773 se explica con detalle la mecánica de la ejecución de la prueba de repente: «Para ejecutar los antedichos asuntos, se dieron papeles iguales rubricados a todos los opositores, y separadamente sin ser vistos, ni asistidos de profesor ni maestro alguno, y solo por el presidente y secretario. Trabajaron las obras de prueba, en espacio de dos horas. Y habiendo recogido todos los papeles, se pasó a hacer el cotejo de estos con las obras de pensado. Hecho el correspondiente examen se votó sobre cada una de las obras en la forma siguiente», actas de la Junta General de 12 de agosto 1773. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

³⁷⁴ En los *Estatutos Real Academia de San Carlos*, publicados en 1768, el artículo XXV describe el funcionamiento de la Junta Pública.

cumplió como veremos más adelante. Una orquesta amenizaba el acto en la recepción de las autoridades y ejecutaba un concierto en el intermedio.³⁷⁵



Papeletas de la votación para el concurso de primera clase de pintura de 1789³⁷⁶

³⁷⁵ El discurso que Gregorio Mayans leyó en la Junta Pública el 6 de noviembre de 1776 fue censurado por los académicos valencianos y debido al conflicto surgido, el discurso no se imprimió, como veremos más adelante en el presente trabajo. Ver el apartado 6.3. El discurso de Gregorio Mayans o el *Arte de pintar* del presente trabajo.

³⁷⁶ Legajo 51/3/7. ARASC. En la Junta General de 10 de Julio de 1789 tuvo lugar la votación para la primera clase del concurso de pintura de ese año. José Vergara, director general, no voto por ser pariente de uno de los opositores. Votaron los siguientes académicos: Cristóbal Valero, director de pintura; Benito Espinós, director de flores y ornatos; Manuel Monfort, director de grabado. Francisco Bru, teniente director honorario de pintura; Manuel Bru, teniente director con ejercicio de grabado; Bernardo Medina, académico de mérito de pintura de flores; Rafael Ximeno, teniente director honorario de pintura. Manuel Miralles, académico de mérito de pintura; Manuel Pelegrín, académico de mérito de grabado en hueco; Antonio Colechá, académico de mérito de pintura de flores; Mariano Brandi, académico de mérito de grabado de láminas; Mariano Torra, académico de mérito de pintura. El vencedor fue el número 1 (Antonio López), que obtuvo once votos. El número 2 (Pedro Pascual Calado) obtuvo un voto.

Las obras ganadoras, junto con otras realizadas por académicos y alumnos quedaban expuestas durante varios días al público, que acudía a los salones de la Academia para contemplarlas. De este modo, la Academia cumplía una doble función, además de formación de jóvenes artistas y educaba el gusto estético de los que contemplaban las obras premiadas. Hasta ese momento, solo unos pocos elegidos, los aristócratas instalados en la corte, podían disfrutar de parte de las colecciones reales. Con estas iniciativas, las academias españolas acercaban el arte a los súbditos del rey. Estaba surgiendo el concepto de público que era capaz de acercarse a la Academia para disfrutar de una experiencia estética satisfactoria.

De algún modo se estaba siguiendo la práctica de los salones organizados por la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Fundada en 1648, organizó a partir de 1673 las denominadas “exposiciones” en el *Palais-Royal* de París, con la idea de dar a conocer al público el trabajo de sus alumnos. Transcurridos unos años, en 1699 se traslada al *Salon Carré del Louvre*, donde se adoptará el nombre de “salón” durante las posteriores ediciones.³⁷⁷

Los salones se convierten en una cita para artistas, diletantes y coleccionistas, donde se difunde el gusto y la moda, tanto en Francia, como en el resto de Europa. Nace la crítica artística como respuesta a la demanda de un público, que desea conocer las novedades pictóricas y que carece de formación artística. Denis Diderot (1713 – 1784) fue el más célebre de esos críticos artísticos surgidos en París a mediados del siglo XVIII. Sus críticas artísticas llegaron a manos de algunas de las casas reales más ilustres de Europa.

Al incentivar el interés de los alumnos por su formación, a través de los concursos generales, se ejemplifica el ideal de la Ilustración para conseguir, por medio de la educación de los ciudadanos, el progreso de la sociedad. «[...] las cuales cada día eran mayores por la grande aplicación que los discípulos manifestaban: efecto propio del

³⁷⁷ Véase KEARNS, James (eds.); MILL, Alistair (eds.). *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791–1881*. Berna: Peter Lang, 2015. CROW, Thomas E. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Traducción: Luis Carlos Benito Cardenal. San Sebastián: Editorial Nerea, 1989. COGEVAL, Guy. *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée D'Orsay*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Fundación MAPFRE, entre el 13 de febrero de 2015 y el 3 de mayo de 2015). Madrid: Fundación MAPFRE, 2015.

honor público de los premios, cuya esperanza excitaba en los jóvenes cada día más una virtuosa emulación».³⁷⁸

Con esta idea coincidía José Caveda y Nava, consiliario y académico de número en la Academia de San Fernando desde 1854 escribió lo siguiente:

«De aplaudir en el discernimiento con que desde tan temprano elegía la Academia los temas de las composiciones que debían desempeñar los concursantes a tan ilustradas contiendas. Eran en gran parte tomados de la historia de España, conciliándose en ellos las inspiraciones del patriotismo, con las circunstancias exigidas por el arte para el buen efecto pintoresco y el interés que producen siempre los hechos memorables [...] De encarecer es el noble empeño de la Academia en confiar así a las artes la alta misión de reproducir las glorias de la patria, representándolas fielmente en el mármol y el lienzo. Proponíase, sin duda, allegar a la educación del artista la del ciudadano, y mantener viva la afición a la pintura y a la escultura, a la vez que, a la memoria de las acciones más heroicas de nuestros padres, como dechado y ejemplo de virtud y patriotismo».³⁷⁹

José Caveda habla de los temas que se proponían en Madrid para evaluar la pericia de los opositores. En la Academia de San Carlos, como veremos más adelante, los temas elegidos por consiliarios y profesores no coincidían plenamente con los de la Academia madrileña. Se intentaba mostrar una identidad propia del antiguo reino de Valencia a través de la exaltación de insignes personajes locales, bien fueran reyes o bien santos.

Aunque el primer concurso general se organizó en el año 1773, una posterior Real Orden con fecha 24 de octubre de 1778 enmendó los estatutos de San Carlos para alinearlos con los concursos que realizaban en Madrid. «[...] Para estimular a los jóvenes se propondrán asuntos y distribuirán solemnes premios cada tres años, como lo practica la Academia de San Fernando, consultando previamente a ésta en cuanto al modo de adjudicarlos y a las reglas que convenga establecer, para evitar facciones e

³⁷⁸ *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios, que distribuyó en las Juntas Publicas de 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780*, p. 2.

³⁷⁹ CAVEDA Y NAVA, José. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867, pp. 48 – 49.

injusticias qué truecan en atraso y perversión de las artes, las mismas remuneraciones y medios que se destinan a su adelantamiento y perfección».³⁸⁰

De este modo quedaba claro que los concursos se debían establecer cada tres años, restringiendo la opción de concursos anuales, opción que estaba disponible en los estatutos. También se insistía en la dependencia con la Academia de San Fernando, que de esta forma se reservaba el derecho de intervención sobre la Academia valenciana.

En la Academia madrileña el primer concurso general tuvo lugar en 1753. Sin embargo, a partir de 1757 los nuevos estatutos instauraron que los premios se celebraran cada tres años.³⁸¹ Con anterioridad se habían celebrado en 1753, 1754 y 1756. En 1808 se celebró el último de estos concursos, que se interrumpieron debido a la guerra de la Independencia. El concurso de 1775 no se celebró por falta de fondos en las arcas de la Academia.

La Academia de San Carlos siguió puntualmente el modelo del concurso que ya se estaba realizando en Madrid, donde las convocatorias eran abiertas y las bases se imprimían en edictos que se colocaban en lugares públicos de las capitales y pueblos más destacados del reino.³⁸²

En la Academia de San Fernando, un vez entregados los ejercicios de pensado a la Junta General, se asignaban los asuntos de repente. Los opositores tenían dos horas para ejecutarlos y una vez recogidos todos los trabajos se procedía a la votación para establecer los vencedores. Según se establecía en los estatutos de 1757 los consiliarios tenían derecho al voto, pero ante las presiones de los profesores, el rey les revocó el derecho al voto para la elección de los ganadores. A partir de 1766 la votación secreta quedó a cargo de los directores, tenientes de pintura, académicos de mérito pintores y de los grabadores de estampas, siempre y cuando no hubiese algún familiar suyo en el concurso.³⁸³

³⁸⁰ Real Orden de 24 de octubre de 1778, por la cual S. M. se sirve aumentar la dotación de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y prescribe algunas reglas para mayor adelantamiento de sus estudios.

³⁸¹ «XXX. PREMIOS. Para excitar la aplicación de los Discípulos de las tres Nobles Artes, es mi voluntad, que de tres en tres años se distribuyan a los más beneméritos nueve medallas de oro y nueve de plata». *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*. Madrid: Gabriel Ramírez, 1757, pp. 71 – 72.

³⁸² Ver anexo 9.7. Edictos de los premios generales.

³⁸³ AZCÁRATE LUXAN, Isabel. *Historia y alegoría: los concursos de pintura...*, op. cit., pp. 15 – 22.

5.1.1. Concurso de 1773³⁸⁴

El 1 de enero de 1773 se colocó «en esta Ciudad, en las Cabezas de Partido del Reyno de Valencia, y otras partes»³⁸⁵ el edicto por el que exponían los temas del concurso, el tiempo establecido para la entrega de las obras, así como las condiciones necesarias para la realización de las pruebas.

Como queda expresado en la *Noticia Histórica* algunos candidatos quedaron excluidos de la oposición por no entregar sus obras del tema de pensado en el plazo establecido, «En la primera clase de pintura fue excluido José Inglés, por no haber entregado su obra en tiempo hábil. En la misma clase quedó excluido Joaquín Pons y en segunda clase Miguel Ballester, por la misma causa»³⁸⁶

Temas de pensado.³⁸⁷

Primera clase: San Vicente Ferrer declara en el castillo de Caspe por legítimo sucesor de la Corona de Aragón al infante de Castilla don Fernando.³⁸⁸

Se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de ancho y vara de alto.³⁸⁹

Segunda clase: Mefiboset, hijo de Jonatán, postrado delante de David.³⁹⁰

Se dibujará en pliego de papel de Holanda.³⁹¹

³⁸⁴ En este apartado mostraremos todos los ejercicios de pensado que se han localizado, por entender que poseen mayor interés que los ejercicios de repente, que se pueden consultar en el anexo 9.2. Obras premiadas en los concursos generales. Pruebas de repente.

³⁸⁵ Entre los distintos documentos que aparecen en el legajo 44 del archivo de la Academia de San Carlos se encuentran las cartas que las distintas ciudades enviaban a la Academia, una vez el edicto era colocado en un lugar público. Algunas de estas ciudades eran Madrid, Barcelona, Burgos, Zaragoza, Toledo, Murcia, Segovia, Tortosa, Morella, Orihuela, Alcoi, etc. Como ejemplo, la carta enviada por Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando a don Mariano Ferrer secretario de la Academia de San Carlos: «Muy señor mío: quedan fijados según costumbre los ejemplares del edicto que V.S. me ha remitido tocante a los asuntos de los futuros premios generales que ha de distribuir esa Real Academia. Puede V. S. mandar cuanto guste con la seguridad de que tendré particular gusto en servirle. Nuestro Señor guarde a V. S. muchos años como se lo ruego. Madrid, 20 de enero de 1789». Legajo 44/2/1A.

³⁸⁶ Actas de la Junta General de 12 de agosto de 1773. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

³⁸⁷ Actas de la Junta Ordinaria de 19 de julio de 1772. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. También se puede consultar en *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773..., op. cit.*, pp. 19 – 20. Y parcialmente en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II ..., tomo I (A – U)...*, op. cit., pp. 29 – 35.

³⁸⁸ El Compromiso de Caspe fue un pacto establecido en 1412 para resolver el conflicto creado ante la muerte en 1410 del Martín el Humano sin descendencia. Se acordó que Fernando de Trastámara se convertiría en el nuevo rey de la Corona de Aragón.

³⁸⁹ Un lienzo de vara y media de ancho y vara de alto equivale aproximadamente a 125 cm de ancho por 84 cm de alto.

³⁹⁰ Antiguo Testamento, “2 Samuel”, 9:5 – 13.

Tercera clase: Rapto de Proserpina.³⁹²

Dibujo en medio pliego de papel imperial.

Temas de repente.³⁹³

Primera clase: Sansón reclinado en las faldas de Dalila, es aprisionado por los Filisteos.³⁹⁴

Segunda clase: Jacob reconviene a Labán por haberle entregado a Lía, en lugar de Raquel.³⁹⁵

Tercera clase: Dibujar la figura de Apolo en yeso que está en la Academia.³⁹⁶

En este primer concurso general se presentaron siete candidatos para el primer premio: José Rivelles, José Inglés, Francisco Martín, Dionisio Medina, Joaquín Pérez, Joaquín Pons y Joaquín Campos. Cuatro para el segundo: José Ferrer. Severo Asensio y Manayra, Miguel Ballester y Andrés Mallí. Y seis para el tercero: Pedro Pascual Calado, Matías Quevedo, Francisco Royo, Francisco Plana, Rafael Ximeno y Asensio Julián.

Los premiados en la clase de pintura fueron los siguientes opositores:

- Primera clase: Joaquín Pérez, natural de Alcoy.³⁹⁷

³⁹¹ Como explica Esperanza Navarrete en *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del Siglo XIX*, página 252, aproximadamente una vara son 85 centímetros, el pliego de papel de Holanda de marca mayor mide 64 x 88 cm y el pliego de papel de Holanda de marca imperial mide 48 x 76 cm.

³⁹² El original fue realizado en mármol por Lorenzo Bernini entre los años 1621 y 1622. Encargo del cardenal Scipione Borghese. En el inventario de 1797 aparece en el número 31 en el apartado de los yesos: «Veintitrés figuras pequeñas vaciadas que son: Un Niño de la flecha, Grupo de Baco y Ariadna, la Paulina, grupo de Plutón y Proserpina [...]».

³⁹³ Actas de la Junta General de 12 de agosto 1773. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. En la *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773...*, op. cit., pp. 19 – 20. También se puede consultar el tema de repente en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., pp. 29 – 30.

³⁹⁴ Antiguo Testamento, “Jueces”, 16:19 – 20.

³⁹⁵ Antiguo Testamento, “Génesis”, 29:15 – 28.

³⁹⁶ En *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773*, el asunto del tercer premio aparece con la siguiente descripción: “Dibujar la Estatua de Antínoo, que está en la Academia”. Consideramos más fiable el tema que aparece en las actas de la Junta Ordinaria del 12 de agosto 1773.

En apartado de Yesos del inventario de 1797 aparece en el número 13 «La figura vaciada del original antiguo, mayor del natural, que representa el Apolo Pitio, igualmente regaló a esta Academia la de San Fernando». No existía en 1815.

³⁹⁷ El ejercicio de pensado es propiedad de la Academia de San Carlos, y se encuentra depositado en el Museo de BBAA de Valencia, número de inventario 3588. (Figura 1)

El ejercicio de repente vencedor se encuentra en el Muso de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 aparece con el número 21 en el apartado de Dibujos, también se puede consultar en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 135. También aparece en ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un

- Segunda clase: Severo Asensio Manayra, natural de Madrid. De 30 años.³⁹⁸
- Tercera clase: Rafael Ximeno, natural de Valencia. De 14 años.³⁹⁹



Fig. 29. *San Vicente Ferrer en el castillo de Caspe*. Joaquín Pérez, 1773.
Óleo sobre lienzo. 87 x 129 cm. Colección Academia de San Carlos,
depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

La Junta General se sintió magnánima siendo este el primer concurso general que se convocaba y decidió crear académico de mérito a José Inglés, a pesar de no haber entregado su obra de pensado en el tiempo establecido.⁴⁰⁰ También se nombró académico de mérito a Joaquín Pérez, aunque a la espera de que presentara otra obra,

inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773 – 1821)". *Archivo de arte valenciano*, 1977, n.º 48, p. 75.

³⁹⁸ El ejercicio de pensado está inventariado, pero no se encuentra conservado. Aparece como el dibujo número 2 en el inventario de 1797. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos...*, I (A – U)..., *op. cit.*, p. 65. ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", *op. cit.*, p. 74.

El ejercicio de repente está perdido.

³⁹⁹ El ejercicio de pensado aparece en el apartado dibujos del inventario de 1797, número 14. Perdido en la actualidad.

El ejercicio de repente no aparece en los inventarios de la época, también está desaparecido.

⁴⁰⁰ «Ha acordado la Junta dispensar algunas gracias, que independientemente del mérito, se consideren igualmente efecto de la benignidad de la Junta, con la ocasión de ser este el primer concurso general. En esta atención se acordaron las gracias siguientes: [...] Joseph Ingles no estrego su obra en el tiempo establecido. A pesar de no tener derecho a participar en el concurso, en atención a sus 58 años de edad y a que es uno de los alumnos que más frecuenta la academia, se le concede el grado de académico de mérito». Actas de la Junta Ordinaria de 14 de agosto 1773. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

como establecían los estatutos. Y a Joaquín Campos se le creó académico supernumerario «por lo bien que había desempeñado su oposición en obra y prueba».⁴⁰¹

5.1.2. Concurso de 1776

El segundo concurso general que organizó la Academia fue convocado en Junta Ordinaria de 5 de mayo de 1776. Cinco meses después, el 21 de octubre se realizaba la Junta General donde se asignaban y realizaban las pruebas de repente. La distribución de los premios se llevó a cabo en la Junta Pública de 6 de noviembre de 1776.⁴⁰²

Los recursos económicos de la Academia permanecían escasos, por esta razón seguía recibiendo ayudas de benefactores de la sociedad valenciana. «El excelentísimo señor don Francisco Fabián y Fuero, arzobispo de esta ciudad, continuando la beneficencia y favores de su ilustrísimo predecesor el señor don Andrés Mayoral [...] ha dado a la Academia mil quinientos pesos para sus urgencias y para efectuar la última distribución pública de premios, celebrada en 1776».⁴⁰³

Se presentaron los siguientes candidatos. Para el primer premio: Vicente Inglés Bautista Suñer, José Ferrer, Pedro Pascual Calado, José Rivelles, Benito Company, Luis Martínez, Matías Quevedo. Para el segundo: Bernardo Medina, Domingo Aguilar, Joaquín Pro, José Ximeno, José Camarón, José Maea, Felipe Martí. Y para el tercero: Pedro Sánchez, José Marzal, Francisco Pechuán, Mariano Villaplana, Bautista Romero, Ramón Villa, Fortunato Esquerrez, Juan Boíl.

Temas de pensado.⁴⁰⁴

Primera clase: Santo Tomás de Villanueva frecuenta el Hospital General acompañado del virrey. Contribuyen con largas limosnas y alientan a sus trabajadores.⁴⁰⁵ Este asunto se debía a pintar al óleo en un lienzo de vara y media de ancho y vara de alto.

⁴⁰¹ En *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773..., op. cit.*, págs. 29 – 30. También en las actas de la Junta Ordinaria de 14 de agosto 1773. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁴⁰² *Continuación de la noticia histórica..., 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit.*, p. 27.

⁴⁰³ *Continuación de la noticia histórica..., 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit.*, p. 5.

⁴⁰⁴ *Continuación de la noticia histórica..., 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit.*, p. 28. También se puede consultar los premios, aunque falta el primer premio del tema de pensado en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 30.

⁴⁰⁵ Hay un libro de la época donde se relata este episodio de la vida de santo Tomás de Villanueva: ORTÍ Y MAYOR, José Vicente. *Vida, virtudes, milagros, y festivos cultos de Santo Thomas de Villanueva arzobispo*

Segunda clase: Sacan de la cisterna a José sus hermanos para venderle a los ismaelitas.⁴⁰⁶ En medio pliego de papel imperial de Holanda.

Tercera clase: El modelo de la Espina que está en la Academia.⁴⁰⁷ Dibujar en medio pliego de papel imperial.

Temas de repente.⁴⁰⁸

Primera clase: El gran Kan, rey de los tártaros, envía dos embajadores al rey don Jaime de Aragón, ofreciéndole su ayuda para la conquista de Tierra Santa.⁴⁰⁹ En medio pliego de papel imperial.

Segunda clase: Abraham subiendo al monte del sacrificio, con su hijo Isaac cargado de leña.⁴¹⁰

Tercera clase: Dibujar la figura del Apolo que está en la Academia.⁴¹¹

de Valencia, de la Orden de N.G.P. San Agustín. Valencia: Juan González, 1731. Santo Tomás de Villanueva destacó por la humildad y la obediencia con las que aceptó las misiones y trabajos que le encargaban los superiores. Tuvo predilección por los pobres, los huérfanos y los niños abandonados. Se le suele representar vestido de agustino, con capa pluvial, palio, báculo y mitra. También se le retrata con una bolsa en la mano, entregando limosna a los pobres.

⁴⁰⁶ Antiguo Testamento, “Génesis”, 37:22 – 28.

⁴⁰⁷ En su segundo viaje a Italia (1648 – 1651) Velázquez adquirió copias de bronce y vaciados de yeso de esculturas clásicas. Se trataba de un encargo de Felipe IV para la decoración de las salas del Alcázar. Estas copias fueron enviadas a Madrid en abril de 1651, entre las que se encontraba el Niño de la Espina o Espinario. Representa a un niño sentado quitándose una espina clavada en el pie. Según se puede leer en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “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*, 1991, tomo 57, pp. 517 – 532, en el inventario de 1758 de la Academia de San Fernando se encontraba esta obra: «En el patio de la Academia se hallaban las esculturas de mayor tamaño [...] De tamaño natural eran las esculturas de yeso de [...] “joven sacándose la espina” (el Espinaco), del que había obras de bronce y yeso en Palacio)».

⁴⁰⁸ Actas de la Junta General de 21 de octubre 1776. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. También se puede consultar el tema de repente en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 30.

⁴⁰⁹ JAIME I, *Libro de los hechos*, capítulo 482: «Estando Nos en Valencia, recibimos a Jaime Alarich con los tártaros y a otro mensajero de Grecia que estaba allí. Y nos dijeron de parte del gran kan, que era rey de los tártaros, que tenía la intención y voluntad de ayudarnos, que fuésemos a Alayaz o a otro lugar y que él saldría a vernos, y que en su tierra encontraríamos todo lo que necesitáramos; y así, gracias a su ayuda, podríamos conquistar el santo Sepulcro. Añadía que él nos proporcionaría máquinas bélicas y nos abastecería de víveres. El otro mensajero, del Paleólogo, emperador de los griegos, nos dijo que él nos enviaría provisiones por mar». EN JACME LO COQUERIDOR. *Libre dels feyts*. Capítulo 482: «E nos que erem en Ualencia uench nos Jacme Alarich ab los tartres e altre missatge de Grecia quey, hauia, e dixeren nos de part del gran Cha qui era Rey dels tartres, que ell hauia cor e uolentat dajudar nos, e que uenguessem a Alayas o en altre loch, e que ell exiria a nos, e per sa terra trobariem ço que mester hauriem, e aixi poriem ab ells ensemps conquerir lo Sepulcre: e deya que ell nos bastaria de geyns, ens bastaria de conduyt: e dix nos laltre missatge de Palialogo emperador dels grechs que ell nos enuiaria per mar conduyt».

⁴¹⁰ Antiguo Testamento, “Génesis”, 22:6.

⁴¹¹ En la página 4 de *Continuación de la noticia histórica..., 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780* se explica: «En el tiempo a que corresponden las presentes actas, la misma Real Academia de San Fernando ha enriquecido a ésta con muchos de los mejores modelos que se conservan de la antigua

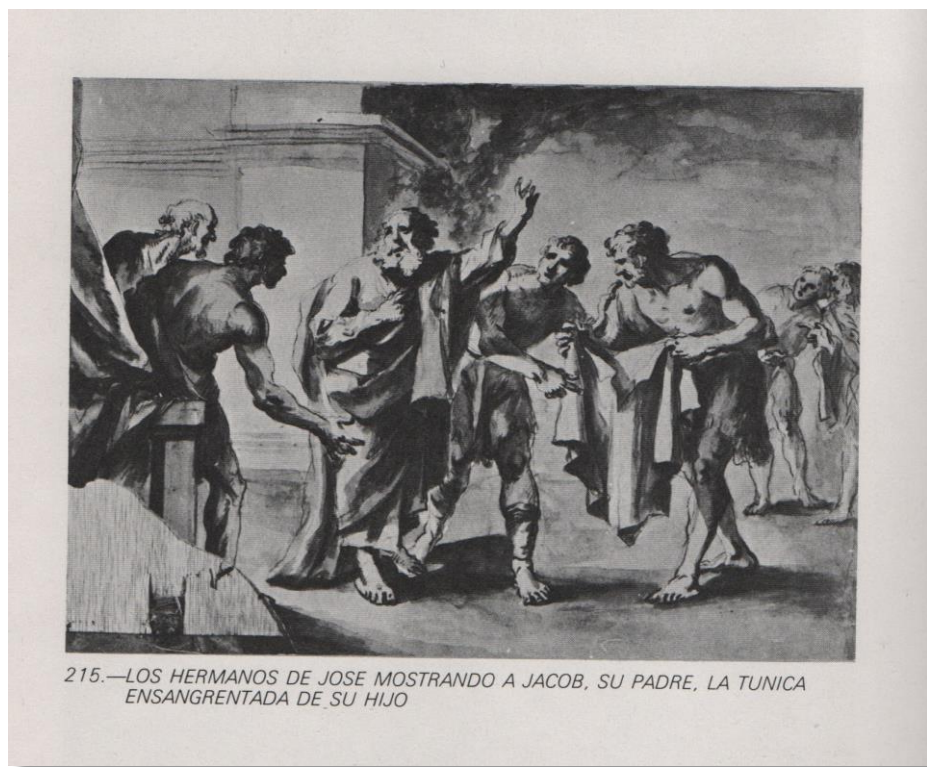


Fig. 30. *Los hermanos de José mostrando a Jacob, su padre, la túnica ensangrentada de su hijo*. José Camarón Meliá, 1776. Pluma aguada sepia. Papel verjurado blanco. 48,7 x 68,3 cm. Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Los premiados en la clase de pintura fueron los siguientes opositores:⁴¹²

- Primera clase: José Ferrer, natural de la villa de Alcora. De 30 años.⁴¹³
- Segunda clase: José Camarón “menor” [Meliá], natural de Segorbe. De 16 años.⁴¹⁴

Grecia: el grupo de Laocoonte, el Apolo de Belvedere, la Venus de Médicis, el Gladiador de Borghese, el Apolino, el Cástor y Pólux, el Fauno y otras varias piezas menores de igual antigüedad y perfección». En el apartado de Yesos del inventario de 1797 aparece en el número 13 «La figura vaciada del original antiguo, mayor del natural, que representa el Apolo Pitio, igualmente regaló a esta Academia la de San Fernando». El vaciado ya no existía en 1815.

⁴¹² Actas de la Junta Ordinaria de 22 de octubre de 1776. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. Con más detalle en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. También en *Continuación de la noticia histórica ...*, 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780, pp. 36 – 37.

⁴¹³ Este lienzo del ejercicio de pensado no se ha podido localizar.

El dibujo del ejercicio de repente se encuentra localizado en el Museo de BBAA de Valencia. En el apartado de los Dibujos del inventario de 1797 lleva el número 23. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 102. También parece en ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75. (Figura 2)

⁴¹⁴ El ejercicio de pensado se trata del dibujo número 3 del inventario de 1797. Adela Espinós comenta que posiblemente se trate de la obra de José Camarón Meliá, aunque el tema no coincide, ya que la escena que pintó José Camarón Meliá fue «Los hermanos de José mostrando a Jacob, su padre, la túnica

- Tercera clase: Mariano Villaplana, natural de Valencia. De 19 años.⁴¹⁵

La entrega de premios se realizó en Junta Pública el 6 de noviembre de 1776. Una orquesta amenizó la ceremonia con un concierto de música. «Don Gregorio Mayans y Siscar dijo una elocuente oración en alabanza de las artes»⁴¹⁶ y don Pedro de Silva, académico de honor, recitó unas «elegantes odas». Las obras vencedoras quedaron expuestas en la Academia.

5.1.3. Concurso de 1780⁴¹⁷

Los temas de pensado de este año se establecieron en la Junta Ordinaria de 30 de marzo. El plazo para la entrega de las obras concluía el 15 de octubre, según quedó establecido en el edicto que se imprimió y publicó en 15 de abril, justo seis meses después.

Los opositores de este año fueron los siguientes. Primera clase: Juan Boíl, Matías Quevedo, José Marzal, Vicente Inglés, Francisco Martín y José Ximeno. Segunda clase: Bernardo Medina, Manuel Camarón. Tercera clase: Martín Dualde, Vicente Gil, Vicente Capilla, Vicente Velázquez, Pedro Pascual Calado, Bautista Suñer, Mariano Villaplana, Rafael Cuevas, Cristóbal Garrigó, José Zapata, José Valero de Espinosa, Gregorio Lledó, Francisco Cucarella, José Sempere, Diego Galvany, Antonio Rodríguez, Gonzalo Coll y Antonio Flecha.

Temas de pensado.⁴¹⁸

ensarmentada de su hijo», «Genesis», 37:31 – 32. Lo más probable es que el dibujo que se conserva en el Museo de BBAA de Valencia se trate de un dibujo preparatorio. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 84. ESPINÓS DÍAZ, Adela. «Un inventario de dibujos ...», op. cit., p. 74. (Figura 2)

El ejercicio de repente se encuentra inventariada, pero ha desaparecido. En el inventario de 1797 aparece como el dibujo número 24. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 85. Esta obra igualmente se puede consultar en ESPINÓS DÍAZ, Adela. «Un inventario de dibujos ...», op. cit., p. 75.

⁴¹⁵ El ejercicio de pensado no se ha podido localizar.

El ejercicio de repente tampoco se ha podido localizar.

⁴¹⁶ En el capítulo 6 de la presente tesis se tratarán los discursos académicos con más detalle, y se dedicará un apartado para estudiar la polémica surgida por el discurso de don Gregorio Mayans. Ver el apartado 6.3. El discurso de Gregorio Mayans o el *Arte de pintar*.

⁴¹⁷ En justicia correspondía realizar al concurso en el año 1779, pero la *Real Orden de 1 de abril de 1779, por la cual se ha servido Su Majestad de declarar algunas dudas. y resolver varios puntos concernientes al gobierno facultativo, y económico de la Real Academia de San Carlos*, establece en su séptimo punto que «Cada tres años deberá celebrar la Academia de San Carlos Concurso general de Premios y será el primero en el año próximo de 1780».

⁴¹⁸ Actas de la Junta Ordinaria de 30 de marzo de 1780. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. También se puede consultar en *Continuación de la noticia histórica..., 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780...*, op. cit., pp. 41 – 42.

Primera clase: Los santos Valero y Vicente aprisionados con grillos y cadenas son conducidos desde la ciudad de Zaragoza a esta de Valencia, y presentados a Daciano, presidente por el Imperio Romano. Este asunto se debía pintar al óleo en un lienzo de vara y media de ancho y vara de alto.⁴¹⁹

Segunda clase: Libre Ana de su esterilidad, sube a Siló, donde da a Dios las gracias, y en cumplimiento de su voto le presenta por medio del sacerdote Eli a su tierno hijo Samuel con la ofrenda de tres becerros, tres medidas de harina y un cántaro de vino.⁴²⁰
Dibujar en medio pliego de papel imperial de Holanda.

Tercera clase: Dibujar la estatua grande de Apolo.⁴²¹

Temas de repente.⁴²²

Primera clase: Tobías visita a los cautivos israelitas en Asiria, dando de comer a unos, vistiendo a otros y animando a todos a sufrir con paciencia los trabajos del cautiverio.⁴²³

Segunda clase: Encierran los moros a san Pedro Pascual en una oscura mazmorra, donde no puede escribir, pero un ángel le su suministra luz.⁴²⁴

Tercera clase: Dibujar la estatua de Apolino que está en la Academia.⁴²⁵

Los vencedores fueron:⁴²⁶

Asimismo, se pueden consultar los premios, aunque sigue faltando el primer premio, en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 30.

⁴¹⁹ San Valero fue obispo de Zaragoza en el siglo IV, fue maestro de San Vicente Mártir. Los emperadores romanos Diocleciano y Maximiano decretaron la persecución de los cristianos. Valero y Vicente son apresados en Zaragoza en el año 303 por orden del prefecto romano Publio Daciano. Son trasladados a Valencia donde Vicente sufrió el martirio. Sus atributos iconográficos son un cuervo y una piedra de molino.

⁴²⁰ Antiguo Testamento, “1 Samuel”, 1:20 – 28.

⁴²¹ Ver nota 403.

⁴²² Los temas de repente fueron planteados en la Junta General de 21 de noviembre de 1780

⁴²³ Antiguo Testamento, “Tobías”, 1:10 – 16. En realidad, en estos pasajes del Antiguo Testamento se narran hechos protagonizados por Tobit, padre de Tobías.

⁴²⁴ San Pedro Pascual. (Valencia, ca. 1227 – Granada, 6/12/1300). Mercedario, teólogo, escritor, obispo, mártir y santo. Su actitud combativa en defensa de la fe católica frente a judíos y musulmanes concitó contra el santo y sabio obispo la ira de judíos y moros, que no pararon hasta que las autoridades granadinas dictaron sentencia de muerte contra Pedro Pascual que cuestionaba la vida y las enseñanzas del profeta Mahoma, desacreditándolo ante sus seguidores. Condenado a muerte, Pedro Pascual mereció la palma del martirio en Granada, el 6 de diciembre del año del Señor de 1300, siendo decapitado mientras celebraba la eucaristía en el cercado o “baño” en el que se hallaban los cautivos. <<http://dbe.rah.es/biografias/8248/san-pedro-pascual>> [Consultado 18/11/2019].

⁴²⁵ Apolino o Apolo Médicis es la denominación de una copia romana de un original helenístico que representa al dios Apolo en su tipología de Apolo Licio. Se halló en Roma en el siglo XVII. Pasó inicialmente a la colección Borghese y posteriormente a la Villa Médici, donde se registra la pieza en 1704. Johann Joachim Winckelmann indicó en su correspondencia que era una de las esculturas más copiadas. Se trata de una pequeña escultura de 1,41 metros. El original se encuentra en el corredor este de la Galería Uffizi de Florencia. Joven figura masculina desnuda, que está de pie sobre un pequeño pedestal y apoya su antebrazo izquierdo sobre el tronco de un árbol. En el *Inventario* de los yesos de 1797 aparece con el número 12. Se explica que en 1815 este vaciado ya no existía.

- Primera clase: José Ximeno, natural de Valencia. De 23 años.⁴²⁷
- Segunda clase: Manuel Camarón, natural de Segorbe. De 17 años.⁴²⁸
- Tercera clase: Antonio Rodríguez, natural de Valencia. De 16 años.⁴²⁹

El solemne acto de la entrega de premios se realizó en Junta Pública el 6 de noviembre de 1776. La ceremonia comenzó con un concierto de música, a continuación, los premiados recogieron sus galardones y finalizó con la lectura de una oración a cargo de don Pedro Joaquín de Murcia, dignidad de la catedral de Cuenca, inquisidor fiscal del santo oficio del reino de Valencia y académico de honor.⁴³⁰

Finalizada está lectura sonó de nuevo la música y posteriormente se leyeron cinco piezas de poesía, cuyos autores fueron los siguientes: M. R. P. Fr. Luis Ballester⁴³¹, prior del convento de san Onofre; don José García de Segovia, alférez del regimiento de caballería de Farnesio; M. R. P. Tomás de San José, maestro de retórica en el colegio Andresiano de las Escuelas Pías de Valencia; don Vicente María, catedrático de retórica y poesía de la Universidad de Valencia, y don Antonio Pallás Santivañez. Los cinco fueron nombrados académicos de mérito.⁴³²

Las obras de los opositores quedaron expuestas al público ocho días en las salas de la Academia. «Ha sido muy numerosa la concurrencia de personas de todos los estados a

⁴²⁶ Actas de la Junta General de 21 y 22 de noviembre 1780. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. Con más detalle en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. También en *Continuación de la noticia histórica...*, 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., *op. cit.*, pp. 46 – 47.

⁴²⁷ El ejercicio de pensado no se ha podido localizar.

El ejercicio de repente se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 el dibujo aparece con número 25. Consultar en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo II (V – Z)..., *op. cit.*, pp. 250. Y en ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 75

⁴²⁸ «Se abstuvo de votar José Camarón, padre de uno de los opositores» en el acta de la Junta General de 21 y 22 de noviembre 1780. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

El ejercicio de pensado aparece en el *Inventario* de dibujos de 1797 con el número 4, sin embargo, en 1831 ya había desaparecido. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, pp. 86 – 87. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 75.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 27. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, pp. 85. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 75

⁴²⁹ El ejercicio de pensado no se ha podido localizar.

El ejercicio de repente tampoco se ha localizado.

⁴³⁰ *Continuación de la noticia histórica...*, 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., *op. cit.*, p. 52.

⁴³¹ Muy reverendo padre fray Luis Ballester.

⁴³² Actas de la Junta Publica de 26 de noviembre 1780. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. También se puede cotejar en *Continuación de la noticia histórica...*, 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., *op. cit.*, pp. 53 – 142.

ver las referidas obras, siendo universal el gusto de reconocer los adelantamientos de las nobles artes promovidos piedad de nuestro soberano para bien de la monarquía».⁴³³

5.1.4. Concurso de 1783

Los temas de pensado se asignaron en Junta Ordinaria de 26 de enero de 1783, y el correspondiente edicto se publicó con fecha de 15 de marzo. Los opositores fueron los siguientes. Primera clase: Manuel Camarón, Vicente Inglés y Pedro Pascual Calado. Segunda clase: Antonio Rodríguez, José Zapata, Mariano Payá y don Vicente Gil Milán de Aragón. Tercera clase: Tomás Miralles, José Ginés, Jaime Basset, Martín Dualde y Vicente Pompey.

Temas de pensado.⁴³⁴

Primera clase: «Un cuadro alegórico alusivo a los triunfos conseguidos por la nación española, y celo de nuestro católico monarca en la protección de las Nobles Artes. Se pintará al rey nuestro señor puesto en pie, empuñando el cetro en ademan de disponer los asuntos de la guerra: tendrá junto a sí a Marte y Neptuno, que arrogantes le anuncian felices sucesos por el mar y por tierra; y Hércules, que, despedazando a la Hidra, hace ver los vencimientos y gloriosos triunfos de la nación. A otra parte se le descubre la diosa Minerva, que con gallardo espíritu conduce a la presencia del rey a la Academia de San Carlos, la que oficiosa presenta a los reales pies una abundante, y fértil cornucopia llena de los preciosos frutos, que produce evidentes pruebas de su continua aplicación y constancia. La Prudencia y Generosidad que acompañan al monarca, la admiten cariñosas, con demostraciones de placer y regocijo, y hacen que publique la Fama sus glorias y progresos. En lugar distante se ve al dios Apolo que, con veloces caballos, da curso a su carrera. Y las estrellas de Castor y Pólux, anuncios felices, denotan las excelencias y continuos adelantamientos de la Academia. La Envidia se ve como precipitada huyendo, no pudiendo sufrir las glorias, y honores de este real cuerpo».

⁴³³ *Continuación de la noticia histórica...*, 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., *op. cit.*, p. 142.

⁴³⁴ *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en la Junta General de 2 de septiembre, y en la Pública de 1 de noviembre de 1783*, pp. 19 – 21. En el acta Junta Ordinaria de 26 de enero de 1783. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. Y el segundo y el tercer premios también se pueden consultar en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, pp. 29 – 35.



Fig. 31. *Allegoría de Carlos III y la Academia de San Carlos*. Manuel Camarón Meliá, 1783.
Óleo sobre lienzo. 87 x 129 cm. Colección Academia de San Carlos,
depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Segunda clase: Julio César visita el templo de Hércules gaditano, y viendo la estatua de Alejandro figurada en edad muy joven, no pudo contener las lágrimas, considerando que él no había hecho aún cosa memorable siendo de más edad.⁴³⁵

Tercera clase: Dibujo de un modelo de gladiador. En medio pliego de papel de Holanda.⁴³⁶

Tema de repente.⁴³⁷

Primera clase: Los alfaquíses y morabutos de Granada se quejan al rey de que el obispo san Pedro Pascual es blasfemo contra Mahoma y el Corán. Manda el rey que le corten la cabeza sobre el ara en que había acabado de celebrar misa.⁴³⁸

⁴³⁵ La escena es la narrada por Suetonio (*De vita Caesarum. Caesar, VII*) según el cual Julio César en el templo de Hércules gaditano en la bahía de Cádiz lloró ante la estatua de Alejandro Magno al ver que a la edad en que éste había conquistado el mundo él no había hecho aún nada notable. SUETONIO. *Vida de los doce césares*. Traducción y edición Alfonso Cuatrecasas. Madrid: Espasa – Calpe, 2010, p. 59.

⁴³⁶ El asiento número 3 del *Inventario* de yesos de 1797 dice así: «La figura vaciada del original, que representa un Gladiador, obra griega, regalo de la Academia de San Fernando». El vaciado ya había desaparecido en 1815.

⁴³⁷ Los temas de repente fueron planteados en la Junta General de 23 de octubre de 1783.

⁴³⁸ Ver nota 416.

Segunda clase: San Pedro Pascual se encontraba llevando comida para los cautivos cristianos. El rey moro lo descubre, pero milagrosamente se convierte en rosas el pan que llevaba.⁴³⁹

Tercera clase: Dibujar el pastor de la cabra.⁴⁴⁰

La tarde del uno de noviembre se celebró la Junta Pública para la distribución de los premios. Asistieron, como era la costumbre, el presidente, los consiliarios, los viceconsiliarios, gran número de académicos de honor, «varias personas de la más distinguida nobleza, tanto seculares, como eclesiásticos», el director general, los tenientes, los académicos de mérito y público en general.⁴⁴¹

Los vencedores fueron:⁴⁴²

- Primera clase: Manuel Camarón, natural de Segorbe. De 20 años.⁴⁴³
- Segunda clase: Antonio Rodríguez, natural de Valencia. De 26 años.⁴⁴⁴
- Tercera clase: José Ginés, natural de Valencia. De 19 años.⁴⁴⁵

⁴³⁹ Ver nota 416.

⁴⁴⁰ El Moscóforo, o portador del ternero, es una escultura que data del año 570 a. C. y que fue esculpida por algún artista en la región de Ática. Es un precedente de posteriores esculturas romanas y paleocristiana, donde la figura del Buen Pastor (Nuevo Testamento, "Juan", 10:11) se presenta de una forma muy similar. También está en relación con parábola de la oveja perdida, alegoría de Cristo. Jesús se refiere a sí mismo como con el pastor que abandona el rebaño para buscar a la oveja descarriada y devolverla al grupo (Nuevo Testamento, "Mateo", 18:12 – 14; Nuevo Testamento, "Lucas", 15:4 – 7). En el inventario de 1797, el yeso número 10 se describe de la siguiente forma: «La figura de un pastor con un cabrito a cuestas, tamaño natural chico, vaciada del antiguo y ésta la compró don Manuel Monfort de casa del embajador de Francia por doscientos reales». En 1815 ya no existía.

⁴⁴¹ *Continuación de la noticia histórica..., de 1783..., op. cit.*, p. 28.

⁴⁴² Actas de la Junta General de 24 de octubre de 1783. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. Con más detalle en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. También en *Continuación de la noticia histórica..., de 1783*, pp. 29 – 30.

⁴⁴³ El cuadro vencedor del ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. Número de inventario 653. Donado por su autor Manuel Camarón Meliá en 1783. (Figura 3)

El ejercicio de repente está inventariado con el número 27 en 1797. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 86. Este dibujo también se puede consultar en ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", op. cit., p. 75

⁴⁴⁴ El ejercicio de pensado está en el *Inventario* en 1797 con el número 5. No se conserva en la actualidad. Se puede consultar en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 158. Y en ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", op. cit., p. 74.

El ejercicio de repente está en el *Inventario* en 1797 con el número 27. Ver ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 86. Y también ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", op. cit., p. 75

⁴⁴⁵ El ejercicio de pensado no se ha podido localizar.
El ejercicio de repente no se ha podido localizar.

Una vez los vencedores recogieron su premio y ocuparon sus asientos, Vicente Noguera Ramón,⁴⁴⁶ académico de honor y regidor perpetuo por la clase de nobles de Valencia, recito una oración en alabanza de las tres nobles artes y de la Academia. Posteriormente, en nombre del señor don Vicente María Santibáñez ⁴⁴⁷, académico de honor, se leyó una poesía en elogio de las artes. ⁴⁴⁸

5.1.5. Concurso de 1786

Los asuntos correspondientes a este trienio se acordaron en la Junta Ordinaria de 18 de diciembre de 1785, y el correspondiente edicto donde se hacían públicos los asuntos para las pruebas de pensado se anunció el 1 de enero de 1786.

La dotación de los premios seguía siendo la misma: cuarenta, veinte y diez pesos respectivamente para las categorías de primera, segunda y tercera clase.

Los opositores que entregaron sus obras a tiempo y con arreglo a las indicaciones del edicto académico fueron los siguientes. Primera clase: Antonio Rodríguez y Vicente Inglés. Segunda clase: José Zapata y Mariano Payá. Tercera clase: José Esteve, Luis Planes, Vicente Gozalvez, Rafael Esteve, Jaime Basset y Pedro Vicente Rodríguez.

Temas de pensado.⁴⁴⁹

Primera clase: El rey don Alfonso V de Aragón, habiendo ganado la ciudad de Marsella, se lleva el cuerpo de san Luis, obispo de Tolosa, y lo coloca devotamente en la catedral de Valencia. Donde también exhibe como un trofeo, las cadenas que rompió del puerto de Marsella. ⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Vicente Antonio Noguera y Ramón (1728 – 1797). Catedrático de Jurisprudencia de la Universidad de Valencia, escritor y traductor de obras en latín al español. Regidor de la ciudad de Valencia.

⁴⁴⁷ Vicente María Santibáñez, (Madrid, 1759 – Bayona, 1794). Profesor, poeta y ensayista español de la Ilustración. Estudió en la Universidad de Valencia y en 1774 es nombrado catedrático de esta Universidad. Prototipo de ilustrado "afrancesado". Defensor de las ideas de Rousseau. Amigo del conde de Peñaflorida, al que dedicó su obra *La Vida Rústica*.

⁴⁴⁸ *Continuación de la noticia histórica..., de 1783..., op. cit.*, pp. 30.

⁴⁴⁹ Acta de la Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1785. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. También se puede consultar en *Continuación de la noticia histórica..., en 9 de octubre de 1786*. Valencia: en la oficina de Benito Monfort, 1787, pp. 26 – 28. Y parcialmente, ya que falta el primer premio en ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, *op. cit.*, pp. 29 – 35.

⁴⁵⁰ Alfonso V de Aragón (Medina del Campo, 1396 - Nápoles, 27 de junio de 1458), también llamado Alfonso el Magnánimo, fue rey de Aragón, Valencia, Mallorca, Nápoles, Sicilia, Cerdeña y conde de Barcelona. En 1412 se convierte en heredero al trono de la Corona de Aragón cuando su padre, Fernando I de Aragón, es proclamado rey tras el Compromiso de Caspe. En 1416, muere Fernando I y es proclamado rey de Aragón. «[...] el agravio de los a genoveses al comercio de Cataluña le empujó a la lucha en Italia entonces dividida y anárquica [...] El 7 de mayo de 1420 abandonó el puerto de los

Segunda clase: Moisés y Aarón se presentan al rey Faraón y le piden permiso para que vayan los hebreos al desierto de Arabia ofrecer a Dios un sacrificio.⁴⁵¹ Se dibujará en un pliego de papel de Holanda de marca imperial.

Tercera clase: En medio pliego de papel imperial, La estatua de Apolono de Médicis que está en la Academia.⁴⁵²



Fig. 32. *El rey Alfonso V de Aragón colocando en la catedral el cuerpo de san Luis de Tolosa.* Antonio Rodríguez, 1786. Óleo sobre lienzo. 93,3 x 138,5 cm. Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Temas de repente.⁴⁵³

Primera clase: Caminaba a pie san Carlos Borromeo, acompañado de su familia por la ciudad de Roma y encontrándole una devota peregrina, se echa a sus pies, se los besa y confiesa públicamente es santo, por más que el santo lo resista.⁴⁵⁴

Alfaques al frente de una gran armada y reconquisto Cerdeña poco después arribó a Córcega. La reina de Nápoles le nombró su heredero otorgándole el ducado de Calabria. En octubre de 1421, Alfonso V, con un brillante séquito desembarcaba en Nápoles y era recibido en triunfo por la misma reina napolitana. [...] A la vuelta de ese gran viaje, cuando la escuadra catalana pasaba ante el puerto de Marsella, el rey decidió apoderarse de la ciudad, que fue saqueada, llevándose como principales trofeos el cuerpo de san Luis obispo y las cadenas que cerraban el puerto, haciendo donación a la catedral de Valencia donde actualmente se conservan». López Rodríguez, Carlos. *Nobleza y poder político. El Reino de Valencia (1416 – 1446)*. Valencia: Universitat de València, 2005, p. 9.

⁴⁵¹ Antiguo Testamento, “Éxodo”, 5:1.

⁴⁵² Ver nota 417.

⁴⁵³ Los temas de repente fueron planteados en la Junta General de 1 de agosto de 1786.

Segunda clase: Hospeda Abraham tres ángeles dentro de su pabellón, les lava los pies y después les da de comer.⁴⁵⁵

Tercera clase: El Apolo de la lira.⁴⁵⁶

En la tarde del 9 de octubre del mismo año se celebró la Junta Pública para la distribución de los premios. La presidia el señor don Joaquín de Pareja y Obregón y asistían, como ya era tradición, los académicos de honor, distintas personalidades de la nobleza local, el director general, los directores y tenientes, los académicos de mérito y numeroso público.

Los vencedores fueron:⁴⁵⁷

- Primera clase: Antonio Rodríguez, natural de Valencia. De 21 años.⁴⁵⁸
- Segunda clase: Josef Zapata, natural de Valencia. De 23 años.⁴⁵⁹
- Tercera clase: Vicente Gozalvez, natural de la villa de Alcoy. De 21 años.⁴⁶⁰

Como se acostumbraba en estas ceremonias, una orquesta amenizó el acto. Una vez recogidos los premios, don Raimundo Melchor Magí,⁴⁶¹ provincial de la real y militar de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, predicador de su majestad y académico de

⁴⁵⁴ MUÑOZ, Luis. *Vida de san Carlos Borromeo, presbítero cardenal del título de Santa Práxedes, arzobispo de Milán*. Puesta en nuestra lengua de las historias que del santo escribieron el doctor Juan Pedro Guissano, don Carlos Buscapè, Juan Bautista Posseuino, Marco Aurelio Gratarola. Madrid: Imprenta Real, 1626, pp. 235 – 236.

⁴⁵⁵ Antiguo Testamento, “Génesis”, 18:1-10.

⁴⁵⁶ En el *Inventario de las alhajas y mueble existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando. 1804 – 1814*. Signatura 3 – 616. [Pág. 186. – Pág. Inv. 150. – Fol. 92v]. En el apartado de Modelos de madera, yeso, cera y corcho aparece en el número 134 «Apolo coronado de laurel, con la lira en el brazo izquierdo, yeso. De tres cuartas y media escasas de alto». Suponemos que una copia en yeso de este Apolo se encontraba en la Academia valenciana.

⁴⁵⁷ Actas de la Junta General de 1 de agosto de 1786. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. Con más detalle en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. También en *Continuación de la noticia..., en 9 de octubre de 1786...*, *op. cit.*, pp. 35 – 36.

⁴⁵⁸ El lienzo premiado en el ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia, número de inventario 3137. (Figura 4)

El ejercicio de repente aparece en el *Inventario de dibujos de 1797* con el número 29. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, *op. cit.*, p. 158. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 75

⁴⁵⁹ El ejercicio de pensado no se ha localizado.

El ejercicio de repente no se ha localizado.

⁴⁶⁰ El ejercicio de pensado no se ha localizado.

El ejercicio de repente no se ha localizado.

⁴⁶¹ Raimundo Melchor Magí y Gómez (Vinaroz 6/1/1732 – Guadix 25/9/1803). Religioso de la Orden de la Merced, maestro de número, procurador general de la Orden, provincial, académico de honor de la Academia de San Carlos, obispo, orador sagrado y predicador del Rey.

honor, recito una oración en alabanza de las nobles artes. A continuación, don José de la Cerda y Marín, primogénito de 15 año de los condes de Bureta, leyó una oda dando testimonio de la admiración que profesaba a la Academia y por extensión a las bellas artes. Se le concedió el título de académico de honor. Se acordó que las obras de los opositores estuvieran expuestas durante ocho días, con gran éxito de público.⁴⁶²

5.1.6. Concurso de 1789

Los asuntos para concurso general de premios del año 1789 fueron establecidos en la Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1788. El correspondiente edicto se publicó el 1 de enero de 1789.

Los opositores a las tres clases de los premios de pintura fueron convocados a la casa de la Academia los días 10 y 11 de julio. Y los que concluyeron y entregaron las obras con los temas de pensado fueron los siguientes. Primera clase: Fr. Lucas de Valencia (religioso capuchino), Pedro Pascual Calado y Vicente López. Segunda clase: Vicente Gonsalves y Luis planes. Tercera clase: Antonio Vivó, Francisco Rola, Mariano Torra, Rafael Estévez y Pedro Vicente Rodríguez.

Temas de pensado.⁴⁶³

Primera clase: El rey Ezequías hace ostentación a los legados del rey de Babilonia de sus tesoros y de cuantas preciosidades había en su palacio, vasos, aromas y demás riquezas.⁴⁶⁴

Segunda clase: Hallándose el Cid de avanzada edad y fatigado de los trabajos de la guerra, se le aparece a la medianoche el apóstol san Pedro, le anuncia que morirá dentro de un mes, y que muerto alcanzarán sus armas victoria contra el rey Búcar.⁴⁶⁵

⁴⁶² Junta publica de 9 de octubre de 1786, p. 36 – 60. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. También se puede consultar en *Continuación de la noticia histórica...*, en 9 de octubre de 1786, pp. 36 – 60.

⁴⁶³ Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1788. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. También se puede consultar en *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 24 de julio de 1789*. Valencia: en la oficina de Benito Monfort, 1789.

⁴⁶⁴ Antiguo Testamento, “2 Reyes”, 20:12 – 19.

⁴⁶⁵ En esta ocasión el secretario don Mariano Ferrer incluyó la fuente donde se obtuvo el asunto: «[Gaspar] Escolano. *Historia de Valencia*. Tomo 1º, capítulo 23». Aparece en Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1788. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. El texto de Gaspar Escolano es el siguiente: «A la media noche, haciendo discursos cómo prevalecer de tan grande potencia, dice el moro Aben alfarage en su historia, que se hincho el aposento de una fragancia y luz celestial; y mirando en ello con admiración, se le apareció un viejo cano

Tercera clase: Se ha de dibujar el Apolo Pitio Belvedere que está en la Academia.⁴⁶⁶



Fig. 33. *El rey Ezequías haciendo ostentación de sus riquezas ante los legados del rey de Babilonia*. Vicente López, 1789. Óleo sobre lienzo. 86 x 133 cm. Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Temas de repente.

Primera clase: Visita de Nicodemo al Señor la noche antes de Pasión.⁴⁶⁷

Segunda clase: Dormido en el suelo el general Sisara, la atraviesa Jael un clavo en la cabeza.⁴⁶⁸

Tercera clase: Dibujar la figura del pastor de la cabra.⁴⁶⁹

como la nieve y crespo, y después de algunas preguntas y respuestas, en que se dio a conocer por el apóstol san Pedro, le anunció que había de morir dentro de un mes, y que muerto vencería al rey Búcar. Llamo el Cid en puridad a los suyos, y dio les parte de la visión, y en aquellos días se fue aprestando para dar cuenta a Dios, y batalla a los moros», en ESCOLANO, Gaspar. *Década primera de la historia de la insigne y Coronada ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia: por Pedro Patricio Mey, 1610, libro segundo, capítulo XXIII, columna 411.

⁴⁶⁶ Ver nota 403.

⁴⁶⁷ Nuevo Testamento, “Juan”, 3:1 – 13.

Este tema de repente aparece tanto en *Continuación de la noticia histórica...*, de 1789, como en ESPINÓS DÍAZ, Adela, *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 32. Sin embargo, en las actas de la Junta General de 12 de junio de 1789, el asunto señalado para la prueba de repente es «Un ángel anuncia a Zacarías el nacimiento del Bautista» [Lucas 1:5-25].

⁴⁶⁷ Antiguo Testamento, “Jueces”, 4:17 – 21.

⁴⁶⁸ Antiguo Testamento, “Jueces”, 4:17 – 21.

⁴⁶⁹ Ver nota 442.



Fig. 34. *Escena histórica*. Luis Planes Domingo, 1789.

Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 61,0 x 46,2 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

A la cinco y cuarto de la tarde del 24 de julio comenzó la Junta Pública donde se entregaron los premios generales. Como era costumbre, acudieron al evento además de los premiados, las autoridades de la Academia, los académicos y el público en general.

Los vencedores fueron:⁴⁷⁰

- Primera clase: Vicente López, natural de Valencia. De 15 años.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Actas de la Junta General de los días 10 y 11 de julio de 1789. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1769 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. También se puede consultar en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. Asimismo, en *Continuación de la noticia histórica... de 1789*..., *op. cit.*, pp. 21 – 24.

⁴⁷¹ Don José Vergara, director de pintura y director general en este trienio, no votó, por ser pariente de uno de los opositores. El detalle de esta votación se ha mostrado con anterioridad en la nota 11.

- Segunda clase: Luis Planes Domingo, natural de Valencia. De 17 años.⁴⁷²
- Tercera clase: Rafael Esteve, natural Valencia. De 17 años.⁴⁷³

Como marcaba la tradición, después de que los premiados tomaran asiento y la orquesta amenizara la tarde con un concierto, se dio paso a la lectura de las oraciones y los poemas. En esta ocasión el M. R. P. Fr. Andrés de Valldigna, ex-lector de sagrada teología, ex-provincial de Valencia de menores capuchinos, calificador del santo oficio, inquisidor ordinario del arzobispado de Valencia y académico honorario de la Academia de San Carlos, dijo unas palabras en alabanza de las nobles artes. Después, el señor director general, don José Vergara, recito un discurso académico. La Junta acordó que las obras de los opositores quedaran expuestas al público durante los siguientes ocho días, «en los cuales fue grande la concurrencia de ambos sexos y de todos estados».⁴⁷⁴

5.1.7. Concurso de 1792

En la Junta Ordinaria del 4 de diciembre de 1791 se establecieron los asuntos para el concurso general que tendría lugar pasados seis meses, en la Junta General convocada para los días 9, 10 y 11 de julio de 1792.

Los alumnos que optaron a los premios fueron los siguientes. Primera clase: Luís Planes, José Zapata, Vicente Gonsalves, Joaquín Soriano. Segunda clase: José Aparicio,

El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia, número de inventario 637. (Figura 5). ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 150. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 74. (Figura 6)

El ejercicio de repente no se ha podido localizar.

⁴⁷² Don Rafael Ximeno, teniente director honorario en la clase de pintura, no votó, por ser familia del premiado.

El ejercicio de pensado aparece en el *Inventario* de dibujos con el número 7. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 150. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 74. (Figura 6)

El ejercicio de repente aparece en el *Inventario* de dibujos con el número 32. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 150. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75.

El ejercicio de

⁴⁷³ Don Mariano Torra, académico de mérito por la pintura, y don Antonio Colechá, académico de mérito por la pintura de flores, se abstuvieron de votar por su parentesco con los opositores.

El ejercicio de pensado aparece en el inventario de 1797 con el número 18. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 100. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75.

El ejercicio de repente aparece en el *Inventario* de dibujos con el número 74. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 99. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 77.

⁴⁷⁴ Acta de la Junta Publica 24 de julio de 1789. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. *Continuación de la noticia histórica...*, en 24 de julio de 1789..., op. cit., p. 24 – 40.

Joaquín Llop, Antonio Vivó. Tercera clase: Norberto Pradez, José Puchol, Pedro Cloostermans, Julián Mas, Pedro Vicente Rodríguez, Blas Grifol, Francisco Grau y Fernando Suárez.⁴⁷⁵

Temas de pensado.

Primera clase: Wamba se resiste con lágrimas a admitir la corona que los Grandes le ofrecen.⁴⁷⁶



Fig. 35. *Wamba se resiste con lágrimas a admitir la corona que los Grandes le ofrecen.*

Luis Planes Domingo, 1792. Óleo sobre lienzo. 91 x 136 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Segunda clase: Abigail contiene la indignación de David con un abundante presente.⁴⁷⁷

Tercera clase: Dibujar la estatua del Mercurio sentado del Herculano, que está en la Academia.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 6 de agosto de 1792.* Valencia: en la oficina de Benito Monfort, 1792, p. 18.

⁴⁷⁶ Suceso histórico descrito en el libro de Duchesne. «Wamba (raro prodigio!) se resiste a ser Rey, cuando el Reyno mas le insiste; y dándole a escoger Corona o muerte, aun dudó si era aquella peor suerte. El Cetro admitió en fin para dexarle, despues de haber sabido vindicarle de los que conspiraron contra el mismo a quien tanto desearon». DUCHESNE, Jean Baptiste Philippoteau. *Compendio de la historia de España. Traducido al castellano por el R.P. José Francisco de Isla, con algunas notas críticas que pueden servir de suplemento por el mismo traductor. Corregido y enmendado de orden del Consejo.* Tomo I. Barcelona: En la Oficina de Carlos Gibert y Tutó, 1789, pp. 193 – 195.

⁴⁷⁷ Antiguo Testamento, “1 Samuel”, 25:14 – 31.



Fig. 36. *Abigail contiene la indignación de David con un abundante presente.*
Vicente Lluch, 1792. Pluma y aguada parda. Papel granuloso agarbanzado. 46,2 x 63,0 cm.
Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Temas de repente.

Primera clase: La unción de David por Samuel.⁴⁷⁹

Segunda clase: Meleagro presenta la cabeza del jabalí a Atalanta.⁴⁸⁰

Tercera clase: Dibujar la figura del Hércules Farnesio.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Una estatua Mercurio en bronce fue encontrado en la Villa de Los Papiros de Herculano en 1758. Poco tiempo después Carlos III encarga un vaciado suyo a Padeani, que será destinado a la Academia de San Fernando de Madrid, donde servirá como apoyo a la docencia o como base para los concursos anuales que se convoca. En el inventario de 1797 de la Academia valenciana, en el número 38 se detalla «Otra figura de Yeso de un Mercurio sentado sobre una peña del mismo yeso, vaciado de que se halló en los descubrimientos de Herculano en Nápoles, y enviaron al rey don Carlos III, y habiéndose sacado molde le hizo vaciar, y envió de Madrid don Manuel Monfort».

⁴⁷⁹ Antiguo Testamento, "1 Samuel", 16:1 – 13.

⁴⁸⁰ Escena descrita en el libro VIII de las *Metamorfosis* de Ovidio. «Meleagro y el jabalí de Calidón», líneas 260 – 444. Los habitantes de Calidón pidieron ayuda a un grupo de héroes para organizar una cacería y acabar con el jabalí gigante que les había enviado Diana, a modo de venganza. Entre el grupo de cazadores se encontraba Meleagro, sus primos Cástor y Pólux, Teseo, Jasón y Atalanta de Arcadia, mujer de gran belleza y excepcional cazadora. Entre todos acabaron con el jabalí, siendo Meleagro quien dio muerte al animal con su lanza. Éste compartió la gloria de la victoria con Atalanta al entregarle los lomos y el hocico junto con los grandes colmillos del jabalí.

La biblioteca de la Academia de San Carlos dispone en la actualidad de un ejemplar de SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro. *Anotaciones a los quince libros de las Transformaciones de Ovidio: con la Mitología de las fábulas, y otras cosas*. Valladolid: Diego Fernández de Cordoua, 1589. Aunque no aparece en el *Inventario* de los libros de 1797, es muy probable que este libro estuviera al alcance de los responsable de la elección del tema. Ver ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador; ZARZO ESPINOSA, Diana; ZURIAGA LUCAS, María Carmen. *Fondos de la biblioteca histórica...*, op. cit., pp. 29 – 30.

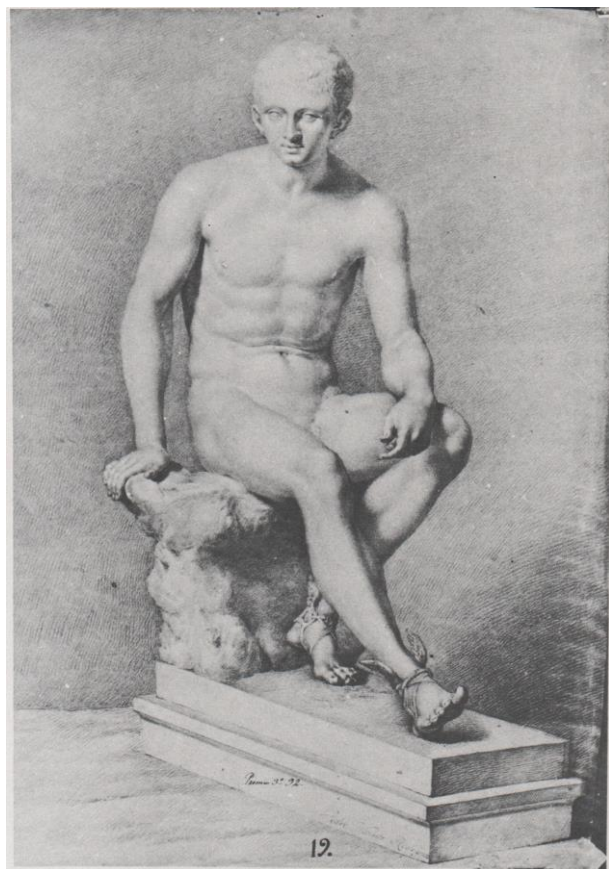


Fig. 37. *Mercurio sentado*. Pedro Vicente Rodríguez, 1792.
Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 60 x 43 cm. Colección Academia de San Carlos,
depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Una vez trascurrieron las dos horas estipuladas para la realización de la prueba de repente, se procedió al examen de las obras y a la votación. El reparto de los premios tuvo lugar en Junta Pública del 6 de agosto de 1792. Y los vencedores fueron los siguientes:⁴⁸²

⁴⁸¹ El *Hércules Farnesio* es una escultura en mármol probablemente del siglo III d. C. Se trata de una copia de un perdido original en bronce atribuido a Lisipo, escultor del siglo IV a. C. Se encontró en 1546 en las Termas de Caracalla, en Roma y pasó a formar parte de la colección de escultura clásica del cardenal Alejandro Farnesio, hijo del papa Pablo III. Durante años decoró el Palacio Farnesio, hasta que en 1787 fue trasladada a Nápoles, junto con toda la colección Farnesio. En la actualidad se puede observar en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Velázquez de su segundo viaje a Italia en 1651 trajo entre otros yesos, la *Nióbide corriendo* y los gigantescos vaciados de *Hércules Farnesio* y *Flora*. El *Hércules Farnesio* no aparece en el inventario de 1797 de la Academia de San Carlos.

⁴⁸² Actas de la Junta General de los 9, 10 y 11 de julio de 1792. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1769 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. También se puede consultar en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. Asimismo, en *Continuación de la noticia...*, en 6 de agosto de 1792..., *op. cit.*, pp. 21 – 22 y 25.

- Primera clase: Luis Planes Domingo, natural de Valencia. De 20 años.⁴⁸³
- Segunda clase: Vicente Lluch, natural de Bonrepós. De 21 años.⁴⁸⁴
- Tercera clase: Pedro Vicente Rodríguez, natural Valencia. De 17 años.⁴⁸⁵

Además de los premios que acabamos de ver, el presidente también hizo entrega de gratificaciones a parte de los opositores por «el mérito y aplicación» que habían mostrado en las obras presentadas. En la primera clase de pintura, una gratificación de veinte pesos a don José Zapata. En la segunda clase de pintura, una gratificación de diez a don Joaquín Llop, natural de Valencia, de 21 años. En la tercera clase de pintura, una gratificación de cinco pesos a don Julián Mas, natural de la Alcora, de 21 años.⁴⁸⁶

Una vez finalizada la entrega de premios y gratificaciones, don Antonio Roca y Pertusa, canónigo de la catedral de Valencia y académico de honor de San Carlos dijo una oración en alabanza de las nobles artes. Concluyó el acto don Joaquín de la Cerda y Marín hijo del conde de Parcent. Recitó la canción que le remitió desde Zaragoza su primo, el marqués de Aguilar, joven de 14 años y primogénito del conde de Sástago.⁴⁸⁷

5.1.8. Concurso de 1795

⁴⁸³ Don Luis Planes no votó en esta clase por tener a su hijo concursando al premio.

El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia, número de inventario 2323. Figura 7.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 23. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 151. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75.

⁴⁸⁴ Aunque en el listado de opositores para la segunda clase de pintura que aparece en *Continuación de la noticia histórica...*, en 6 de agosto de 1792 no se incluye a Vicente Lluch, está registrado como el vencedor del segundo premio en todas las fuentes consultadas.

El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 aparece con el número 8. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 119. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 74. Figura 8.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 34. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 120. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75.

⁴⁸⁵ Don José Puchol, director de escultura y director general en ese trienio, no votó por ser padre de uno de los opositores.

El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 aparece con el número 19. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 159. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75. Figura 8.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 19. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 159. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75.

⁴⁸⁶ *Continuación de la noticia ...en 6 de agosto de 1792...*, op. cit., pp. 24.

⁴⁸⁷ Acta de la Junta publica en 6 de agosto de 1792. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. *Continuación de la noticia...*, en 6 de agosto de 1792, pp. 17 – 70.

En la Junta Ordinaria de 4 de octubre se decidió, que la Junta General cuando se realizaría la prueba de repente y la posterior votación para la adjudicación de premios, se efectuaría los días 12 y 13 de octubre.

Los alumnos que optaron a los premios fueron los siguientes. Primera clase: Vicente Lluch y Joaquín Soriano. Segunda clase: Blas Grifol, Francisco Grau, José Ribelles y José Díaz. Tercera clase: Eliseo Camarón, Jacinto Esteve, Roberto Prádez, Andrés Crua y Joaquín Oliet.⁴⁸⁸



Fig. 38. *Casamiento en Valencia de Felipe III y Margarita de Austria–Stiria.*

Vicente Lluch, 1795. Óleo sobre lienzo. 89 x 135 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Temas de pensado.⁴⁸⁹

Primera clase: Celebra sus bodas el señor don Felipe III con la reina en la metropolitana de Valencia, dándoles las bendiciones nupciales el patriarca don Juan de Ribera, y siendo padrinos el archiduque Alberto y la infanta doña Isabel Clara Eugenia.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ *Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 6 de noviembre de 1795.* Valencia: en la oficina de Benito Monfort, 1796, p. 11.

⁴⁸⁹ Temas decididos en Junta Ordinaria 1 de marzo de 1795. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800.* ARASC, sign. 4. También aparece en *Continuación de las actas..., en 6 de noviembre de 1795..., op. cit., pp. 9 – 10.*

Segunda clase: Después de dar Rebeca de beber a Eliecer y sus camellos, le presenta este dos zarcillos de oro y dos brazaletes.⁴⁹¹

Tercera clase: Dibujar la estatua de Ceres.⁴⁹²

Temas de repente.⁴⁹³

Primera clase: Ananías y Safira, su mujer, mueren de repente a la voz de san Pedro en castigo de su mentira.⁴⁹⁴

Segunda clase: Apacentando Moisés las ovejas de Jetró, su suegro, se manifiesta Dios en una Zarza que ardía.⁴⁹⁵

Tercera clase: Dibujar el David con la cabeza de Goliat.⁴⁹⁶

⁴⁹⁰ Margarita de Austria desembarcaba en Vinaroz el 28 de marzo de 1599, había partido del puerto de Génova el 3 de febrero. Se reunió por primera con su futuro esposo en el Monasterio del Puig diez días después. Siguiendo el obligatorio recogimiento religioso esperaron hasta el final de la Semana Santa para celebrar su matrimonio. El 17 de abril partió la reina hacia San Miguel de los Reyes, pues al día siguiente debía realizar su entrada triunfal. Comenzó el recorrido fijado hasta llegar la Catedral donde se ofició una doble boda Felipe III y Margarita de Austria, e Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto. La ceremonia la presidió el Patriarca Ribera. La ceremonia y consecuente fiesta en honor de los reyes se documenta en: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599 – 1802). Triunfos barrocos*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2010, pp. 49 – 52.

⁴⁹¹ Antiguo Testamento, “Génesis”, 24:15 – 22.

⁴⁹² Muy posiblemente la estatua de Ceres era parte de la colección de vaciados que Mengs donó a Carlos III cuando dejó España definitivamente. Como explica Almudena Negrete Plano, la colección de vaciados que la Academia recibió gracias a la donación del pintor se componía de las obras que poseía en Madrid, y de las que envió desde sus talleres de Roma y Florencia. Entre las de piezas que llegan desde Roma había vaciados de los Museos Capitolinos, y entre otras piezas trajo la *Flora*, el *Camilo*, los *Centauros Furietti*, el *Gladiador moribundo*, el *Espinaco*, o el *Harpócrates*; de los Museos Vaticanos había mandado traer el *Torso Belvedere*, la *Ceres Mattei*, la *Hera Barberini*, relieves de los candelabros Barberini y un torso de Dionisos. En NEGRETE PLANO, Almudena. “La donación de los vaciados de Mengs a la Academia”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, núm. 100 – 101, pp. 169 – 184. La Academia de San Carlos poseía un vaciado de la estatua de Ceres, según consta en el número 27 del *Inventario* de yesos de 1797: «Una figura griega ropa que representa a Ceres de cinco palmos, que hizo vaciar del molde que tiene la Academia de San Fernando don Manuel Monfort, y remitió a esta». El yeso ya no existía en 1815.

⁴⁹³ *Continuación de las actas ... en 6 de noviembre de 1795...*, op. cit., p. 13.

⁴⁹⁴ Nuevo Testamento, “Hechos”, 5:1 – 10.

⁴⁹⁵ Antiguo Testamento, “Éxodo”, 3:1 – 12.

⁴⁹⁶ La conocida historia de David y Goliat es se describe en la Biblia, Antiguo Testamento, “1 Samuel”, 17:38 – 51. En el *Inventario* de yesos de la Academia valenciana se encuentra en el número 26, «Un vaciado de una figura que representa a David de cinco pies, triunfante con la cabeza de Goliat, obra de don José Gricci, director que fue de escultura de la Real Fábrica de China de Madrid, que remitió a don Luis Planes, don Felipe Fontana para que la presentase a la Academia y se mandó dar gracias a los dos». El yeso ya no existía en 1815.



Fig. 39. *Rebeca y Eliecer en el pozo*. Blas Grifol, 1795.

Lápiz negro. Papel verjurado agarbanzado. 67 x 49 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Los vencedores fueron:⁴⁹⁷

- Primera clase: Vicente Lluch, natural de Bonrepós. De 24 años.⁴⁹⁸
- Segunda clase: Blas Grifol, natural de Valencia. De 18 años.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Actas de la Junta General de los días 12 y 13 de octubre de 1795. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1769 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. También se puede consultar en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. Asimismo, en *Continuación de las actas ...*, en 6 de noviembre de 1795..., *op. cit.*, pp. 19 – 20.

⁴⁹⁸ El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA, número de inventario 662. Figura 10. El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 23. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 121. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁹ El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 aparece con el número 9. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 112. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 74. Figura 11.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 36. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 113. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 75.

- Tercera clase: Eliseo Camarón, natural Valencia. De 15 años.⁵⁰⁰

Además de los premios establecidos de cuarenta, veinte y diez reales que conseguían los ganadores de las distintas categorías, este año se concedió gratificaciones especiales. Veinte pesos para Joaquín Soriano en la primera clase de pintura, diez pesos para Francisco Grau en la segunda clase de pintura y cinco pesos para Roberto Prádez y Jacinto Esteve en la tercera clase de pintura.⁵⁰¹

En la Junta Particular del 5 de julio se había solicitado a su académico de honor don Pedro de Silva que recitara la oración que establecían los estatutos para ensalzar el acto, pero como sus ocupaciones no le permitieron desplazarse desde Madrid para presenciar el acto, el también académico de honor don Antonio Roca leyó la oración en su lugar. A continuación, don Pedro Pichó y Rius, profesor de matemáticas en el Real Seminario de Nobles de Valencia y académico de honor, recito un poema que había escrito para la ocasión. Para finalizar el acto, el académico de honor don Francisco Bahamonde y Sesé⁵⁰² leyó una canción. «Y se acordó estuviesen las obras [expuestas] al público hasta el viernes inmediato, 13 del [mes] corriente, para que el estudio pudiese principiarse el lunes 16. Y en esta conformidad se dio fin».⁵⁰³

5.1.9. Concurso de 1798

En Junta Ordinaria de 4 de marzo de 1798 se eligieron los asuntos para los premios trienales. Que se hicieron públicos mediante el correspondiente edicto el 1 de abril. Los

⁵⁰⁰ José Camarón Bonanat no voto por ser padre de uno de los opositores.

El ejercicio de pensado aparece en el inventario de 1797 con el número 20. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 83. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 20. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 82. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 75.

⁵⁰¹ «Teniendo presente la Junta los informes que la Junta Ordinaria acababa de hacerle de todos los opositores en general y de muchos en particular; de lo bien que se habían portado en sus respectivas clases, y los más eran dignos de que la Academia les gratificara sus tareas y continua aplicación. Resolvió se diesen varias gratificaciones, como la vez ultima hizo, recompensando a manos llenas a sus alumnos con el fin de que continúen adelantándose, y puedan ser unos profesores útiles al estado» en *Actas de la Junta Particular de 26 de octubre 1795. Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 19. También se recoge la información de las gratificaciones en *Continuación de las actas ..., en 6 de noviembre de 1795...*, op. cit., pp. 17 – 18.

⁵⁰² Francisco Bahamonde Sessé (Valencia, 1750 – Valencia, 1805) fue un escritor y periodista. Miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia y académico de honor de la Academia de San Carlos desde el 26 de octubre de 1795.

⁵⁰³ Acta de la Junta Pública 6 de noviembre de 1795. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4

opositores que entregaron las obras de pensado en el tiempo establecido y pudieron presentarse a la prueba de repente fueron los siguientes. Primera clase: Francisco Grau y José Ribelles. Segunda clase: Eliseo Camarón. Tercera clase: Andrés Crua, Francisco Llácer, Vicente Fabra, Carlos Viana, Luis Sempere y Fernando Suarez.⁵⁰⁴



Fig. 40. *Desembarco en Valencia de Fernando el Católico con doña Germana de Foix.*
José Ribelles, 1798. Óleo sobre lienzo. 89 x 135 cm.
Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Temas de pensado.⁵⁰⁵

Primera clase: Vuelven de Nápoles a España los reyes don Fernando el católico y su esposa doña Germana de Foix, con una armada de diez y seis galeras, desembarcan en el grao de Valencia.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 6 de diciembre de 1798.* Valencia: Benito Monfort, 1799, p. 18.

⁵⁰⁵ Temas decididos en Junta Ordinaria 4 de marzo de 1798. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800.* ARASC, sign. 4. También aparece en *Continuación de las Actas..., 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 14 – 16.

⁵⁰⁶ Este tema se cambió en la Junta Ordinaria de 29 de marzo de 1799, y se incluyó la fuente literaria de donde se obtuvo el tema «Zurita, Anales de Aragón, t.º 6, pag. 141». Pero en un principio, en la Junta Ordinaria del 4 de marzo, se había elegido el siguiente tema: «Viniendo prisionero desde Italia el rey Francisco I de Francia, desembarca en la playa de Valencia, acompañado de Carlos de Lannoy, virrey de Nápoles, de Hernando de Alarcón, y otros capitanes y soldados escogidos. Es recibido con mucha solemnidad».

Segunda clase: Alborozado el rey don Jaime el Conquistador, al ver enarbolado su estandarte real sobre la torre de Alí Bufat (llamada después del Temple), en señal de habersele rendido la ciudad de Valencia, se arroja del caballo, e hincado de rodillas da enternecido gracias a Dios, por el beneficio que le había dispensado.⁵⁰⁷

Tercera clase: Dibujar la estatua del Fauno de los Albogues.⁵⁰⁸

Temas de repente.⁵⁰⁹

Primera clase: La caída de san Pablo en su conversación en el camino de Damasco.⁵¹⁰

Segunda clase: Estando Jesucristo en el desierto, es tentado por el demonio.⁵¹¹

Tercera clase: Dibujar la estatua del Apolino de Médicis.⁵¹²

Las pruebas de repente del concurso se realizaron durante las dos horas estipuladas al mismo tiempo que tenía lugar la Junta General en los días 14 y 15 de noviembre. Los vencedores fueron:⁵¹³

- Primera clase: José Ribelles, natural de Valencia. De 20 años.⁵¹⁴

⁵⁰⁷ «E quan uench altre dia a hora de uespres enuiam a dir al Rey e a Raiç Abulhamalet, per tal que sabessen los christians que nostra era Valencia, e que negun mal nols faessen, que metessen nostra senyera en la torre que ara es del Temple. E els dixeren quels playa. E nos fom entre la rambla el reyal, e la torra, e quan uim nostra senyera sus en la torre descaualgam del caual, e endreçam nos ues hoirent, e ploram de nostres vyls, e besam la terra per la gran merce que Deus nos hauia feyta». JAUME I, rei de Catalunya-Aragó. *Llibre dels feits del rei En Jaume* (estudis i edició a cura de Antoni Ferrando i Francés, Vicent Josep Escartí i Soriano ; pròleg de Pere Maria Orts i Bosch). Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2010, capítol 282.

⁵⁰⁸ Asunto que se propondría en la Academia de San Fernando en el examen de repente de tercera clase de 1802. Según explica Isabel Azcárate, se trata de una estatua griega conocida como «fauno danzando» que fue documentado por primera vez en 1665. Goethe se refiere a este fauno como el primer ejemplo de escultura de la antigüedad que muestra un personaje bailando de alegría. Se trataba de una copia de un original en bronce del siglo III que supuestamente fue restaurado por Miguel Ángel.

La Academia de San Carlos disponía de dos vaciados de esta obra, según el inventario de 1797, el número 58 «La figura del Fauno de los Albogues de siete palmos, montada sobre un zócalo o plinto», no existía en 1815, y el número 63 «La figura del Fauno de los Albogues desmontada la cual se guarda en un cajón para en caso de que se desgracie la montada bajo el número 58, se monte esta y supla la falta», tampoco existía en 1815.

⁵⁰⁹ Temas decididos en Junta General en los días 14 y 15 de noviembre 1798. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. También aparece en *Continuación de las Actas...*, 6 de diciembre de 1798..., op. cit., pp. 19 – 20.

⁵¹⁰ Nuevo Testamento, “Hechos”, 9:1 – 19.

⁵¹¹ Nuevo Testamento, “Mateo”, 4:1 – 11.

⁵¹² Ver nota 416. Este asunto ya se incluyó en las pruebas del año 1780 y 1786. También fue un tema que se propuso en las pruebas de en la Academia de San Fernando en 1772 y 1787.

⁵¹³ Actas de la Junta General de los días 14 y 15 de noviembre de 1798. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1769 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. También se puede consultar en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. Asimismo, en *Continuación de las actas ..., en 6 de diciembre de 1798...*, op. cit., pp. 25 – 26.

⁵¹⁴ El ejercicio de pensado se encuentra en al Museo de BBAA, número de inventario 659. Figura 12.

- Segunda clase: Eliseo Camarón, natural de Valencia. De 18 años.⁵¹⁵
- Tercera clase: Andrés Crua, natural de Antella. De 18 años.⁵¹⁶



Fig. 41. *El rey don Jaime que al ver ondear su estandarte en la torre del Temple se arroja del caballo y puesto de rodillas da gracias a Dios por haber ganado Valencia.*

Eliseo Camarón, 1798. Lápiz negro y sanguina. Papel verjurado blanco. 54,0 x 64,7 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 78. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", *op. cit.*, p. 77.

⁵¹⁵ Se abstuvieron de votar José Camarón, José Camarón Meliá y Manuel Camarón Meliá, por ser padre y hermanos del único opositor de esta clase.

El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 aparece con el número 77. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 81. ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", *op. cit.*, p. 77. Figura 13.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 79. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 82. ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", *op. cit.*, p. 77.

⁵¹⁶ El ejercicio de pensado aparece en el inventario de 1797 con el número 80. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 94. ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", *op. cit.*, p. 77.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 80. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 94. ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Un inventario de dibujos ...", *op. cit.*, p. 77.

En la Junta Pública de 6 de diciembre se celebró el solemne acto de la entrega de los premios. Presidió la ceremonia Francisco Javier de Aspiroz, intendente general del ejército y reino de Valencia. Comenzó los discursos don Nicolas Rodríguez Laso, inquisidor fiscal del santo oficio de Valencia y reino de Valencia y académico de honor, quien leyó una oración elogiosa a las nobles artes. A continuación, don José de la Cerda y Marín, conde de Contamina, y académico de honor recitó una poesía. Después don Pedro Pichó, presbítero y académico de honor leyó otra poesía. Concluida ésta, el señor don Joaquín de la Cerda recitó otro poema hecho por el padre Joaquín, de las Escuelas Pías. El señor barón de Cheste dijo unas octavas que remitió de Zaragoza el académico de honor el marqués de Aguilar. Don Francisco Bahamontes, igualmente un canto en versos endecasílabos. Enseguida leyó don Manuel Blasco una «exhortación a los jóvenes artistas» que su maestro don Joaquín Martínez había escrito, y como no podía asistir a la Junta, por estar dirigiendo la obra de un puente sobre el río Júcar, se los remitió a este efecto. Narciso Foxá Xatmar y Andreu, joven de dieciséis años, seminarista en la Real Seminario de Nobles de Valencia, leyó una oda. Y, por último, concluyó la función el señor presidente.⁵¹⁷

«Se acordó permanecieran las obras colocadas y las salas de la Academia abiertas hasta el día 14 inclusive, para que el público disfrutara verlas. [...] Se colocaron varios cuadros de los jóvenes profesores. A saber, un cuadro de la *Adoración de los santos reyes*, por don Luis Planes y Domingo. Cuatro paisajes, por don Manuel Camarón Meliá. Obras que posee don Gaspar Morera, del comercio de esta ciudad. Un [*San*] *Jerónimo* de medio cuerpo pintado al óleo por la señora doña María de la Asunción Ferrer, nuestra académica de mérito, que contribuyó todo al lucimiento de la función».⁵¹⁸

5.1.10. Concurso de 1801

En la Junta Ordinaria de 8 de marzo se trataron los asuntos para el concurso general, que fueron públicos por medio el edicto impreso el 1 de abril, donde se establecían las condiciones del concurso. Los opositores que se presentaran a la prueba de repente fueron los siguientes. Primera clase: Eliseo Camarón y Jacinto Esteve. Segunda clase:

⁵¹⁷ Actas de la Junta Pública 6 de diciembre de 1798. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1769 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. Y también en *Continuación de las actas ..., en 6 de diciembre de 1798...*, op. cit., pp. 26 – 126.

⁵¹⁸ Actas de la Junta Pública 6 de diciembre de 1798. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1769 hasta 1800*. ARASC, sign. 4

Francisco Andrés Crua. Tercera clase: Francisco Llácer, Vicente Martín, Luis Calbo, Jerónimo Navases, José Lloria, José Romá y Salvador Gafiero.⁵¹⁹



Fig. 42. *Alfonso V el Magnánimo recibe al cardenal de Foix, legado del papa.*
Jacinto Esteve, 1801. Óleo sobre lienzo. 89 x 134 cm.
Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Temas de pensado.⁵²⁰

Primera clase: El rey don Alonso V de Aragón, acompañado de numerosa y brillante comitiva, recibe solemnemente y a corta distancia de Valencia, al cardenal de Fox, legado del Papa Martino V, encargado de acabar de extinguir el Cisma que por espacio de muchos años había afligido a la Iglesia.⁵²¹

⁵¹⁹ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 12 de noviembre de 1801.* Valencia: Benito Monfort, 1802, p. 18.

⁵²⁰ Actas de la Junta Ordinaria de 8 de marzo de 1801. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812.* ARASC, sign. 6. Lo mismo se publica en *Continuación de las Actas...de 12 de noviembre de 1801...*, op. cit., pp. 15 – 17.

⁵²¹ El Cisma de Occidente, describe la división que se produjo en la Iglesia católica en el periodo comprendido entre 1378 y 1417. Comienza con la elección simultánea de Urbano VI y Clemente VII, que instaló su sede de nuevo en Aviñón. La solución al conflicto la trajo Odo Colonna cuando fue elegido como único papa el 11 de noviembre de 1417, con el nombre de Martín V. El conflicto acabó finalmente cuando Clemente VIII abdicó de su derecho papal en una protocolaria ceremonia ante el representante del papa, el cardenal Pedro de Foix, el 26 de junio de 1429.

Segunda clase: Es azotado san Jerónimo en el tribunal de Jesucristo por haberse entregado con exceso a la lectura de Cicerón.⁵²²

Tercera clase: Dibujar la estatua del ídolo egipcio.⁵²³

Tema de repente.⁵²⁴

Primera clase: El rey Wamba, ya muy anciano, entrega el cetro y las vestiduras reales a Ervigio.⁵²⁵

Segunda clase: Tobías el mozo, saca del río un pez por mandato del arcángel san Rafael.⁵²⁶

Tercera clase: Dibujar la estatua del Mercurio de la bolsa.⁵²⁷

⁵²² San Jerónimo es uno de los cuatro padres de la Iglesia. Tradujo la Biblia al latín, *Biblia Vulgata*, publicada en el siglo IV. A partir del Concilio de Trento de 1546 fue declarada la versión oficial de la Biblia para la Iglesia católica

⁵²³ La estatua representa a Antínoo, el favorito del emperador Adriano, fallecido en aguas del Nilo (130 d.C.). Antínoo fue divinizado y su culto como Osiris–Antínoo se generalizó por todo el Imperio. En las Academias había vaciados en yeso de esta estatua, procedente de la colección de Mengs. «El señor don Manuel Monfort presentó para añadir al estudio de la Academia una famosa estatua de yeso que representa un ídolo egipcio de tamaño mayor que el natural, habiéndola hecho venir de la corte a sus expensas. La Junta agradeció mucho el don y buena memoria de dicho señor, que siempre ha manifestado a la Academia, y por toda la Junta se le dieron la más expresivas gracias». Actas de la Junta Ordinaria 14 de julio de 1793. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. En el inventario de 1797 aparece con el número 5 «La figura de Antinoos, vaciada del original, sin brazos, regalo de la Real Academia de San Fernando». En el dibujo vencedor Antinoos aparece con brazos, probablemente la pieza se restauró después de ser inventariada.

⁵²⁴ Actas de la Junta General de 21 y 22 de octubre de 1801. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. Y en *Continuación de las Actas...*, de 12 de noviembre de 1801..., *op. cit.*, pp. 19 – 20.

⁵²⁵ Con este tema se recrea el paso de poder del mítico rey godo Wamba a su sucesor. Las actas del XII Concilio de Toledo relatan que el domingo 14 de octubre de 680, el rey Wamba cayó en un estado de inconsciencia, por lo que recibió la penitencia, sacramento que de acuerdo con la práctica de la época se aplicaba cercano a la muerte, y debido a ello fue vestido con los hábitos religiosos y tonsurado, lo que de acuerdo con el VI Concilio de Toledo le incapacitaba para reinar. Cuando volvió en sí se encontró en un estado irreversible y firmó documentos para que Ervigio fuera proclamado y ungido como su sucesor. «Hay quien diga que Hervigio adelantó la execucion, valiéndose del veneno: acusacion temeraria, en que tiene mas parte la malignidad que la razon [...] Estuvo tan lexos del noble corazón de Wamba está mal fundada sospecha, que él mismo nombró por su sucesor a Hervigio; y apenas convaleciente de su enfermedad, quando renunció el Trono, y el Mundo, y retirado a un monasterio, vivió en el con exemplo, y murió con santidad.» DUCHESNE, Jean Baptiste Philippoteau. *Compendio de la historia de España. Traducido al castellano por el R.P. José Francisco de Isla, con algunas notas críticas que pueden servir de suplemento por el mismo traductor. Corregido y enmendado de orden del Consejo*. Tomo I. Barcelona: En la Oficina de Carlos Gibert y Tutó, 1789, pp. 197 – 198.

⁵²⁶ Antiguo Testamento, “Tobías”, 6:1 – 5. Este asunto fue tratado en el concurso de 1772 en San Fernando en la prueba de repente de segunda clase.

⁵²⁷ La representación de Mercurio con una bolsa con monedas de oro, símbolo del éxito y la prosperidad, se encuentra en el inventario de 1797 con el número 42 «una figura del antiguo, también de yeso, de Mercurio con la bolsa en la mano, del tamaño del natural chico, que hizo vaciar en Madrid don Manuel Monfort, y remitió a esta Academia».



Fig. 43. *San Jerónimo flagelado por los ángeles*. Andrés Crua, 1801.

Lápiz negro y tiza. Papel verjurado blanco. 63,5 x 42,3 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las pruebas de repente del concurso se realizaron durante las dos horas correspondientes mientras se celebraba la Junta General en los días 21 y 22 de octubre. Los vencedores fueron:⁵²⁸

- Primera clase: Jacinto Esteve, natural de Liria. De 25 años.⁵²⁹
- Segunda clase: Andrés Crua, natural Antella. De 21 años.⁵³⁰

⁵²⁸ Actas de la Junta General de los días 21 y 22 de octubre de 1801. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. También se puede consultar en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. Asimismo, en *Continuación de las actas...*, de 12 de noviembre de 1801..., *op. cit.*, pp. 24 – 25.

⁵²⁹ El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA, número de inventario 2541. Figura 14. El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 81. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 98. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 77.

⁵³⁰ El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 aparece con el número 84. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 93. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 77. Figura 15. El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 82. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 94. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 77.

- Tercera clase: Francisco Llácer, natural Valencia. De 17 años.⁵³¹

El académico de honor don Manuel Velasco y el conde de Contamina⁵³² quisieron premiar a aquellos opositores que, pese a no haber obtenido un premio, si habían conseguido algún apoyo en la votación. De este modo, Eliseo Camarón consiguió una gratificación de veinte pesos. Y Luis Calbo otra gratificación de cinco pesos.

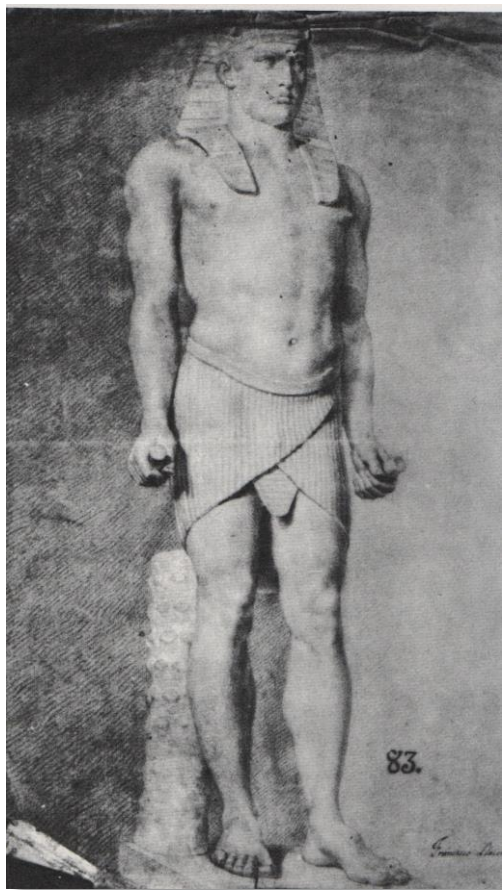


Fig. 44. *Ídolo egipcio*. Francisco Llácer, 1801.

Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 66 x 39 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁵³¹ El ejercicio de pensado aparece en el inventario de 1797 con el número 83. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 118. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 77. Figura 16.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 83. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II...*, tomo I (A – U)..., *op. cit.*, p. 117. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, *op. cit.*, p. 77.

⁵³² José Antonio de la Cerda Cernesio (1747 – 1811), (VI) conde de Parcent y (VII) de Contamina. En las Actas de la Academia aparece siempre como conde de Contamina, respetaremos esta denominación a lo largo de este trabajo.

Llegados a este punto se dio paso a la parte de la ceremonia reservada para las alabanzas de la institución. Comenzó el conde de Contamina leyendo una oración laudatoria. A continuación, el académico de honor don Antonio Roca y Pertusa declinó una poesía, que le había remitido el también académico de honor don Pedro Pichó y Rius. Antonio Manuel de Usson y Puig, escribió unos endecasílabos para la ocasión, que leyó nuevamente Manuel Velasco.

Posteriormente, el académico de mérito en la clase de arquitectura, don Joaquín de la Croix, recitó una canción escrita por don Francisco Bahamonde y Sessé. También, el presbítero José Berreteaga leyó otra poesía que había enviado M.R.P. Rafael del Ángel Custodio, director del colegio Andresiano de las Escuelas Pías de Valencia y socio de mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Y los versos que envió don Esteban Chaix desde Xátiva, socio de número de Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, no se leyeron debido a que la ceremonia se alargó en exceso, aunque se publicaron en las actas.⁵³³

5.1.11. Concurso de 1804

Los temas de pensado se propusieron en la Junta Ordinaria celebrada el 11 de marzo de 1804. El correspondiente edicto se imprimió y publicó, como sucedió en el anterior concurso, el 1 de abril. Los opositores que se presentaron a la prueba de repente fueron los siguientes. Primera clase: Andrés Crua y Antonio Vivó. Segunda clase: José Romá y Francisco Llácer. Tercera clase: Vicente Peleguer, Salvador Gafiero, Vicente Rodes, Domingo Fajardo, Jerónimo Navases, José Aparicio y Vicente Castelló.⁵³⁴

Temas de pensado.⁵³⁵

Primera clase: Los reyes católicos don Fernando y doña Isabel, en compañía de su hijo el príncipe don Juan, dan audiencia pública en Barcelona a Cristóbal Colón, descubridor

⁵³³ Actas de la Junta Pública de 12 de noviembre de 1801. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. También se puede consultar en *Continuación de las actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, pp. 26 – 74.

⁵³⁴ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 4 de noviembre de 1804*. Valencia: Benito Monfort, 1805, p 40.

⁵³⁵ Actas de la Junta Ordinaria de 11 de marzo de 1804. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. Lo mismo se puede consultar en *Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804*, pp. 37 – 39.

del nuevo mundo. Refiérole este, sentado, los sucesos de su viaje, y les ofrece varias producciones de aquel país, que prueban su felicidad y riqueza.⁵³⁶

Segunda clase: Llegan las Marías al sepulcro de Jesucristo y advierten que el Señor ya había resucitado.⁵³⁷

Tercera clase: Dibujar la estatua del gladiador de la lucha.⁵³⁸



Fig. 45. *Colón presenta ante los Reyes Católicos varios indios y productos de América.*

Andrés Crua, 1804. Óleo sobre lienzo. 89 x 134 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Temas de repente.

Primera clase: Huye Lot con su familia del incendio de Sodoma y su mujer se convierte en estatua de sal.⁵³⁹

Segunda clase: Nerón hace morir en su presencia a Séneca.⁵⁴⁰

⁵³⁶ En las actas de la Junta Ordinaria de 11 de marzo de 1804, el secretario don Mariano Ferrer, al anotar el asunto para el concurso, incluyó la fuente escrita: «Muñoz. Historia del Nuevo Mundo, p. 153». Hace referencia a MUÑOZ, Juan Bautista. *Historia del Nuevo-Mundo*. Tomo I. Madrid: Viuda de Ibarra, 1793. Sin embargo, este libro no se encuentra en el inventario de 1797, lo que puede indicarnos que los profesores o el propio secretario podían acudir a las Juntas con libros de su propiedad.

⁵³⁷ De nuevo Mariano Ferrer incluye la fuente escrita que inspira el tema «San Marcos, cap. 16». Nuevo Testamento, “Marcos”, 16:1 – 8. En el inventario de 1797 aparece la «*Biblia Vulgata Latina traducida en español y anotada conforme al sentido de los santos padres* por el padre Felipe Scío de San Miguel» y también la «*Biblia Sagrada* en latín de fray Juan Eusebio».

⁵³⁸ Ver nota 428. En la Academia de San Fernando este tema se propuso en las pruebas de 1793 y 1802.

⁵³⁹ Antiguo Testamento, “Génesis”, 19:13 – 17.

Tercera clase: Dibujar la estatua del Mercurio del calzadillo.⁵⁴¹

Las pruebas de repente del concurso se realizaron durante las dos horas correspondientes mientras se celebraba la Junta General en los días 22 y 23 de octubre.

El resultado de la votación fue.⁵⁴²

- Primera clase: Andrés Crua, natural Antella. De 24 años.⁵⁴³
- Segunda clase: Francisco Llácer, natural Valencia. De 21 años.⁵⁴⁴
- Tercera clase: Vicente Castelló, natural Valencia. De 17 años.⁵⁴⁵

Después del acto de entrega de los premios generales, don José Ortiz y Sanz, deán de la santa iglesia colegiata de San Felipe y académico de honor, pronunció una oración laudatoria. Continuó el acto don Nicolás Rodríguez Laso, académico de honor, recitando una poesía que había remitido Pedro Pichó, también académico de honor. Posteriormente, el padre Rafael del Ángel Custodio, de las Escuelas Pías, recitó una canción. Don Domingo Baquer, joven de veinte años, leyó una epístola. Finalizó el acto

⁵⁴⁰ TÁCITO, Cayo Cornelio. *Anales*. Libro XV. caps. 60 – 65. TÁCITO, Cayo Cornelio. *Los Anales*. Tomo II. Traducidos al castellano por don Carlos Coloma. Madrid: Imprenta Real, 1794, (Segunda edición), pp. 338 – 344. En el *Inventario* no se ha encontrado este libro.

⁵⁴¹ No creemos que el *Mercurio del calzadillo* sea el mismo que el Mercurio de la bolsa. En el *Inventario* de yesos, el número 31 dice «Veintitrés figuras pequeñas vaciadas que son: [...] el *Mercurio*, [...] el *Mercurio volante* [...]». Tal vez se trate de uno de estos dos Mercurios, probablemente de la copia del Mercurio Volador (1565) de Juan de Bolonia, escultura en bronce que se encuentra en el Museo del Bargello de Florencia.

⁵⁴² Actas de la Junta General de los días 22 y 23 de octubre de 1804. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. También se puede consultar en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC. Asimismo, en *Continuación de las actas ... de 4 de noviembre de 1804*, pp. 46 – 47.

⁵⁴³ El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA, número de inventario 658. Figura 17.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 90. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 94. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 77.

⁵⁴⁴ El ejercicio de pensado se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia. En el inventario de 1797 aparece con el número 88. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 115. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 78. Figura 18.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 89. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 118. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 78.

⁵⁴⁵ El ejercicio de pensado no se ha podido localizar.

El ejercicio de repente no se ha podido localizar.

Francisco Llácer, ganador del premio de segunda clase de pintura, dio las gracias en nombre de todos sus compañeros.⁵⁴⁶



Fig. 46. *Las Marías llorando ante el sepulcro*. Francisco Llácer, 1804.

Lápiz negro. Papel granuloso agarbanzado. 58,4 x 44,0 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

5.1.12. Concurso de 1807

Junta Ordinaria 1 de marzo de 1807 se decidieron los temas de pensado del concurso trienal, que se hicieron públicos con el edicto del 1 de abril. En este concurso no conocemos los discípulos que se presentaron al concurso, en los libros de actas no están anotados y en 1808 no se imprimieron *Continuación de las Actas...* debido a la Guerra del Francés.

Temas de pensado.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Actas de la Junta Pública 4 de noviembre de 1804. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. Y también se puede consultar en *Continuación de las actas ..., de 4 de noviembre de 1804...*, op. cit., pp. 48 – 109.

Primera clase: Los fariseos introducen por el techo de la casa donde estaba el Salvador a un paralítico para que lo cure.⁵⁴⁸

Segunda clase: Habacuc, conducido de un ángel, le lleva el alimento a Daniel al lago de los leones.⁵⁴⁹

Tercera clase: Dibujar la estatua del pastor de la cabra⁵⁵⁰

Temas de repente.⁵⁵¹

Primera clase: La muerte violenta de Julio Cesar en el Senado.⁵⁵²

Segunda clase: La lucha del ángel con Jacob⁵⁵³

Tercera clase: La Fama de don Roberto Michel.⁵⁵⁴

Las pruebas de repente se realizaron durante las dos horas establecidas mientras se celebraba la Junta General en los días 20 y 21 de octubre. El resultado de la votación determinó los siguientes vencedores:⁵⁵⁵

⁵⁴⁷ Actas de la Junta Ordinaria 1 de marzo de 1807. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

⁵⁴⁸ Nuevo Testamento, “Marcos”, 2:1 – 12.

⁵⁴⁹ Antiguo Testamento, “Daniel”, 6:2 – 29. En algunas traducciones de la *Vulgata Latina* al castellano se transcribió «*lacum leonum*» como «lago de los leones». *Lacus*, se puede traducir como «acumulación de agua dulce» o como «estanque». Los leones solían criarse en cisternas o depósitos secos, por esta razón la traducción más común «*lacum leonum*» es «foso de los leones». OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio. *La representación de Daniel en el foso de los leones en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII)*. Tesis doctoral dirigida por Carles Mancho y Quitterie Cazes, Universidad de Barcelona, 2017, p. 232.

⁵⁵⁰ Ver nota 432. Este asunto también se incluyó en los concursos de 1783 y 1789.

⁵⁵¹ Actas de la Junta General 20 y 21 octubre de 1807. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

⁵⁵² Aunque en la Junta Ordinaria 1 de marzo de 1807 se había elegido tema de repente para el primer premio, *Adán y Eva arrojados del Paraíso por el Ángel*, el día en se celebraba el concurso, la Junta General decidió cambiarlo por, *La muerte violenta de Julio Cesar en el Senado*. Acontecimiento descrito por Suetonio (*De vita Caesarum. Caesar LXXXII*). SUETONIO. *Vida de los doce césares*. Traducción y edición Alfonso Cuatrecasas. Madrid: Espasa – Calpe, 2010, pp. 107 – 108. No se ha encontrado ninguna copia de *Vida de los doce césares* en el Inventario de libros de la Academia de San Carlos.

⁵⁵³ Antiguo Testamento, “Génesis”, 32:22 – 31.

⁵⁵⁴ Roberto Michel fue un escultor nacido Puy del Velay, Francia, el año de 1720. Llegó a Madrid en 1740. En 1752 fue nombrado teniente director en escultura en la Academia de San Fernando, consiguiendo años más tarde las plazas de director y director general. Colaboró con Felipe de Castro en varios proyectos. Realizó trabajos decorativos en el Palacio Nuevo y en la Puerta de Alcalá. Son creación suya los leones de la fuente de Cibeles, un busto de Carlos III y numerosos adornos y estatuas de Mármol en distintas Iglesias. En el inventario de 1797 en el apartado de yesos, en el número 15 se puede leer «Un vaciado de la figura del Premio con sus alas, recostada sobre un torso, obra hecha para presentar a la Academia de San Fernando y manifestar su mérito don Roberto Michel, el que regaló este vaciado a don Manuel Monfort, y este la remitió a esta Academia». Las alas son un atributo iconográfico de la Fama, probablemente se trate de una confusión de los académicos valencianos. El yeso había desaparecido en 1815.

⁵⁵⁵ Actas de la Junta General 20 y 21 octubre de 1807. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. También se puede consultar en el *Libro de Premiados y Pensionados*. Legajo 44/5. ARASC.

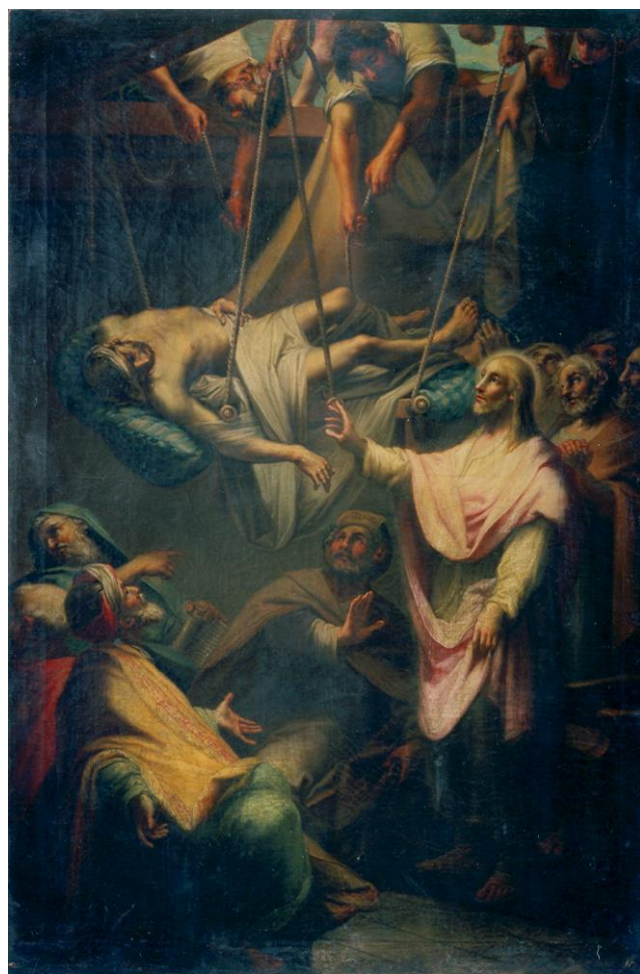


Fig. 47. *La curación del paralítico*. Francisco Llácer y Bolderman, 1807.

Óleo sobre lienzo. 137 x 92 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

- Primera clase: Francisco Llácer y Bolderman, natural Valencia. De 24 años.⁵⁵⁶
- Segunda clase: Vicente Castelló y Amat, natural Valencia. De 20 años.⁵⁵⁷
- Tercera clase: Vicente Rodés, natural Alicante. De 25 años.⁵⁵⁸

Durante la Junta Pública del 4 de noviembre se dio lectura de las actas donde habían quedado registrado los vencedores del consumo general. Una vez recogidos los premios, el académico de honor el M.R.P. Fray Facundo Villaroig dijo una oración que había

⁵⁵⁶ El ejercicio de pensado se encuentra en al Museo de BBAA, número de inventario 2586. Figura 19.

El ejercicio de repente aparece en el inventario de 1797 con el número 96. No se conserva en la actualidad. ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos II..., tomo I (A – U)...*, op. cit., p. 118. ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos ...”, op. cit., p. 78.

⁵⁵⁷ El ejercicio de pensado se no se ha podido localizar.

El ejercicio de repente se no se ha podido localizar.

⁵⁵⁸ El ejercicio de pensado se no se ha podido localizar

El ejercicio de repente se no se ha podido localizar.

compuesto para la ocasión, «la que dio mucha satisfacción a todos los de oyeron». Concluida, el hijo primogénito del conde de Contamina, recitó una canción en honor de las artes. Seguidamente, don Domingo Baquer y Serra, leyó una oda en alabanza de todas las clases premiadas. Continuó el padre Bartolomé Miralles de san Antonio Abad, religioso escolapio y maestro de retórica, dijo una poesía en alabanza de todos los asuntos premiados, y en particular del segundo de escultura, que era «Cuando Colón desembarcó en las Indias, donde fijó la Cruz». Después, el doctor don Lorenzo Isern y Lombart recitó una anacreóntica. Y finalmente, Francisco Llácer, ganador del premio de primera clase de pintura, leyó un escrito dando las gracias a la Academia en nombre de sus compañeros y en el suyo propio. Se acordó que las obras quedasen expuestas al público, para que este las pudiese ver y disfrutar con todo descanso, por el plazo de ocho días.⁵⁵⁹

5.2. Comparativa entre los temas de San Fernando y San Carlos

Para realizar una fácil comparación de los temas elegidos por los directores y tenientes de las dos academias hemos propuesto agrupar los temas por categorías. En la comparativa solo se incluye la primera y segunda categoría, puesto que la tercera categoría, tanto en Madrid como en Valencia, consiste en dibujar una de las piezas de la colección de esculturas en yeso, vaciadas de las más prestigiosas obras de la Antigüedad Clásica que atesoraban ambas academias.⁵⁶⁰

Temas	número
Religioso	27
Histórico	17
Alegórico	3
Mitológico	1
Total	48

Temas premios generales en la Academia de San Fernando (1772 – 1808)

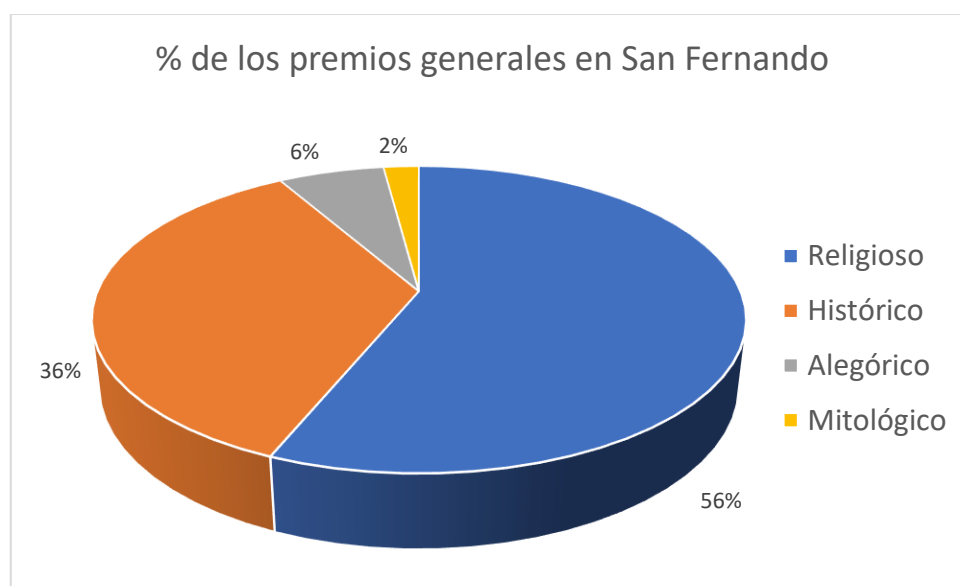
⁵⁵⁹ Actas de la Junta Pública 4 de noviembre de 1807. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

⁵⁶⁰ Para consultar los temas de los concursos generales de pintura en la Academia de San Fernando ver anexo 9.8. Con todo detalle en AZCÁRATE LUXAN, Isabel et al. *Historia y alegoría: los concursos de pintura...*, op. cit.

Las categorías propuestas son temas mitológicos, bíblicos, históricos o alegóricos. Los temas mitológicos narran las leyendas de los dioses y héroes de la Antigua Grecia. Los temas bíblicos muestran pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Dentro de los temas histórico hemos incluido los asuntos relacionados con la historia de Roma (la mayoría relativos a la Segunda Guerra Púnica) y la historia de España, por lo general con marcado carácter patriótico. Por último, los cuadros alegórico, cuyo propósito es destacar las virtudes de la monarquía borbónica.

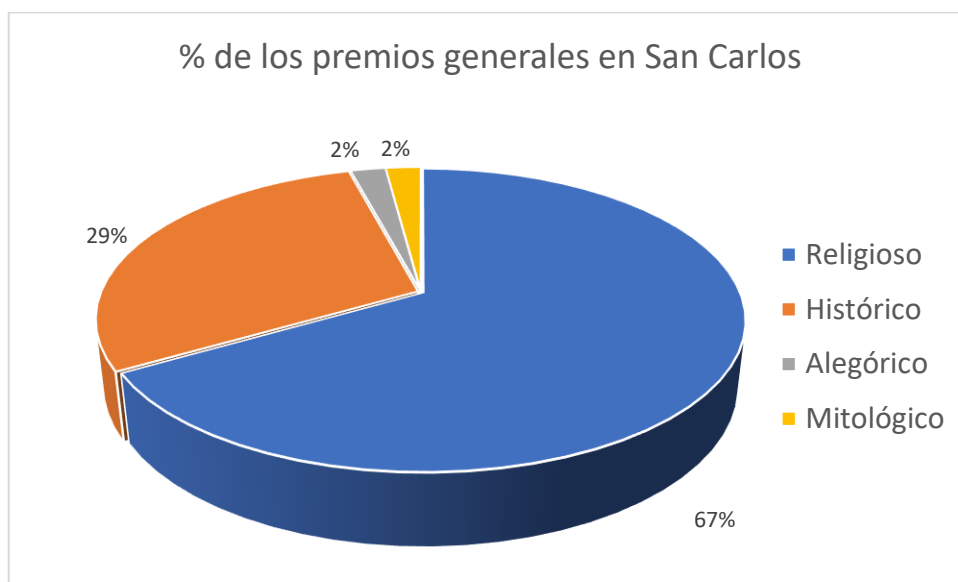
Temas	número
Religioso	32
Histórico	14
Alegórico	1
Mitológico	1
Total	48

Temas premios generales en la Academia de San Carlos (1773 – 1807)



En general los porcentajes de los temas tratados son muy similares, aunque es necesario resaltar que algunos de los temas históricos propuestos por los profesores de la Academia de San Carlos tienen que ver con la historia del antiguo reino de Valencia: el

compromiso de Caspe (1773), acontecimientos protagonizados por Jaime I el Conquistador (1776 y 1798), Alfonso el Magnánimo (1786 y 1801) y el Cid (1789).



Del mismo modo, en los temas religiosos la Academia valenciana tiene predilección por ensalzar las figuras de los santos que tienen especial trascendencia en el ámbito local: san Vicente Ferrer (1773), santo Tomás de Villanueva (1776), san Vicente Mártir (1780) y san Pedro Pascual (1780 y 1783).

La Academia de San Carlos estaba muy relacionada con los poderes políticos del antiguo reino de Valencia, en especial con el ayuntamiento de ciudad de Valencia. El ayuntamiento es su patrono, además el director debe ser «corregidor de la ciudad y presidente de su ayuntamiento»,⁵⁶¹ otro tanto ocurre con los consiliarios, que también deben ser regidores de la ciudad de Valencia. La institución acaba siendo utilizada como una herramienta política para crear un discurso histórico que ensalza a determinados reyes y santos del reino de Valencia.

5.3. Premios particulares

En *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la Junta General de 2 de septiembre, y en la pública de 1 de noviembre de*

⁵⁶¹ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo III.

1783 se habla de los premios particulares relacionándolos con la idea de progreso y mejora de las artes.

Como ya hemos visto en otras partes de este trabajo, la Academia de San Carlos fue fundada para llevar a la práctica los ideales de los reformistas ilustrados, que coincidían con los planteamientos de Carlos III: la razón como origen del conocimiento para alcanzar el progreso en la sociedad a través de la educación, con el fin último de conseguir la felicidad y el bien común.

«Estas demostraciones de afecto, con las demás que S. M. se ha dignado manifestar a la Academia, y la utilidad pública que tanto interesa en los progresos y adelantamientos de las nobles artes, han sido siempre el objeto que ha ocupado la atención de la Academia para desempeñar con la mayor eficacia los asuntos que su S.M. se ha servido confiarla. Y en esta consideración ha continuado en este trienio las tareas de su Instituto, distribuyendo premios a sus alumnos en concursos particulares, medio importantísimo para suavizar las fatigas indispensables de una dilatada carrera, y estímulo para promover y avigorar la aplicación, como lo ha acreditado la experiencia».⁵⁶²

En el artículo XXVII de los estatutos de la Academia valenciana se describe la mecánica de los premios, y se especifica que «Resueltos y establecidos los premios, ya sea cada año, ya sea cada trienio, o ya de cualquiera otro modo: será privativo de la Junta Ordinaria arreglar todos los puntos facultativos que les pertenecen». De este modo se deja en manos de los profesores la organización de los premios.

Acabamos de hablar en el punto anterior de los premios generales, aquellos que se celebraban de una forma reglada cada tres años. Los premios particulares o ayudas de costa se crearon con la idea de otorgar a los discípulos una cantidad de dinero que contribuyera en su manutención. Eran de menor cuantía que los generales y en la Academia valenciana no fueron convocados de una manera sistemática, bien por la falta de resultados obtenidos, o bien por la falta de recursos económicos que padecía la institución.⁵⁶³

⁵⁶² *Continuación de la noticia histórica...*, de 1 de noviembre de 1783..., *op. cit.*, pp. 1 – 2.

⁵⁶³ «Como el aplauso, por lo que satisface al amor propio, es el mejor incentivo para la aplicación, ha cuidado la Academia, no obstante, sus pocos fondos, estimular a sus discípulos con algunos premios. No

Durante el último decenio del siglo XVIII el modelo de enseñanza de la Academia de San Fernando entró en crisis debido al escaso resultado docente. Los académicos tomaron distintas medidas para intentar solucionar el problema. Uno de los acuerdos consistió en la eliminación de las ayudas de costas, ya que la Junta Particular los consideraba contraproducentes para la moral de los no premiados. En Madrid, las ayudas de costa se repartían cada tres meses. Para los discípulos estos premios se habían constituido en un fin en sí mismo, de modo que, en lugar de esforzarse para mejorar su técnica, trabajaban para conseguir el premio sin reparar en lo que podían aprender. Por ello se propuso una modificación, pasando a ser premios anuales.⁵⁶⁴

Isidoro Bosarte, en su propuesta de reforma de los estudios en la Academia de San Fernando en el año 1792, expuso que los premios particulares estaban desacreditados porque habían demostrado escasa mejora en el aprendizaje de los discípulos y porque se fomentaban «intrigas» en sus concesiones. En cualquier caso, recomendó que siguieran entregándose las ayudas de costas ya que de algún modo podían ayudar a la aplicación de los alumnos. Bosarte aconsejó que solo se entregaran premios mensuales a los opositores del modelo vivo, de la estatua y la arquitectura, excluyendo a los alumnos de la sala de principio, porque consideraba que en esta sala en lugar de futuros artistas estaban asistiendo muchos artesanos.⁵⁶⁵

Francisco de Goya se posicionó en contra de los premios mensuales en el informe que redactó en 1792, a petición de la Junta Particular para llevar a cabo la reforma de los planes de estudio en la Academia de San Fernando. Como ya hemos visto con anterioridad, Goya planteó una reforma integral de los planes de estudio, que concernía al propio planteamiento de la institución, ya que para el maestro de Fuendetodos el fracaso de la enseñanza era consecuencia del propio modelo académico, premios mensuales incluidos: «Que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de

podía ofrecer los generales, y llamar al concurso a todo opositor, y se contentó con dar los particulares a sus concurrentes, supliendo por el honor de discernir la ventaja, la pobreza de la ofrenda». *Noticia histórica de los principios, progreso..., de 1773..., op. cit.*, p. 19.

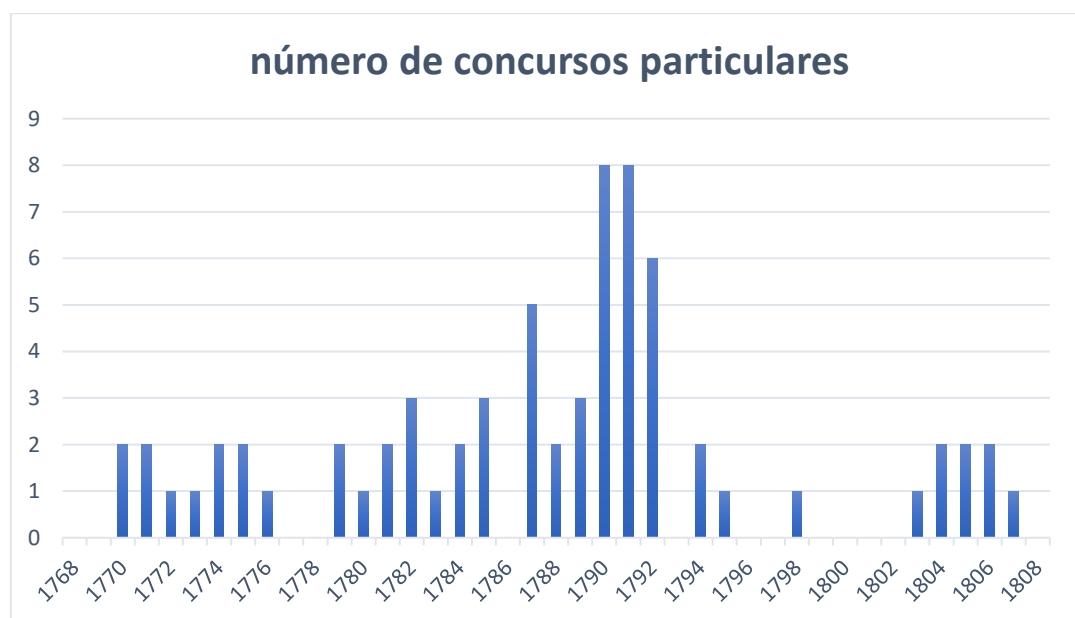
⁵⁶⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 467 – 470 y 680 – 682.

⁵⁶⁵ «Aunque estas ayudas de costa que se votan en la Junta Ordinaria por los profesores están desacreditadas, parte por las intrigas que fomentan y parte por el ningún fruto que se ha experimentado en el progreso de la juventud. Sin embargo, como hubiera método en los estudios, pudiera ser de alguna utilidad. Según el pie en que está la Academia, solo debían darse premios mensuales a los opositores del modelo vivo, de la estatua y la arquitectura porque esto es lo que pertenece al instituto de la Academia. Pero no a los expositores de principios donde está todo artesano». Propuesta de Isidoro Bosarte sobre la reforma de los estudios en la Academia. 19 de junio a 1792. ARASF, 1-18/12, p. 417

auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un arte tan liberal y noble como es la pintura».⁵⁶⁶

Siguiendo con las propuestas para solventar los problemas de la enseñanza de la Academia de madrileña, Cosme Acuña entregó su informe en 1799. En lo referente a los premios particulares propuso que se entregaran dos premios de primera clase, que se otorgarían a los alumnos que hubieran demostrado mayor capacidad en la pintura del natural, y otros dos de segunda clase para la sala del modelo de yeso. Para cada una de las dos clases se establecieron un primer y segundo premio. De modo que para la pintura se ofrecían un total de ocho galardones.⁵⁶⁷

Con esta incertidumbre en el normal desarrollo de los premios particulares en la Academia de San Fernando y la escasez de recursos que siempre había coartado a la Academia valenciana, no es de extrañar que en San Carlos las ayudas de costa no tuvieran una regularidad en el tiempo como tuvieron los premios generales. Se puede comprobar el número de concursos particulares que se convocaron cada año en el gráfico que se expone a continuación.



⁵⁶⁶ ARASF, sign. 1-18-1. Secretario general. Enseñanza. Planes de estudios. Informes. Informe de Francisco de Goya, 14 de octubre de 1792. BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., pp. 221 – 222.

⁵⁶⁷ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, p. 727.

El primer concurso particular tuvo lugar en marzo de 1770. En la clase de pintura los concursantes al primer premio debían dibujar «un acto del natural» en el espacio de seis noches. También había otro premio para los asistentes a la sala del yeso, que debían copiar el uno de los vaciado en yeso de la colección de la Academia. Estos dos primeros premios consistían en 100 reales de vellón. Para la sala de principios se acordaron tres premios de 20 reales de vellón cada uno. Los aspirantes a estos premios podían presentarse solo a una de las tres pruebas que ofrecía la Academia: copiar una estampa de una cabeza, una mano o un pie.⁵⁶⁸

La segunda ocasión en la que se convocaron este tipo de premios fue en noviembre de 1770. La tercera en febrero de 1771, además de los premios para la sala del natural y la del yeso, se duplicaba el número de premios de la sala de principios. A partir de esta convocatoria se ofrecieron seis premios de veinte reales de vellón en la sala de principios. «Dos premios para la primera clase y el asunto será dibujar una cabeza. Dos premios semejantes para la segunda clase y el asunto será dibujar una mano. Otros dos premios iguales para la tercera clase y el asunto dibujar un pie».⁵⁶⁹

Para evitar que unos pocos discípulos acaparasen las ayudas de costas, precisamente los más destacados de cada clase, la Junta General de 22 de marzo de 1772 acordó que pasaran cuatro concursos, y no tres como hasta la fecha, para que un alumno pudiera volver a presentarse y obtener el premio en metálico. No obstante, se le permitía presentarse al concurso, y aunque no pudieran obtener premio, les podría servir de mérito. Sin embargo, en la Junta Ordinaria de 17 de marzo 1774 se permite de nuevo presentarse a los vencedores cuando hayan pasado tres concursos.

A lo largo de estos primeros años de la Academia se continuó realizando pequeños retoques en la forma que convocar los premios particulares. En 1774 se acordó que solo los discípulos que frecuentaran más las salas de estudio tuvieran la posibilidad de presentarse, y aquellos que no habían aprovechado el tiempo quedaran excluidos.⁵⁷⁰

Tras unos años en los que no se realizaron los premios mensuales, en la Junta Ordinaria de 7 de abril de 1779 se acordó «que, para estimular más el adelantamiento de los

⁵⁶⁸ Actas de la Junta Ordinaria de 4 de marzo de 1770. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁵⁶⁹ Actas de la Junta Ordinaria de 24 de febrero de 1771. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁵⁷⁰ Actas de la Junta Ordinaria de 21 de febrero de 1774. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

discípulos, se continúe la distribución de premios particulares, en la conformidad que se ha practicado hasta ahora». Y en Junta Ordinaria de 18 de diciembre de 1779 se decidió que los premios se distribuyan cuatro veces al año. En realidad, se retomaron los concursos para los premios particulares, pero no se consiguió realizarlos cuatro veces al año.⁵⁷¹

En la Junta Ordinaria de 8 de febrero 1781 se intenta dar un nuevo impulso a los premios particulares, los profesores eran conscientes de los problemas de asistencia del alumnado a los estudios en la Academia. Por esta razón intentan estimular la presencia de los discípulos mediante estos premios. «En esta Junta se vio memorial que presentaron los directores, que expresa los medios y método que se puede practicar, en orden a la distribución de los premios particulares o mensuales, a fin de excitar y estimular la frecuente concurrencia de los discípulos a los estudios».⁵⁷²

En cierta forma, al no estar regulados estos premios por los estatutos, las normas que los establecen se acababan improvisando según surgían los problemas. Así, por ejemplo, en la Junta Ordinaria de 23 de marzo de 1781 se acuerda que un opositor no puede presentarse en más de una de las categorías que se ofertan. En esta ocasión el problema surgió cuando Diego Galván, se presentó al concurso de la sala del modelo en blanco y al mismo tiempo al de la sala de principios. De este modo estaba perjudicando a los discípulos de la sala de principios, por lo que «dicho Galván queda excluido de este concurso a la sala de principios: y que esta resolución sirva por punto general en semejantes caso».⁵⁷³

Un año después, en la Junta Ordinaria de 28 de octubre 1782, el debate sobre la asistencia de los alumnos a las salas de la Academia y la motivación extra que proporcionan los premios particulares vuelve a aparecer: «En esta Junta, después de haber hecho relación los directores y tenientes del estado de los estudios y aplicación de

⁵⁷¹ Actas de la Junta Ordinaria de 7 de abril de 1779 y 18 de diciembre de 1779. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁵⁷² Actas de la Junta Ordinaria de 8 de febrero 1781. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁵⁷³ Actas de la Junta Ordinaria de 23 de marzo de 1781. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

los discípulos, hicieron presente que para mayor estímulo convenia distribuir los premios acostumbrados».⁵⁷⁴

Al año siguiente se realiza otra enmienda, de nuevo con la intención de incentivar la asistencia de los alumnos a las clases se establecen don premios particulares durante el año académico «uno al tiempo de la abertura y otro al concluirse la temporada», y de este modo poder verificar de un modo más eficiente si los alumnos cumplen con sus obligaciones durante todo el curso.⁵⁷⁵

En 1787 las ayudas de costas a la sala de principios se duplicaron, pasando de 20 a 40 reales de vellón.⁵⁷⁶ Y a continuación, los concursos particulares recibieron un nuevo impulso en enero de 1790, cuando se presentó un plan en la Junta Particular para «que la Academia pueda todos los meses repartir premios o ayudas de costa a sus discípulos conforme lo practica la Real Academia de San Fernando». Se celebraron ocho, ocho y seis concursos durante los siguientes años. Sin embargo, se decidió interrumpir de nuevo los premios debido a la falta de recursos en la Junta Particular 3 de agosto de 1792.⁵⁷⁷

Ante la escasa presencia de alumnos en las aulas de la Academia en los últimos meses del curso, la Junta Particular de marzo de 1794 vuelve a convocar los concursos particulares con las mismas condiciones que se habían realizado en anteriores ocasiones.⁵⁷⁸

Como resumen podemos decir que los premios particulares no tuvieron el prestigio y repercusión que sí tuvieron los premios generales, éstos se entregaban en un Junta Pública durante un acto ceremonial donde concurrían además de los consiliarios y

⁵⁷⁴ Actas de la Junta Ordinaria de 28 de octubre 1782. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁵⁷⁵ Actas de la Junta Particular de 6 de julio de 1783. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

⁵⁷⁶ Actas de la Junta Particular de 4 de marzo de 1787. *Libro primero. Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 19.

⁵⁷⁷ «Se delibero de unánime parecer de la Junta se suspendieran los premios mensuales por todo el presente año de mil setecientos noventa y dos, atendiendo a los muchos gastos extraordinarios que la Academia ha tenido y también a las gratificaciones acordadas». Actas de la 3 Junta Particular de agosto de 1792 Academia. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 19.

⁵⁷⁸ «Hice presente que se podía dar en los dos últimos meses de Academia premios por ser los menos concurridos de discípulos. Pareció bien a la Junta y se acordó se diese aviso a los directores a fin de que estén enterados, y se arreglen en los mismos términos que otras veces». Actas de la Junta Particular de 30 de marzo 1794. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 19.

profesores de la Academia, destacados personajes de la sociedad valenciana. El nombre de los premiados en el concurso general se incluía en las actas que la Academia imprimía cada tres años y el premio en metálico era aproximadamente ocho veces mayor.⁵⁷⁹

Con los premios particulares se intentó estimular la implicación de los alumnos en los estudios, para que por un lado se esforzaran más en el aprendizaje, y por otro no se ausentaran de las aulas, como reclamaban los profesores. Fueron premios cuestionados en Madrid, ya que los alumnos los tomaron como un fin y no como un medio para aprender. Estos problemas, unidos a las dificultades económicas de la Academia, hicieron que durante el periodo que estamos investigando las ayudas de costa no se ofrecieran de manera habitual y el número de convocatorias fuera cambiando a lo largo del periodo, sin llegar a consolidarse en ningún momento.

Para conocer con más detalle el desarrollo de los concursos particulares se puede consultar el anexo 9.9. Vencedores de los concursos particulares de pintura (1766 – 1808).

5.4. El programa de las pensiones

Así como en los estatutos de San Fernando hay dos artículos enteros dedicados a los pensionados, en la Academia valenciana tan solo se le dedican unas líneas en uno de los apartados del artículo que describe el funcionamiento de la Junta General.

«Artículo XXIV. Junta General. 3. En caso de que los fondos de la Academia permitan dar algunas pensiones a los discípulos hábiles y aplicados, que por su pobreza no pueden subsistir en los estudios, la votación sobre las obras de los opositores a estas pensiones se hará en la Junta General. En virtud de ella solamente se adjudicarán a los que tengan más votos, si los fondos crecieran de suerte que pueda la Academia señalar pensiones para ir a perfeccionarse en las artes a Roma, o a París. En este caso, la misma Junta graduará el mérito de los opositores, pero no podrá enviar fuera del reino a los pensionados sin obtener mi permiso, por medio de mi Academia de San Fernando. Con la prevención de que las dichas

⁵⁷⁹ Peso fuerte o peso duro de plata equivalía a 20 reales de vellón. Por lo tanto 40 pesos del primer premio de los concursos generales serían aproximadamente 800 reales de vellón. FRANCISCO OLMOS, José María de. *Los miembros del Consejo de Hacienda (1722 – 1838) y organismos económico-monetarios*. Madrid: Castellum, 1997, p. 353.

pensiones así en Valencia, como fuera del reino, han de recaer precisamente en vasallos míos naturales de estos reinos». ⁵⁸⁰

Se establece de forma ambigua el cómo y a quién deben de otorgarse las becas, con la incertidumbre de si existirán fondos para financiar la empresa. La Junta General establecerá oposiciones para otorgar las ayudas a los discípulos con más capacidad y que al mismo tiempo carezcan de recursos para subsistir. También se ofrece la posibilidad de pensionar a algún alumno en Roma o París, eso sí, bajo la supervisión de la Academia de San Fernando. Sin embargo, no aparece ninguna reseña en los estatutos de la opción, que sabemos que ocurrió, de pensionados en Madrid.

Pasados diez años desde la sanción de los estatutos, la Academia no había pensionado a ningún discípulo, como si estaba ocurriendo en la Academia de San Fernando desde 1758, probablemente debido a la escasez de peculio. ⁵⁸¹

Sin embargo, la situación cambió con la Real Orden de 24 de octubre de 1778, enviada por el conde de Floridablanca desde San Lorenzo de El Escorial al secretario de la Academia de San Fernando, don Antonio Ponz. Se duplicaba la asignación de treinta mil reales de vellón que disfrutaba la institución valenciana. ⁵⁸²

La nueva situación económica estaba condicionada por una serie de exigencias que se imponían desde la corte. Una de estas condiciones decía que «la misma Academia mantenga siempre en Madrid a sus expensas, uno o dos jóvenes de aquellos que más sobresalgan entres sus alumnos, y que se apliquen a la pintura, y uno o dos que se dediquen a la escultura, a la arquitectura o al grabado». Además, en la misma Real Orden, se le encarga a Manuel Monfort el cuidado de los estudios y la conducta de los pensionados en Madrid. Como consecuencia del incremento de presupuesto y de las exigencias que lo acompañaban, al año siguiente se concedieron las primeras pensiones.

En los fondos del archivo de la Academia de San Carlos hemos localizado un librito, con el título de *X. Premiados y pensionados*. Documento en el que se hallan anotados los que han obtenido premios generales y particulares, e igualmente los pensionados en

⁵⁸⁰ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXIV.

⁵⁸¹ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., p. 207.

⁵⁸² *Real Orden de 24 de octubre de 1778, por la cual S.M. se sirve en aumentar la dotación de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y prescribe algunas reglas para mayor adelantamiento de sus estudios.*

Madrid. Todos estos registros están manuscritos por el secretario don Vicente María de Vergara.⁵⁸³

Pasamos a transcribir el apartado completo de los pensionados:

«Pensionados en Madrid

Por la pintura: Rafael Ximeno, en 1 de abril de 1779, por 3 años.

Por el grabado: Mariano Brandi, en 1 de abril de 1779, por 3 años.

Por la pintura: Rafael Ximeno, por Real Orden de 1782, se le prorrogó la pensión por otros tres años y pasase a Roma.

Por el grabado: Mariano Brandi, por Real Orden de 1782, se le prorrogó la pensión por tres años.

En la escultura: José Esteve [sic]⁵⁸⁴, nombrado por esta Real Academia en 5 de junio de 1785. Por acuerdo de la Junta Ordinaria de 3 de septiembre de 1786, se le quitó la pensión.

Por la pintura: Vicente López, nombrado por esta Real Academia en 12 de junio de 1789.

Por el grabado: Rafael Esteve, nombrado por esta Real Academia en 12 de junio de 1789».⁵⁸⁵

Como se puede observar, el número de pensionados en Madrid fue escaso, tan solo dos pintores disfrutaron de este privilegio. Rafael Ximeno Planes percibió una pensión de tres años en 1779, que posteriormente se prorrogó tres años para ampliar sus estudios en Roma. Y Vicente López Portaña en 1789, también durante tres años.

Manuel Monfort iba cumpliendo su tarea y de tanto en tanto envía informes de los progresos que hacían los pensionados en Madrid. Por ejemplo, en la Junta Ordinaria de 11 de febrero 1781 se daba lectura de una carta que había enviado a tal efecto. El secretario, Tomás Bayarri anotaba en el acta de la Junta Ordinaria de 2 de junio 1782, otra carta que Manuel Monfort le había enviado pidiendo que, a José Camarón Meliá y a Francisco Preciado de la Vega, director de los pensionados de la Academia de San

⁵⁸³ Vicente María de Vergara, hijo de José Vergara Ximeno, fue secretario de la Academia de San Carlos desde el 20 de febrero de 1809. Además, fue abogado de los Reales Consejos, secretario de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1817. Falleció en abril de 1837.

⁵⁸⁴ Entendemos que es un error del secretario Vicente María de Vergara al pasar los nombres, aunque anotó el nombre de José Esteve en el libro *X. Premiadados y Pensionados*, en las actas de las Juntas Ordinarias, tanto de 5 de junio de 1785, como en la del 3 de septiembre de 1786 aparece el nombre de José Ginés.

⁵⁸⁵ *Libro de Premiadados y Pensionados*. ARASC, Legajo 44/5, p. 21.

Fernando en Roma, se les concediera el título de académicos de mérito de la Academia de San Carlos, cosa que consiguieron «con general aplauso de todos».⁵⁸⁶

El hecho de que José Camarón Meliá estuviera pensionado en Roma por la Academia matritense, quien además se hizo cargo de sus gastos, es la razón por la que no aparece en el libro de *Premiados y pensionados* de la Academia valenciana. En realidad, Camarón Meliá se trasladó a vivir a Madrid, en donde tomó parte en el concurso de primera clase de pintura de la Academia de San Fernando en 1778. Entre 1779 y 1785 estuvo pensionado en Roma por la Academia de San Fernando.

Sin embargo, Rafael Ximeno estaba pensionado en Madrid hasta que consigue la beca para trasladarse a Roma. La Real Orden de 24 de noviembre 1782, transmitida por el conde de Floridablanca, establece que el rey le concede el permiso para que se instale en Roma para continuar con su carrera. Se ordena a la Academia de San Carlos que siga pagando la misma pensión a Ximeno durante los próximos tres años. A instancia de Manuel Monfort, consigue del conde de Floridablanca cartas de recomendación para el embajador de España en Roma y para el director de los pensionados Preciado de la Vega.⁵⁸⁷

«Condescendiendo así mismo el rey con la instancia hecha por don Manuel Monfort, como director en Madrid de los expresados jóvenes, y de don Rafael Ximeno, uno de ellos; se dignó conceder a este el permiso que había solicitado para pasar a Roma a continuar sus estudios en el arte

⁵⁸⁶ «Hice presente dos cartas, la una de don Manuel Monfort, y la otra de don José Camarón [Meliá]. En la primera, me da noticia dicho señor Monfort cómo remitía por el ordinario dos pinturas de dicho señor Camarón, académico de mérito de la Real de San Fernando, y dos academias dibujadas, todo ejecutado por el dicho en Roma, donde ha estado pensionado. Juntamente un boceto de don Francisco Preciado, director de los pensionados de la [Academia] de San Fernando en Roma, con el fin de que esta Academia les agraciase con el título de académicos de mérito. La carta de Camarón se dirige al citado fin, expresando que cuando partió de Roma le entregó dicho boceto el señor Preciado con el fin de que lo presentase a esta Academia con mil expresiones de afecto que profesa a este cuerpo, y manifestando al mismo tiempo sentir no tener otra cosa de mayor mérito que presentar, ni permitirle su avanzada edad el poderla efectuar. Vistas las obras de todos los profesores, cuyos asuntos son un cuadro de medio cuerpo de santa Cecilia, copiado en la galería del príncipe Borghese donde se conserva el original del Domenichino, un boceto de la degollación de san Juan Bautista de invención y estudio propio, y dos figuras de academia dibujadas, esto de don José Camarón [Meliá]. De don Francisco Preciado un boceto pequeño cuyo asunto es cuando Alejandro deshizo el nudo gordiano, y reconociendo igualmente tener mérito dicha obras, como también estar condecorados sus autores, por aclamación quedaron elegidos y nombrados académicos de mérito con general aplauso de todos». Actas de la Junta Ordinaria de 2 de junio 1782. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁵⁸⁷ Actas de la Junta Ordinaria de 9 de diciembre 1782. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

de la pintura; y para que no le falten los auxilios debidos a su honrosa y loable resolución, fue voluntad de S. M. que esta Academia el acuda puntualmente con la pensión que goza, y se sirvió prorrogarle por tiempo de tres años en sus Real Orden de 26 de marzo de 1783. Mandando al mismo tiempo se dieran cartas de recomendación para su embajador en aquella corte, para su agente general y para el director de los pensionados de la Real Academia de San Fernando. Todo lo cual participó de Real Orden a esta Academia el excelentísimo señor conde de Floridablanca con fecha de 24 de noviembre de 1782, para que dispusiera su cumplimiento en la parte que le correspondía».⁵⁸⁸

Continuando con sus obligaciones, Monfort enviaba obras de los pensionados para que en Valencia se pudiera comprobar su evolución. Esto queda anotado en la Junta Ordinaria de 25 de mayo 1783, cuando se reciben obras de Rafael Ximeno y Mariano Brandi. También en 9 de octubre de 1786, se manda obras de Rafael Ximeno y Mariano Brandi «dos cabezas san Pedro y san Pablo pintadas al óleo por los originales de Guido Reni, una Virgen de medio cuerpo, pintada por el original de don Rafael Antonio Mengs, algunas figuras de academia. Y últimamente un san Sebastián de cuerpo entero por el original de Tiziano, que existe en El Escorial, todo copiado por el expresado Ximeno».⁵⁸⁹

En Junta Ordinaria de 17 de mayo de 1785 se vio una Real orden de 10 de abril de 1785 comunicada por el conde de Floridablanca. La carta adjunta de Manuel Monfort explicaba que los pensionados Rafael Ximeno, por la pintura, y Mariano Brandi, por el grabado, han concluido el tiempo de sus pensiones. En la misma Junta se tomaron las disposiciones pertinentes para convocar el concurso para asignar dos pensiones, en este caso correspondían a un alumno de escultura y otro de arquitectura. José Gines fue quien obtuvo la pensión de escultura de seis reales de vellón diarios. La pensión de arquitectura quedó vacante.

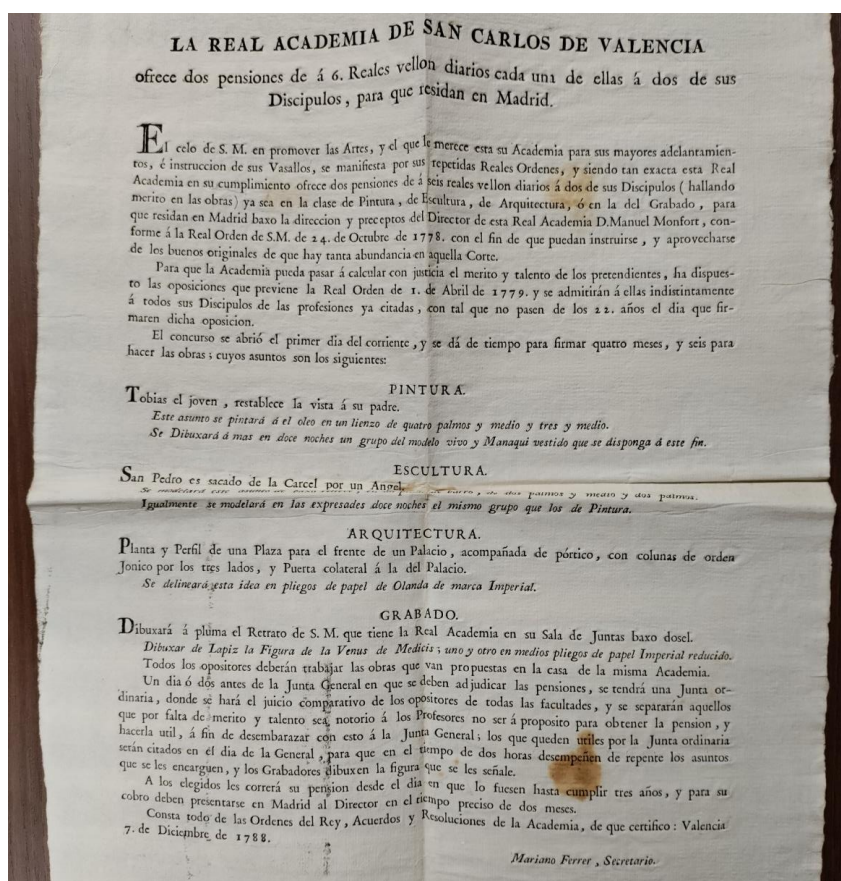
Por lo general los académicos valencianos estaban satisfechos con los trabajos y los informes que recibían de los pensionados en Madrid. Sin embargo, Manuel Monfort informo en una carta que se leyó en la Junta Ordinaria el 3 de septiembre de 1786, del

⁵⁸⁸ *Continuación de la noticia histórica... de 1 de noviembre de 1783... op. cit.*, pp. 3 – 6.

⁵⁸⁹ Actas de la Junta Ordinaria de 25 de mayo 1783 y la de 9 de octubre de 1786. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

mal comportamiento de José Ginés, pensionado en la clase de escultura desde el año anterior. Como consecuencia del informe, José Gines perdió la pensión.⁵⁹⁰

En la Junta Ordinaria de 2 de noviembre de 1788 se acordó ofrecer dos pensiones de seis reales de vellón diarios a dos discípulos, para que estudien en Madrid. La oposición estaba abierta a los alumnos de la clase de pintura, escultura, arquitectura y grabado. Siguiendo las instrucciones de la Real Orden de 24 de octubre de 1778, los discípulos elegidos deberían residir en Madrid bajo la dirección y los preceptos de Manuel Monfort.



Edicto para la oposición de pensionados en Madrid, 7 de diciembre de 1788

⁵⁹⁰ José Ginés (Polop de la Marina, 1768 – Madrid, 1823). Estudió en la Academia de San Carlos y tras ganar varios premios mensuales y los dos primeros de pintura y escultura en 1783, se trasladó a Madrid con una pensión para estudiar en la Academia de San Fernando. Fue escultor de cámara honorario en 1794 y escultor estuquista de palacio en 1799, académico de mérito de San Fernando en 1814, teniente director de escultura de cámara de Fernando VII en 1816, y director de la Academia de San Fernando en 1817.

La Real Orden de 1 de abril de 1779 dictaba los requisitos para evaluar con justicia el mérito y talento de los opositores, que no podían ser mayores de veinte años, aunque posteriormente se aumentó a los veintidós años. A los seleccionados se les pagaría la pensión desde el día que se aprobaran la oposición, y su duración sería de tres años.

El concurso se inició el 1 de diciembre 1788 y los opositores de pintura dispusieron de seis meses para hacer las obras, cuyo asunto fue: *Tobías el joven restablece la vista a su padre*⁵⁹¹. Obra que debía pintarse al óleo en un lienzo de cuatro palmos y medio por tres y medio. También debían dibujar en un periodo de doce noches, «un grupo del modelo vivo y maniquí vestido que se disponga a este fin».

En la oposición para la plaza de pintura se inscribieron Vicente López, Luís Planes y Antonio Vivó, sin embargo, Luís Planes no pudo acabar su obra en plazo de cuatro meses debido a un problema de salud. Como en los concursos generales, los candidatos debían realizar una prueba de repente durante dos horas en la Junta General de 12 de junio del año 1789, y se le adjudicó la pensión de pintura a Vicente López.⁵⁹² El tema que salió en el sorteo fue *Un ángel anuncia a Zacarías el nacimiento del Bautista*.⁵⁹³ Vicente López consiguió la pensión por unanimidad de los votantes, y comenzó a cobrar los seis reales de vellón el 1 de julio.⁵⁹⁴

Como establecía la Real Orden de 24 de octubre de 1778 «harán presentes por medio del sujeto que los dirija en Madrid, y acaso en Roma, muestras de los progresos que hagan en su respectiva arte», el director de los pensionados envió desde Madrid, el boceto del cuadro que Vicente López había presentado al concurso de premios generales de la Academia San Fernando en 1790⁵⁹⁵, además de varias figuras dibujadas. «[...] acreditando su aplicación y adelantamiento y habiendo reconocido por toda la Junta,

⁵⁹¹ Antiguo Testamento, “Tobías”, 14:1 – 2.

⁵⁹² Un mes después Vicente López también ganó el primer premio en el concurso general de pintura, ver apartado 7.1.6. Concurso de 1789.

⁵⁹³ Nuevo Testamento, “Lucas”, 1:5 – 25.

⁵⁹⁴ Actas de la Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1788. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4. También se puede consultar en *Continuación de la noticia..., en 24 de julio de 1789..., op. cit.*, pp. 10 – 12.

⁵⁹⁵ Vicente López consiguió el premio en la primera clase de pintura con el tema: Los reyes católicos don Fernando y doña Isabel reciben a los embajadores, que el rey de Fez les envía con un rico presente de caballos, jaeces, telas y otras cosas para solicitar su amistad y buena correspondencia, que dichos soberanos admitieron, con tal que no se socorriese al rey de Granada. Vicente López se encontraba pensionado en Madrid bajo la tutela de Mariano Salvador Maella. AZCÁRATE LUXAN, Isabel *et al.* *Historia y alegoría: los concursos de pintura..., op. cit.*, pp. 175 – 176.

declararon que dichos pensionados se aprovechaban notablemente, en sus respectivas carreras».⁵⁹⁶



Fig. 48. *Tobías el joven restablece la vista a su padre*. Vicente López, 1789.
Óleo sobre lienzo. 76 x 99 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia.

Manuel Monfort se presentó en la Junta Ordinaria 15 de mayo de 1792 junto con los pensionados a su cargo Vicente López y Rafael Esteve, ya que sus pensiones acababan a final de mes. Para demostrar la evolución de los discípulos «[...] presentó varias figuras de academia dibujadas por ambos, un retrato de nuestro católico monarca el señor don Carlos IV, con el fin de colocarle bajo el dosel (como así se acordó), un cuadro de tres y cuatro palmos de un santísimo *Ecce homo* copia de Ticiano y dos tablitas de un san Juan Bautista y santa María Magdalena copias de Mengs, lo que pareció muy bien a toda la Junta ».⁵⁹⁷

En julio de 1786, una vez finalizada su pensión en Roma, José Camarón Meliá envía a la Academia de San Carlos las siguientes obras para que se le nombre académico de

⁵⁹⁶ Actas de la Junta Ordinaria 8 de marzo de 1791. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

⁵⁹⁷ Actas de la Junta Ordinaria 15 de mayo de 1792. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4

mérito: «un cuadro de medio cuerpo de santa Cecilia copiado en la galería del príncipe Borghese donde se conserva el original del Domenichino, un boceto de la degollación de san Juan Bautista de invención y estudio propio, y dos figuras de academia dibujadas». La Junta Ordinaria que evalúa al antiguo alumno considera que dispone de los méritos suficientes para concederle el título de académico de mérito.⁵⁹⁸ De esta forma, Camarón concluye su formación de manera brillante, logrando en los años siguientes ser nombrado pintor de cámara y director de pintura de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro.⁵⁹⁹

Después de sus años en Roma, Rafael Ximeno Planes también consiguió el reconocimiento que buscaba, la Junta Ordinaria del 3 de septiembre de 1786 lo nombró académico de mérito con honores de teniente. En dicha junta se leyó una carta que había enviado el conde de Floridablanca donde explicaba que había recibido dos copias de Rafael de Urbino y una composición original que Ximeno había pintado en su estancia en Roma. Una de las copias se destinó a decorar la casa de los primeros secretarios de estado. En Valencia se recibió «[...] (el cuadro original) *Adán y Eva en el Paraíso oyendo los preceptos del Padre Eterno* y una copia de Rafael de Urbino de la figura de Alcibíades en la Escuela de Atenas».⁶⁰⁰

La carrera de Rafael Ximeno Planes dentro del mundo académico también es un ejemplo de éxito de los ideales ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII, que tenían como uno de sus principales propósitos el desarrollo de las cualidades humanas a partir de la educación. Alumno, pensionado en Roma, académico de mérito, culminó su carrera cuando se trasladó al virreinato de Nueva España para convertirse en director de pintura en 1794 y director general de Real Academia de San Carlos de Nueva España desde el año 1798. Cargo en el que continuó incluso con los problemas políticos que surgieron durante el proceso de independencia de México desde 1810.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Actas Junta Ordinaria de 2 de Julio de 1786. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁵⁹⁹ Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...*, op. cit., tomo I, p. 190.

⁶⁰⁰ Actas Junta Ordinaria del 3 de septiembre de 1786. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2.

⁶⁰¹ SENENT DEL CAÑO, Clara Isabel. *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España*. Tesis doctoral dirigida por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Joaquín Bérchez Gómez, Universidad de Valencia, 2017. Y también en el artículo ESPINÓS DÍAZ, Adela; GARCÍA SÁIZ, María Concepción. "Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México". *Archivo Español de Arte*, 1978, tomo 51, n.º 202, pp. 115 – 135. Y en ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Rafael Ximeno y Planes en España». En: BÉRCHEZ,

Vicente López igualmente concluyó con éxito su carrera como académico. En la Junta Ordinaria de 1 de noviembre de 1793 presentó un retrato de Joaquín Pareja Obregón, presidente de la Academia en ese momento, y solicitó que se le nombrara académico de mérito, cosa que consiguió con el acuerdo unánime de la junta, «se examinó el expresado retrato, y teniendo la Junta tan conocido el talento, mérito y aplicación del insinuado López, de común acuerdo y general aclamación se le creó académico de mérito en su clase de pintura». Consiguió el cargo de teniente director en la clase de pintura el 7 de abril de 1799 y director de pintura desde 12 de agosto de 1801.⁶⁰² El 31 de diciembre de 1805, la Junta General le ofrece el cargo de director general, nombramiento que rechaza en favor de Luis Planes, por deferencia a su antigüedad como académico y a que era siete años más joven que Planes.⁶⁰³ Fue nombrado académico de honor de la Academia de San Carlos en 1818.

En septiembre de 1814 anuncia en la Academia de San Carlos que se traslada a Madrid reclamado por la corte. Como miembro de la Academia de San Fernando desempeñó importantes funciones, primero como director de pintura en 1814, y posteriormente, durante el trienio de 1817 – 1820, como director general. Consiguió el cargo de primer pintor de cámara de su majestad el rey Fernando VII, cargo que ocupaba de forma honorífica desde la visita de Carlos IV a Valencia en 1802.

Realizó el retrato oficial de Fernando VII que sería enviado a las instituciones del reino, tanto en la península como en los territorios del Nuevo Mundo, replicas firmadas por el propio López y su taller. En su nueva posición tuvo que realizar tareas burocráticas como la tasación de pinturas o asesorar al rey en la decoración de los Reales Sitios y el Palacio Real de Madrid. Director del programa decorativo del Palacio Real de Madrid, Vicente López pinta en 1828 para uno de sus techos la *Alegoría de la institución de la orden de Carlos III*, multiplicándose en esos años su actividad retratística.

Aunque el proyecto más destacado de Vicente López para la monarquía fue la creación del Real Museo de Pinturas de Madrid, germen del actual Museo del Prado, que

Joaquín (com.). *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España siglo XVIII*. Catálogo de la Exposición. Valencia: Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè. Centenari del Descobriment D'Amèrica, 1989, pp. 143 – 171.

⁶⁰² *Continuación de las Actas...de 12 de noviembre de 1801...*, op. cit., p. 83.

⁶⁰³ Actas de la Junta General en 31 de diciembre de 1805. *Libro tercero. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6.

comienza a organizarse en 1818. Se encargó de la recuperación de obras de arte dispersas por la guerra de la independencia.⁶⁰⁴

Este *cursus honorum*, que consistía en iniciar la formación artística en la Academia de San Carlos, continuar los estudios pensionado en la Academia de San Fernando, ampliar la formación con una nueva pensión en Roma, para acabar trabajando en la corte madrileña, podría considerarse como el paradigma de consecución de los objetivos que los reformadores ilustrados perseguía desde el momento de la creación de la Academia. Ideales como el progreso, la felicidad o el bien común, en este caso aplicados al mundo del arte, eran posibles gracias a la educación recibida en la Academia de San Carlos.

José Camarón Meliá, Rafael Ximeno y Vicente López destacaron en su juventud por su destreza con los pinceles, como demostraron al ganar sendos premios generales en la Academia de San Carlos. Su estancia en Madrid les dio la posibilidad de conocer las colecciones reales, donde tuvieron la oportunidad de copiar a los grandes maestros (Tiziano, Velázquez, Luca Giordano, Guido Reni, Claudio Coello, Mengs, etc.). En su paso por Roma además de poder ver y copiar las obras de Miguel Ángel, Rafael, Annibale Carracci, Domenichino o Carlo Maratta, se impregnaban del ambiente artístico de la ciudad. Una vez finalizado su periodo de formación contribuyeron a la prosperidad del reino, tanto por la calidad de sus trabajos artísticos, como por desempeñar diversos puestos de dirección en las Academias Reales.

Estos tres artistas ejemplificaron uno de los pocos éxitos del proyecto ilustrado que se había iniciado a mediados del siglo XVIII. El reformismo implantado por un grupo de políticos e intelectuales y respaldado por el absolutismo borbónico, tuvo al progreso económico como uno de sus grandes objetivos. Fomentar la riqueza del país a través del desarrollo agrícola, industrial y comercial, fue el tema principal de los programas reformistas a lo largo de los sucesivos reinados, con la finalidad última de conseguir la felicidad pública, en la doble perspectiva del denominado absolutismo ilustrado: mejorar el nivel de vida del pueblo y a la vez hacer un estado fuerte y poderoso. Todo

⁶⁰⁴ ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Vicente López*. Colección grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana, núm. 4. Zaragoza: Aneto Publicaciones S.L., 2011, pp. 5 – 33. Para conocer con más detalle la vida y obra de Vicente López consultar DÍEZ, José Luis. *Vicente López (1772 – 1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. También se puede consultar CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. “Vicente López y la Real Academia de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, 1972, n.º 43, pp. 60 – 71. Y en MORALES Y MARÍN, José Luis. *Vicente López*. Zaragoza: Guara, imp. 1980. Por último, GIL SALINAS, Rafael (Com.) *El món de Goya i López en el Museu Sant Pius V*. Catálogo de exposición realizada en el Museo San Pio V de marzo a mayo de 1992. Valencia: Generalitat Valenciana; Museu Sant Pius V, 1992.

ello sin olvidar la educación e instrucción general de los súbditos como parte esencial del desarrollo de la nación.⁶⁰⁵

5.4.1. Manuel Monfort

Manuel Monfort que ejerció como director de los pensionados en Madrid, nació en Valencia en 1736. Hijo del impresor Benito Monfort, su formación artística comenzó en la academia que los hermanos Vergara tenían en su domicilio de la calle de las Barcas. Se desconoce quiénes fueron sus maestros en el arte del grabado, aunque se sospecha que pudieron ser Juan Bautista Ravanals y Tomás Planes. Así mismo, participó en la creación de la Academia de Santa Bárbara, como hemos visto con anterioridad.⁶⁰⁶

Posteriormente se trasladó a trabajar a Madrid e intentó ser admitido en la Academia de San Fernando presentando tres tallas dulces, una medalla y el certificado de académico de mérito en la Academia de Santa Bárbara de Valencia desde 1754. Consiguió el cargo de académico de mérito en la Academia madrileña en enero de 1762, reconociendo su antigüedad desde 1754.

De vuelta a Valencia participó en la comisión encargada de redactar los estatutos de la nueva Academia de Bellas Artes denominada de San Carlos, en el año 1765. Realizó numerosos viajes a Madrid para conseguir que Carlos III aprobara la creación de la Academia, cosa que ocurrió el 14 de febrero de 1768. En 1769 volvió a establecerse en Madrid, compaginando las tareas de académico con su actividad de grabador para la imprenta de Joaquín Ibarra. El 24 de octubre de 1778 consiguió un aumento de la dotación destinada a la Academia de San Carlos y fue nombrado director de estudios en Madrid de los pensionados valencianos en la corte.

Su relación con el grupo de ilustrados valencianos del círculo de Francisco Pérez Bayer, personalidad muy cercana al rey Carlos III, favoreció de manera notable su carrera profesional en la corte. Buena prueba de ello fue el encargo para dirigir la edición ilustrada de 1772 de las obras de Cayo Salustio Crispo *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Jugurta*, más conocida como el *Salustio*, traducción del latín llevada a cabo

⁶⁰⁵ FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España de la Ilustración...*, op. cit., pp. 20 – 25.

⁶⁰⁶ GIL Y CALPE, Jesús. “Noticia biográfica de D. Manuel Monfort y Asensi, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”. Archivo de arte valenciano, 1934, n.º 20, pp. 81 – 100.
CATALÁN MARTÍ, José Ignacio. “Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi”. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2005 – 2006, n.º 14 – 15, pp. 233 – 244.

por el infante Gabriel Antonio de Borbón, con el apoyo de su preceptor Francisco Pérez Bayer. En la lujosa edición realizada en la imprenta Joaquín Ibarra participaron los más destacados pintores y grabadores del momento.⁶⁰⁷

También gracias a Pérez Bayer y su relación con el secretario de Estado, el conde de Floridablanca, fue nombrado tesorero y administrador de la Biblioteca Real en 1784. Ese mismo año alcanzó el puesto de director de la Imprenta Real y Fundición. Estuvo implicado desde un principio en la creación de la Imprenta Real, redactó el *Plan de grabadores del Rey*, proyecto impulsado por el propio conde de Floridablanca. Todas estas acciones se inscriben dentro del pensamiento ilustrado que impulsaban las reformas borbónicas.⁶⁰⁸

Manuel Monfort, gracias su larga trayectoria como profesor académico y a sus buenas relaciones en la corte conseguía el acceso de los pensionados a las colecciones reales, donde podían copiar las obras de los más grandes maestros. Al mismo tiempo se encargaba de informar a la Junta Particular de los progresos que los jóvenes artistas lograban, enviando puntualmente cartas y ejemplos de los trabajos realizados. También tuvo ocasión de reprobar a aquellos que no cumplían con sus obligaciones, como fue el caso de José Gines, a quien se le canceló la beca.

Parece claro que era la persona idónea para ejercer como director de los pensionados en Madrid, tal como se reconoce en la Real Orden de 24 de octubre de 1780, en donde se le libera de sus obligaciones en Valencia al ampliar la plantilla con un nuevo teniente en la clase del grabado, y se le incrementa el salario en agradecimiento a los servicios prestados:

«Igualmente se creará y dotará plaza de teniente de director de grabado, que supla las ausencias y enfermedades del director de este arte.

[...] Por ahora cuidará en Madrid de la dirección de los estudios de estos jóvenes, y del arreglo de su conducta el director de grabado de la Academia de San Carlos don Manuel Monfort, académico de mérito de la de San Fernando. Y atendiendo el rey al celo, actividad y esmero que este profesor ha acreditado en solicitar todos los medios de que prospere la misma Academia de San Carlos, quiere que ésta le considere anualmente, además

⁶⁰⁷ MESTRE SANCHIS, Antonio. "Un grupo de valencianos en la corte...", *op. cit.*, pp. 213 – 230.

⁶⁰⁸ CATALÁN MARTÍ, José Ignacio. "Un documento inédito para la biografía...", *op. cit.*, pp. 234 – 235.

de su sueldo de director, la suma de ochenta pesos de a quince reales de vellón en señal de los buenos servicios que la ha hecho, y del afán con que contribuye al adelantamiento de las artes».⁶⁰⁹

5.4.2. Alumnos de San Carlos pensionados en Roma

Tenemos noticias de discípulos valencianos que obtuvieron una pensión para ampliar estudios en Roma. Los alumnos de San Carlos no podían trasladarse directamente a Roma, sino que primero debían estar estudiando en la Academia de San Fernando, la única que tenía la potestad de pensionar alumnos en Roma y en París. Una vez en Madrid, si los alumnos valencianos demostraban el suficiente progreso, tenían la oportunidad de establecerse en Roma para ampliar sus estudios en la Academia de San Luca de Roma.⁶¹⁰

El artículo XX de los estatutos de 1757 de la Academia de San Fernando establecían el funcionamiento de los pensionados en Roma y en París:

«Han de residir en Roma seis profesores, dos de pintura, dos de escultura y dos de arquitectura, para el perfeccionamiento en estas artes, bajo el gobierno del director que yo les nombrare, al cual han de obedecer en todo lo que pertenezca a sus estudios, han de presentarles los que hagan, y han de sujetarse a sus correcciones. Todos deberán remitir a la Academia de tiempo en tiempo, no solo las obras que esta les ordenare, sino es también algunas otras de invención propia, que acrediten sus adelantamientos, de que me ha de informar la Academia. De los fondos de esta se ha de costear el conducirlos a Roma, mantenerlos en aquella capital seis años y volverlos a estos reinos».⁶¹¹

El artículo XXI establecía las competencias del director de los pensionados en Roma. Debía procurar que los pensionados aprovecharan al máximo su estancia en la capital de los Estados Pontificios, y a los pintores se les instaba «a copiar y estudiar las escuelas de los más célebres profesores». En el año 1758 había en Roma seis pensionados y todavía no se había ocupado el puesto de director de los pensionados. Los consiliarios

⁶⁰⁹ *Real Orden de 24 de octubre de 1778, por la cual S. M. se sirve aumentar la dotación de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y prescribe algunas reglas para mayor adelantamiento de sus estudios.*

⁶¹⁰ CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad. "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1989, núm. 68, pp. 153 – 210.

⁶¹¹ *Estatutos de la Real Academia de San Fernando...*, op. cit., p. 51 – 54.

deseaban elegir a un artista que estuviera integrado en la vida artística romana, y juzgaron que el más apto para cumplir dicha tarea era Francisco Preciado de la Vega, pintor que había gozado por más de dieciocho años de una pensión en Roma. Ocupó el puesto de director de los pensionados en Roma hasta su muerte, en julio de 1790. Consiguió el aprecio de los artistas romanos pues fue nombrado dos veces príncipe presidente de la Academia de San Lucas, y otras dos veces más secretario de la institución romana.⁶¹²

Las pensiones en la Academia de San Fernando se suspenden entre 1769 y 1778, pero una segunda promoción de pensionados en Roma se coordina con la Real Orden de 17 de septiembre de 1778, que establece que se puede enviar hasta seis pensionados a Roma. Los dos pintores que se marcharon fueron Agustín Navarro y José Camarón Meliá.

Entre los registros de los pensionados que asistieron a la Academia de San Lucas de Roma tenemos a dos discípulos de la Academia de San Carlos:⁶¹³

- Juan José Camarón Meliá.

1781, septiembre: ganador del segundo premio por la primera clase de pintura. El dibujo se conserva en San Luca: Figura femenina con manto: estudio de pliegues. Lápiz negro y clarión. «Secondo Premio Giuseppe Camaron Spagnolo».

1783, mayo: se presenta al Concurso Clementino⁶¹⁴ en la primera clase. Los asuntos a ejecutar eran los siguientes: «Exaequo» o de pensado: dibujar la escena de Cristo expulsando a los mercaderes del templo. «Extempore» o improvisada: aparición de Jesucristo a los dos discípulos por el camino de

⁶¹² BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit. pp. 255 – 259

⁶¹³ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Relaciones artísticas hispano – romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 225 – 227. Y sobre todo en CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad. “Artistas españoles en la Academia de San Luca de ...” op. cit., 175 – 182.

⁶¹⁴ La *Accademia Nazionale di San Luca* de Roma fue fundada en 1593, por iniciativa de Federico Zuccari y con el apoyo del papa Gregorio XIII. Tuvo numerosas ubicaciones diferentes antes de ser alojado en el Palacio Carpegna. El período de mayor esplendor de la *Accademia* se produjo cuando Carlo Maratta ejerció de príncipe, desde 1698 hasta 1713. Durante ese periodo el papa Clemente XI dio el apoyo financiero a la institución, lo que permitió el establecimiento de los llamados *Concorsi Clementinos*. Cfr. HAGER, Hellmut (dir.); MUNSHOWER, Susan S. (dir.). *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome: Concorsi Clementini, 1700–1750*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1982; JOHNS, Christopher M. S. «Papal Patronage and Cultural Bureaucracy in Eighteenth Century Rome: Clement XI and the Accademia di San Luca». *Eighteenth Century Studies*, 1988, n.º 22, pp. 1 – 23.

Emaús. Expulsión de los mercaderes del templo. Apaisada. Lápiz, acuarela y albayalde. «Primo Classe=Secondo secondo Premio=Giuseppe Cameron di Valenza in Spagna. Anno 1783».

- Rafael Ximeno Planes.

1783, septiembre: se sabe que ganó un premio por el desnudo, de la primera clase.

José Camarón Meliá estaba estudiando en la Academia de San Fernando y fue esta academia quien lo envió a Roma durante seis años y pago su manutención. El caso de Rafael Ximeno Planes es un poco distinto. Ximeno estaba matriculado en la Academia de San Carlos, pero gracias a una pensión se encontraba estudiando en la Academia madrileña, donde solicitó una nueva pensión por tres años para acudir a Roma. Petición que fue atendida por la corte de Carlos III.

Cuando en 1784 regresó a Madrid la última promoción, las pensiones en Roma se suspendieron por diversos motivos. El primero, debido a las envidias que suscitaban entre el resto de los artistas que no podían desplazarse al extranjero para ampliar sus conocimientos. Otro motivo, y tal vez el más importante, era el alto coste económico que suponía mantener a los pensionados en la ciudad eterna. Por último, los orgullos profesores de San Fernando, consideraron que sus discípulos podían aprender lo mismo en Madrid que en Roma. No obstante, el conde de Floridablanca intentó que se volvieran a dar pensiones en la Academia de Madrid, y en abril de 1791 escribió a la institución con dicha petición. Y aunque su petición no fue atendida, sí que viajaron a Roma jóvenes estudiantes de las bellas artes, que subsistían gracias a ayudas que les proporcionaban particulares.⁶¹⁵

Para concluir, el complejo caso del pintor valenciano Vicente Velázquez, al que creemos que se le nombra hasta de cuatro formas distintas en la documentación consultada. En el apartado de académicos de mérito en *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos*,

⁶¹⁵ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit., p. 266 – 271. También se puede consultar sobre la suspensión de las pensiones en URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Relaciones artísticas...*, op. cit., p. 226 – 227.

y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 12 de noviembre de 1801, página 87, aparece como «Vicente Velázquez y Querol. Pint. ut supra».⁶¹⁶

Sin embargo, tres años más tarde, en la misma sección en *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 4 de noviembre de 1804*, página 125, está anotado como «Vicente Velázquez y Salvador. Pint. en 22 de septiembre de 1800».

En los libros de acuerdos en limpio de la actas de las juntas aparece en varias ocasiones, siempre como Vicente Velázquez. En la Junta Ordinaria 1 de junio de 1788 por medio de una carta, “Vicente Velázquez” informa a la Academia de San Carlos de que ha conseguido una pensión de 250 reales de vellón al mes, más todos los gastos para vivir en Roma. José Nicolas de Azara, ministro de España en Roma, había enviado a la corte de Madrid «dos copias, y un cuadro de su invención», para que el conde de Floridablanca conociera la valía del pintor. La corte siguió la recomendación de Azara y se le concedió la pensión a expensas del erario público.⁶¹⁷

En otra carta enviada por José Nicolas de Azara, fechada en Roma el 16 de julio de 1788, donde hace acuse de recibo de la carta enviada por la Academia valenciana agradeciéndole el favor prestado a su discípulo Vicente Velázquez. Nicolas de Azara se ofreció a continuar protegiendo a «el dicho Velázquez».⁶¹⁸

Por último, en la Junta Ordinaria 14 de julio de 1793 el secretario leyó un memorial de Vicente Velázquez, «discípulo de la Academia en la clase de pintura residente en la corte de Roma», donde presentaba dos cuadros, dos academias y cuatro dibujos de yesos, con la intención de que la Academia le concediera alguna pensión, además de la que estaba percibiendo, para poder continuar sus estudios con mayor comodidad. La Junta respondió que no tenía facultades para pagar pensiones fuera de España, solo en Madrid. Además, le recordaba a Velázquez que las pensiones se conceden por oposición, rechazando su petición. Creemos que en cierto modo le están echándole en

⁶¹⁶ «Pint. ut supra», la locución adverbial ut supra se usa para referirse a una fecha, cláusula o frase escrita más arriba, y evitar su repetición. En este caso para decir «Pint. en septiembre de 1800».

⁶¹⁷ Actas de la Junta Ordinaria de 1 de junio de 1788. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

⁶¹⁸ Actas de la Junta Ordinaria de 13 de agosto de 1788. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

cara el método con el que consiguió su pensión, puenteando a la Academia de San Carlos al acudir al rey por medio de Nicolas de Azara.

En el artículo de Soledad Cánovas del Castillo, *Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma*, aparece como «Vicente González Velázquez. 1787, septiembre: obtiene un segundo premio en la tercera clase. Joven con túnica: estudio de pliegues. Lápiz negro y clarión. “6.0 Premio/Vincenzo Velasquez/spagnolo 1787”». Evidentemente se hace referencia a Vicente Velázquez, a quien en Roma llaman Vincenzo Velasquez.⁶¹⁹

En el libro de Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispano – romanas en el siglo XVIII*, se le nombra como «el valenciano Vicente González Querol que en 1787 se presenta al concurso convocado aquel año por la Academia romana y alcanzó un segundo premio en la 3ª clase».⁶²⁰

Polémicas del nombre al margen, Vicente Velázquez fue un discípulo de la Academia de San Carlos que no consiguió ganar ningún premio general y tampoco tenemos constancia de que se presentará a ningún concurso para obtener la pensión para trasladarse a Madrid. Desde luego no se presentó al concurso de 1788 puesto que en esas fechas ya se encontraba en la capital de los Estados Pontificios. En cualquier caso, si su deseo fue el de estudiar en Roma, hacerlo como pensionado era imposible en ese momento. Como se ha indicado con anterioridad, la Academia valenciana tan solo podía proporcionar pensiones para estudiar en Madrid, y la Academia de San Fernando había cancelado su programa de pensionados definitivamente en 1784.⁶²¹

De este modo, Vicente Velázquez se vio obligado a viajar a Roma a completar sus estudios pagándose el mismo la estancia. En la carta remitida por Azara al ministro de Estado destacaba que «su aplicación seria grande y muestra algún talento si la miseria le permitiese estudiar como es necesario, pero el pobre vive de limosna y aquí no se estudia en balde». Azara envió al conde de Floridablanca dos obras, una copia de la *Sibila* de Guercino y un cuadro de su invención que representaba a la Magdalena

⁶¹⁹ CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad. “Artistas españoles en la Academia de San Luca de..., *op. cit.*, p. 182.

⁶²⁰ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Relaciones artísticas...*, *op. cit.*, p. 227.

⁶²¹ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, *op. cit.*, p. 267.

penitente. De este modo, consiguió la tan ansiada pensión, en un principio por un año, pero prorrogable si demostraba progresos.⁶²²

Vicente Velázquez no tuvo una carrera tan brillante como otros pensionados en Roma, pero si consiguió el máximo reconocimiento en la Academia cuando fue nombrado académico de mérito el 22 de septiembre de 1800.

⁶²² URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Relaciones artísticas...*, op. cit., p. 227.

6. Los discursos académicos

En los estatutos de la Academia de San Carlos se establece el funcionamiento de la Junta Pública. En el artículo XXV, tercer apartado, se explica cómo debe de ser el mecanismo que regula la entrega de los premios generales.

«El presidente entregará públicamente a los que hayan obtenido los premios la medalla o alhaja que se destinare para ello. Recibidos se les colocará en lugar distinguido y adornado, donde permanecerán durante la función. Para cuyo mayor decoro se dirá una oración y se recitaran poesías en elogio del instituto, de la aplicación y de las artes, por personas de carácter. Y permito, que estas obras, con la relación de los mismos premios, se impriman con la aprobación y censura de la Academia, sin necesidad de otras licencias».⁶²³

De modo que estas «oraciones» o discursos académicos los redactaban «personas de carácter», que eran propuestos en Junta Particular. Los individuos elegidos para leer los discursos eran por lo general académicos de honor recientemente nombrados, a los cuales se les notificaba la propuesta con suficiente antelación para que escribieran su oración con la dedicación que merecía el evento.

Todos esos discursos y poesías elogiosas se imprimían, junto con una reseña de los acontecimientos más destacados anotados en las actas de la Academia, y la relación de premios otorgados. Estos documentos se editaban cada tres años, que era cuando se convocaban y celebraban los concursos generales. La primera *Noticia histórica* se imprimió en 1773, y se continuó imprimiendo cada tres años. Durante el periodo estudiado hubo dos ocasiones en la que no se imprimieron. La primera vez fue la entrega de los premios de 1776, cuando Gregorio Mayans leyó su discurso en el solemne acto. La segunda ocasión fue en el año 1807, debido a la guerra de Independencia.

Los estatutos del año 1757 de la Academia de San Fernando son más explícitos cuando establecen quienes están autorizados para escribir los discursos académicos. Solo se permite al viceprotector, a los consiliario o a los académico de honor pronunciar los discursos.

⁶²³ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXV.

«Publicará el secretario el juicio de la Academia sobre el mérito de los opositores y distribuidos los premios o antes, se dirá un discurso en elogio del Instituto, por viceprotector, consiliario o académico de honor, a quien aquel lo encargue: y se podrán recitar por personas autorizadas las poesías y composiciones de que antes hayan instruido al secretario, para darles el lugar correspondiente».⁶²⁴

De modo que tanto en Madrid como en Valencia la prerrogativa de escribir los discursos no estaba en mano de los profesores de la Academia, ni tan siquiera en manos de otros artistas de reconocido prestigio, aunque no formaran parte de la Academia. Y este hecho tiene una importancia capital en la manera en la que se desarrolló la enseñanza de la pintura en la Academia.

Desde el planteamiento inicial en la creación de las academias en España, los reformadores ilustrados potenciaron la vertiente práctica de los estudios, lo que provocó el malestar de los profesores, que preferían un enfoque mucho más teórico de las Academias. Las Academias, tanto en Italia como en Francia, se crearon con el objetivo de ser el lugar de encuentro de debates teóricos sobre materias artísticas y al mismo tiempo, la escuela donde aplicar los resultados de dichos debates. Sin embargo, la Academia que propusieron los reformadores ilustrados tenía un objetivo esencial, que era el de actuar como una escuela, donde los artistas tan solo debían ejercer de profesores. Estas resoluciones provocaron la decepción de los artistas, que en cierto sentido se sentían humillados por los consiliarios, que eran los que en realidad dirigían la Academia.⁶²⁵

6.1. Los discursos en la Academia de San Carlos

En este apartado vamos a examinar tanto los discursos como las poesías recitadas durante las ceremonias de entregas de premios. El peso del acto recaía sobre el ilustre personaje al que la Junta Particular había propuesto redactar y presentar su discurso. Sin embargo, esos personajes secundarios tal vez con menor autoridad intelectual que recitaban los poemas, también aportaban su visión del arte y de la función que la Academia debía desempeñar. Las poesías también se imprimían junto con los discursos en las actas que la Academia publicaba cada tres años.

⁶²⁴ *Estatutos de la Real Academia de San Fernando...*, op. cit., p. 69.

⁶²⁵ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 426 – 429.

Los oradores principales no tenían ocasión de acudir de nuevo en ceremonias posteriores, favor del que sí disponían los poetas. Vicente María Santibáñez recitó un romance heroico en 1780 y una silva en 1783. El marqués de Aguilar publicó sus poesías en los años 1792 y 1798. Pedro Pichó y Rius intervino en las ceremonias de 1792, 1795 y 1798, además, envió sendas poesías para que fueran leídas en su lugar en los años 1801 y 1804. Y por último Francisco Bahamonde y Sessé leyó sus trabajos en los años 1792, 1795 y 1798, y en 1801 Joaquín de la Croix recitó una canción en su lugar.

José de la Cerda y Marín, conde de Contamina, fue el único académico de honor que participó tanto como poeta en los años 1786, 1792, 1798, como encargado de leer el discurso de la ceremonia en 1801.

El análisis de las personalidades, normalmente la élite intelectual de la ciudad de Valencia, que leyó estos discursos y su contenido es una buena manera de estudiar la evolución de la Academia, aunque en este apartado no vamos a profundizar, sino hacer una breve enumeración.

6.1.1. Los discursos de la Junta Pública de 1773

Antonio López Portillo, recién nombrado académico de honor, fue el encargado de realizar el discurso en el primer acto de la distribución de premios de la Academia de San Carlos, en la Junta Pública el 18 de agosto de 1773.⁶²⁶

López Portillo cosechó fama de sabio y erudito desde su juventud en su pueblo natal, Guadalajara (México). Formado con los jesuitas, que llegó a Valencia tras abandonar su país tras la aparición de unos papel escritos en contra del rey de España, del virrey de Nueva España y de los prelados mexicanos. Se estableció en Valencia en el año 1769 y consiguió el cargo de canónigo de la catedral de Valencia, con Andrés Mayoral como arzobispo. También fue miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia desde el momento de su creación.⁶²⁷

⁶²⁶ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., pp. 35 – 56.

⁶²⁷ LEÓN NAVARRO, Vicente. “El canónigo Antonio López Portillo: de héroe a Villano. Entre México y Valencia”. *Anales Valentinus*, 2010, nº. 72, pp. 315 – 338. PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio. “Antonio López Portillo, verdadera joya de la Universidad de México”. En: IRIGOYEN TROCONIS, Martha Patricia (coord.). *La universidad novohispana: voces y enseñanzas clásicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2003, pp. 75 – 84. Las ideas estéticas de López Portillo son estudiadas en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia*

Destaca las ventajas de la enseñanza pública y gratuita, oponiéndola a la enseñanza «privada y mercenaria», donde la disciplina y el esfuerzo son las herramientas fundamentales para aprender los métodos y las reglas necesarias para llegar a ser un maestro. En la enseñanza privada echa de menos los concursos, los premios, el aplauso, y, sobre todo, el contacto con profesores y compañeros de aulas que ofrecen un ambiente académico que favorece el aprendizaje.

En su discurso López Portillo expone que los talentos de los jóvenes podrían quedar perdidos en «la oscuridad y en la ignorancia», si no fuera por la ayuda de la Academia, que proporciona a la juventud la posibilidad de demostrar sus capacidades. De este modo los alumnos pueden conseguir el reconocimiento y gloria, puesto que el objeto de la Academia es el de ennoblecer, ilustrar, honrar y ensalzar a sus discípulos.⁶²⁸

Apunta que, para alcanzar la perfección en el arte, además del ingenio, hay que poseer «cierto numen» o inspiración que siente el artista y que le estimula a crear obras de arte.

Elogia, como no podría ser de otra forma, los concursos públicos. La recompensa del trabajo de los opositores son las medallas otorgadas, los premios en metálico, el crédito y la fama obtenida. Con el esfuerzo realizado, estos concursos agudizan el ingenio y avivan el entusiasmo de los discípulos.

Para López Portillo, el arte producido en la antigua Grecia es el espejo en el que la Academia debe mirarse. La región del Ática, en donde se encuentra Atenas, disfruta de un clima dulce, benigno y apacible, condiciones ideales para que se desarrolle el buen gusto entre sus ciudadanos. «Concurrían para esto el clima del Ática, la enseñanza, la cultura y el aprecio general y casi maniático de las artes y de sus profesores».⁶²⁹

De igual modo entendía la coyuntura en Valencia. Gracias al establecimiento de la Academia de San Carlos, y al clima templado y benigno, se generaban las condiciones idóneas, al igual que en Atenas, para la aparición de «genios sublimes que juntan la elevación con la naturalidad, el entusiasmo con el buen gusto».⁶³⁰

de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1979, pp. 105 – 110.

⁶²⁸ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., pp. 38 – 39.

⁶²⁹ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., pp. 40 – 41.

⁶³⁰ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., p. 42.

Los modelos para seguir que sugiere son artistas valencianos del siglo XVI como Nicolás Factor, Vicente Victoria o Juan de Juanes, otros a caballo entre el siglo XVI y XVII como Juan Sariñena, y también del siglo XVII como José Ribera o Francisco Ribalta. De los artistas extranjeros recomienda a Rafael Sanzio y Tiziano.

Defiende que la Academia debe ser un espacio de debate intelectual entre profesores y alumnos. El modelo de Academia que propone se fundamenta en la interacción entre profesor y discípulo, en el campo teórico y en el práctico. Los debates teóricos y la copia de reputados maestros, «quedará por formar y muy imperfecto sin el trato de personas que lo tengan en su punto, sin las reflexiones propias y ajenas, sin inspección prolija, ilustrada, y profunda de originales de los más famosos profesores».⁶³¹

Critica a los pintores que trabajan «fuera de las reglas de la naturaleza», que no respetan la verisimilitud de lo que pintan o que abusan del color. Aunque destaca que todos estos defectos los puede corregir «el gusto sólido y fino de la Academia».

En la misma línea que Mengs, en su propuesta de los planes de estudio de la Academia de San Fernando, propone el estudio de la anatomía y la fisionomía. Y como durante el Renacimiento y la Grecia clásica, destaca la importancia de la simetría, que es una cualidad tanto de la correcta anatomía, como de la correcta fisionomía. El artista debe de seguir reglas y modelos ya que «la constitución y estructura del hombre no se sujeta ni a la licencia, ni al entusiasmo».⁶³²

Leyendo el discurso de López Portillo queda claro que en la Academia valenciana se estudiaba las leyes de la óptica y reglas de la perspectiva, y ésta es una de las ventajas que defiende frente al aprendizaje en obradores privados, donde solo se explicaba algunos rudimentos a los aprendices. Del mismo modo expone que la enseñanza en San Carlos es «más científica, más liberal, más profunda». Por estas razones, los profesores son capaces de detectar, corregir y reformar «el entusiasmo desenfrenado por las licencias de la ignorancia» en sus discípulos. A pesar de residir en Valencia unos pocos años, el nuevo académico de honor ha detectado el conflicto subyacente entre la

⁶³¹ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773..., op. cit., p. 47.*

⁶³² *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773..., op. cit., pp. 48 – 49.*

Academia y los gremios en Valencia, posicionándose claramente con la institución donde se encuentra leyendo su discurso.⁶³³

El hecho de que López Portillo fuera canónigo de la catedral de Valencia queda patente cuando habla de las imágenes sagradas. Recuerda lo que se contempla en los estatutos de la Academia, que únicamente los artistas que han pasado por la Academia tienen el privilegio de pintar imágenes sagradas. Y que deben seguir los principios que dicta la decencia y «la majestad de la religión y su decoro». Para el canónigo, este punto tiene una importancia crucial, «[...] y el celo en materia tan importante es una utilidad universal, superior a todas las de la Academia».⁶³⁴

Otra de las cosas que nos descubre acerca del modelo de enseñanza establecido en la Academia valenciana es la utilización de las «copias de genios excelentes» para la formación de los alumnos. A través del proceso de copiar a acreditados maestros, se muestra el camino a los jóvenes discípulos. En este proceso, la Academia «[...] los enseña, los instruye, los ilustra, los amaestra. Ella los aviva, los estimula, los esperanza, los remunera. Ella alienta a los profesores, los honra, los ensalza, esclarece, rectifica los genios, les muestra los caminos y los endereza, aparta los errores, inspira el buen gusto. Cella el honor de las nobles artes, el decoro del culto, el pudor y la modestia».⁶³⁵

En su discurso vuelve a destacar la importancia del mundo clásico en la enseñanza académica, en especial si viene de la mano de la corte. López Portillo destaca que, en una carta remitida por el marqués de Grimaldi, el rey ha donado a la Academia el juego de tomos de las *Antigüedades de Herculano*.⁶³⁶

⁶³³ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., p. 49.

⁶³⁴ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., p. 51.

⁶³⁵ *Noticia histórica de los principios, progreso...en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., p. 53.

⁶³⁶ De los trabajos de Ottavio Antonio Bayardi, la academia poseía el *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano* (Nápoles, 1755), y seis de los ocho volúmenes de *Le antichità di Ercolano esposte* (Nápoles, 1757 – 1779): los cinco volúmenes dedicados a la pintura de Herculano, y el primero dedicado a los bronce de Herculano. No disponía del segundo volumen dedicado a los bronce, ni del volumen dedicado a lámparas y candelabros. BÉDAT, Claude. “Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797”. *Revista de ideas estéticas*, 1970, n.º 109, p. 48. Para conocer mejor la influencia de *Le antichità di Ercolano esposte* ver ALONSO RODRÍGUEZ, María Carmen. “La antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en la España del siglo XVIII”. *Cuadernos dieciochistas*, 2018, n.º 19, pp. 105 – 137. Y también ALONSO RODRÍGUEZ, María del Carmen. “Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, n.º 100 – 101, pp. 25 – 64.

En el mismo ambiente de mirada a los clásicos de la época, el infante Gabriel Antonio de Borbón tradujo del latín las obras de Cayo Salustio Crispo *La Conjuración de Catilina* y *La Guerra de Jugurta*. Su preceptor, el ilustrado valenciano Francisco Pérez Bayer, supervisó el trabajo. Una de las copia del *Salustio* fue enviada por el infante a la Academia, como destaca López Portillo en su discurso.⁶³⁷

«Por los mismos principios mereció la Academia que S. A. R. el serenísimo señor don Gabriel le enviase el tomo de su *SALUSTIO*: Obra por su eminente mérito, superior a toda crítica, mayor que toda alabanza, digna de un real infante de España, que con sus luminosas tareas ha esclarecido y honrado a Salustio, a Roma, a España y a toda la república de la letras. Debiendo complacerse la Academia de que hayan tenido parte manos valencianas en las bellísimas y finísimas laminas, que adornan la edición».⁶³⁸

6.1.2. Los discursos de la Junta Pública de 1776

Para la ceremonia de entrega de los premios de año 1776 se invitó a don Gregorio Mayans y Siscar. Como era preceptivo, el discurso debía incluir el elogio de la Academia de San Carlos. El acontecimiento no obtuvo los resultados deseados y el discurso fue censurado por la Junta Particular. Debido a la importancia de este episodio, hemos decidido dedicarle un capítulo aparte donde se explica con detalle lo sucedido.⁶³⁹

6.1.3. Los discursos de la Junta Pública de 1780

Los premios del concurso general de 1780 se entregaron en Juntas pública el 26 noviembre. El convocado para efectuar el discurso fue académico honorario don Pedro Joaquín de Murcia y Córdoba (1750? – 1801). Dignidad de la catedral de Cuenca, arcediano de la metropolitana de Valencia, inquisidor fiscal del santo oficio del reino de

⁶³⁷ Se trata de la edición ilustrada de 1772 en la que colaboraron los más destacados pintores y grabadores de la época, dirigidos por el profesor valenciano Manuel Monfort. De esta obra se imprimieron ciento veinte ejemplares en el taller madrileño de Joaquín Ibarra. El infante distribuyó copias a distintos representantes de las casas reales española y extranjeras, a distinguidos académicos y a unos pocos intelectuales. Uno de estos ejemplares fue enviado a Benjamin Franklin (1706 – 1790) que, en agradecimiento a tan regio obsequio, envió a cambio las *Actas del Congreso Americano*. Para más información del proceso de impresión de la obra consultar ACÍN FANLO, José Luis; MURILLO LÓPEZ, Pablo, *Joaquín Ibarra y Marín, impresor: 1725–1785*. Zaragoza: Diputación General de Aragón e Ibercaja, 1993.

⁶³⁸ *Noticia histórica de los principios, progreso..., en 18 de agosto de 1773...*, op. cit., pp. 54 – 55.

⁶³⁹ Se puede consultar en el apartado 6.3. El discurso de Gregorio Mayans o el *Arte de pintar*.

Valencia; también fue nombrado consejero de Castilla en mayo de 1783 y posteriormente consejero de Estado.⁶⁴⁰

La primera semejanza que establece entre la Academia de San Carlos y la antigua Grecia, tiene que ver con el hecho de que las obras premiadas y las que han competido se exponen al público, como ya hacían los griegos.

Se posiciona claramente con el grupo de académicos y artistas, entre los que se encuentra Mengs, que defiende la corrección de la naturaleza para alcanzar la belleza. Perfección y belleza forman un todo.

«Porque si bien el arte ha de imitar a la naturaleza, no debe ser con una imitación servil, sino sólo ideal, como con todos los sabios lo advierte don Antonio Raphael Mengs, insigne pintor de nuestros días. Fundándose esto en que la naturaleza es perfecta en cada una de las partes, pero no lo es, o rarísima vez lo es en la unión de todas, cuya unión es la que forma un todo perfecto. Por lo que concluye el mismo Mengs que el arte es más cumplido y hermoso que la naturaleza misma».⁶⁴¹

Joaquín de Murcia alecciona a los alumnos para que no solo copien las pinturas, sino para que las estudien y las entiendan. El estudio debe consistir en la observación, teniendo en cuenta las partes más perfectas de lo observado, y haciendo que encajen con el todo resultante y con el natural observado, a la manera recomendada por Mengs.⁶⁴²

También habla de la representación de los sentimientos del hombre, de las pasiones y el carácter individual, del mundo interior que debe quedar retratado en las obras de arte. La tristeza, el placer el amor, el odio, la ira, el dolor, el susto, la compasión, el miedo, el despecho, el espanto, la admiración, etc., todos los cambios del ánimo, tanto los

⁶⁴⁰ *Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit.*, pp. 53 – 96.

Para conocer la figura de Pedro Joaquín de Murcia y Córdoba se puede consultar QUINTANILLA GARCÍA, Ana. “Los consejeros de Castilla: eruditos y escritores (1759 – 1788)”. *Indagación: revista de historia y arte*, 1996, nº 2, pp. 141 – 162; y también FAYARD, Janine. “Los ministros del Consejo Real de Castilla (1746-1788)”. *Cuadernos de investigación histórica*, 1982, nº 6, pp. 109 – 136. Sobre el discurso de Murcia también se puede consultar ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Discursos académicos sobre el arte y la belleza*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006, Vol. 1, pp. 15 – 63. Así mismo, el ideal estético de su discurso se Pedro Joaquín de Murcia y Córdoba se analiza en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 111 – 119.

⁶⁴¹ *Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit.*, p. 60.

⁶⁴² *Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit.*, p. 61.

voluntarios como los involuntarios, son parte de las cualidades que las bellas artes deben mostrar.⁶⁴³

Prosigue su discurso explicando qué disciplinas deben dominar los profesores de las tres nobles artes para ejercer correctamente su profesión. Destaca «La historia sagrada, la profana y civil, la poesía, la aritmética, la geometría, la óptica y la física».⁶⁴⁴

Estos conocimientos son los que utilizaron los profesores griegos para conseguir la gloria inmortal de su arte. Pánfilo, maestro de Apeles y Melanthio, se dedicó al estudio de las matemáticas, y especialmente al estudio del cálculo y la geometría. Según Joaquín de Murcia, el maestro griego defendió públicamente que sin la ayuda de las matemáticas no era posible lograr la perfección en la pintura. Esta reflexión le lleva a justificar el acuerdo de la Real Academia de San Fernando en 1768, para incluir la enseñanza de anatomía y matemáticas entre sus planes de estudio. Copiando a su academia matriz, la Academia valenciana se dispuso a contratar «un arquitecto y matemático de conocida instrucción y habilidad» para que impartiera dichas materias.⁶⁴⁵

Joaquín de Murcia cita a Marco Tulio Cicerón para destacar que el orden y la simetría es lo que da elegancia a las artes. En su intento de explicar la «hermosura», utiliza el pensamiento de san Agustín, que la explica como la «congruencia de las partes». La hermosura consiste en la concurrencia, proporción y simetría que las partes deben tener entre sí mismas, de este modo se puede confirmar que el todo que componen es bello.⁶⁴⁶

Para conseguir imitar correctamente a la naturaleza bella y perfecta, es necesario que sus copias no parezcan hechas de artificio. Todo debe ser natural y llano, ya que mientras más se descubre el artificio, más se oscurece y encubre el natural. El trabajo no tiene de verse, el ingenio debe de estar oculto detrás de la obra.

Defiende al dibujo atribuyéndole la propiedad de ennoblecer el arte que lo utiliza, de modo que cuanto más se use el dibujo, mayor esplendor alcanza el arte utilizado. El

⁶⁴³ Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., p. 62.

⁶⁴⁴ Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., p. 63.

⁶⁴⁵ Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., pp. 64 – 65. Como explican Úbeda de los Cobos, Mengs propone un plan de estudios en la Academia de San Fernando en 1766 y cuyos principales puntos son: búsqueda de un modelo bien formado y dedicado con exclusividad a este oficio, estudio de perspectiva y geometría, curso de anatomía, curso de modelo en yeso, estudio de colorido y copia de estampas. Las propuestas de creación de una clase de perspectiva, junto con otras de anatomía, fueron las que más apoyos lograron. ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 493 – 495.

⁶⁴⁶ Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., pp. 69 – 70.

mayor honor y utilidad pública de esta Academia es ser escuela para todas las artes, escuela de pintura, escultura, arquitectura y grabado. Para que estas nobles artes alcancen la perfección, necesitarán de la enseñanza del dibujo. La Academia de Roma no se denomina Academia de pintura, escultura y arquitectura, sino la insigne *Accademia delle arti della pittura, la scultura e del disegno*.⁶⁴⁷

Continúa Joaquín de Murcia con un alegato a favor de la industria patria. Expone que se compren tejidos en el extranjero que han sido fabricados con materia prima comprada en España, pero que en el momento de compra su precio se ha incrementado considerablemente. Explica las ventajas de desarrollar una industria de telares, que dará empleo y elevados sueldos a los artistas que diseñen las telas, como ya está ocurriendo en León. Observa las ventajas que se han conseguido en Valencia gracias a la Academia de las nobles artes. Cómo ha contribuido para aumentar el valor y hermosura de los tejidos producidos por medio de las fábricas instaladas en Valencia. Destacando el impuso recibido para la creación de una clase para el «estudio de flores y ornatos aplicado a los textiles» en la Real Orden de 24 de octubre de 1778.⁶⁴⁸

En ese mismo año de 1780, José García de Segovia, militar de carrera y poeta cortesano, leyó una poesía en presencia de los asistentes al evento. La canción está inspirada en los principios de la Grecia clásica, donde el termino belleza se refieren tanto a aquello que percibimos por los sentidos, como a todo lo que causa admiración y aprobación, lo que fascina o lo que gusta. En su dialogo *Hippias Mayor*, Platón explica su visión de la belleza, que además de la vertiente estética, integra valores morales y cognitivos. Para el filósofo griego no hay gran diferencia entre lo bello y el concepto del bien. También trató de la belleza en *El banquete*, que tiene por subtítulo *Sobre el bien*.⁶⁴⁹

Segovia incorpora este pensamiento, mucho más amplio del significado de lo bello en sus estrofas. Propone no limitar la labor de la Academia a la enseñanza del arte, sino que también debe educar a sus alumnos en virtudes y recato.

«Ese feliz terreno,
que en el orbe no admite preferencia,
es la hermosa, noble y fiel Valencia.

⁶⁴⁷ Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., pp. 92 – 93.

⁶⁴⁸ Colección de Reales Ordenes..., op. cit.

⁶⁴⁹ TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Akal, Madrid: 2000, pp. 119 – 120.

En cuyo sitio ameno
siempre está la morada
de lo bello y lo bueno;
pues la ciencia del arte acompañada
sus glorias naturales
enriquece con manos *liberales*
[...] Notaste la elegancia
que a sus obras asiste,
la molestia, el decoro, la abundancia,
la propiedad, el gusto,
que reina en cada imagen, planta y busto»⁶⁵⁰

Continuó el acto otro poeta. Tomás Báguena de San José, escolapio, maestro de retórica y lector de teología en el Colegio Andresiano de Valencia, socio honorario de la Sociedad de Amigos del País de Valencia y académico de honor de San Carlos.

Leyó un poema que elogiaba al rey, a la institución y a sus profesores, «los activos y sabios profesores». Siguiendo el espíritu de la época, compara a Valencia con Atenas. En Edeta ejercieron artistas como Ribera y Ribalta, mientras que en el Ática pintaban Apeles y Zeuxis.⁶⁵¹

También participó en el acto, leyendo un romance heroico, Vicente María Santibáñez (1759 – 1794) académico de honor de la Academia de San Carlos, catedrático de retórica y poesía en la Universidad de Valencia, profesor de humanidades en el Real Seminario de Vergara, en las vascongadas, académico de honor de la Academia de las Buenas Letras de Barcelona y de la Academia de San Fernando de Madrid.

Se diferencia de otros académicos que intervienen en la distribución de premios en que apoya su alocución en la imitación precisa de la naturaleza, porque siente los valores estéticos de la belleza. Pero no defiende la belleza ideal. Para elogiar las virtudes de la copia no ofrece ejemplos de sus contemporáneos, sino que se ayuda de los artistas clásicos.

«Allí vi las estatuas más insignes
de la soberbia Roma y de Corinto

⁶⁵⁰ Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., pp. 109 – 115.

⁶⁵¹ Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., pp. 115 – 124.

al fiel papel con arte trasladadas
propagarse en dibujos infinitos.
[...] En cada sala distinguidos premios
a las mejores obras prometidos
la emulación honrosa fomentaban,
cada cual anhelando a conseguirlos.
[...] Reina la emulación: los aplicados
tienen el premio a su virtud debido».⁶⁵²

La ceremonia de 1780 la concluyó Antonio Pallás, «sujeto muy apreciable por su calidad y su brillante ingenio», que escribió una silva para la ocasión. Se plantea la cuestión sobre la diferencia entre imitar y copiar y aplaude la teoría imitativa. El modelo imitativo atenderá tan solo a caracteres generales y descartaría los detalles. El copista que representa todas las particularidades es el artista que Pallás rechaza, como también rechaza la fantasía desorbitada de los pintores barrocos, alejada de la imitación.

En sus recomendaciones temáticas además de historia clásica, también propone asuntos de la historia de España: resistencia de Numancia, Sagunto, los viajes de Hernán Cortés. Incluye entre las disciplinas que debe estudiar un pintor para formarse el estudio del pasado y de la mitología. No faltan en sus estrofas las alabanzas a los profesores.

«Que amaron tanto reyes,
príncipes, y señores,
honrando a sus ilustres profesores.
[...] Jóvenes que excediesen los Victorias,
los Marchs, Juanes, Ribaltas y Riberas.
[...] No permite me escuchen los profanos,
que, sin literatura,
estudio, ni lectura,
no pasando la clase de copiantes,
con este nombre vanos,
se tienen por Apeles y Timantes.
[...] A los principios: la lección de historia,
y de mitología
ilustran al pintor los pensamientos.

⁶⁵² *Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit., pp. 124 – 130.*

[...] ¿Qué modelo más bueno
puede encontrar, que el triste Laocoonte
de sierpes con sus hijos devorado
[...] Tú, así pues, pintor joven,
de la copia servil huye bien lejos,
[...] No es preciso buscar ajenas glorias
más allá del helado Pirineo.
Que en vosotros produzcan entusiasmo;
abrid, leed de España las historias,
colmado quedará vuestro deseo.
Cuantas veces yo leo
de Numancia y Sagunto el triste hado
gimo y suspiro en llanto desatado.
Si de Hernán Cortés el ardimiento,
con el que dio a España el reino mejicano».⁶⁵³

6.1.4. Los discursos de la Junta Pública de 1783

El discurso de la Junta Pública celebrada el 1 de noviembre de 1783 lo realizó Vicente Noguera Ramón, académico de honor de San Carlos, y regidor perpetuo por la clase de nobles de la ciudad de Valencia. Dedicó su oración a resaltar el nivel que han alcanzado los artistas valencianos, gracias a la posibilidades que ofrece Valencia para que éstos se inspiren. En su discurso defiende la producción del buen gusto a través de la mimesis, y atribuye a la naturaleza una función formativa del gusto. Aunque no es partidario de la imitación literal, sino de la asimilación «de las facciones esenciales del semblante de la naturaleza hermosa», mediante la elección de «lo mejor y más perfecto».⁶⁵⁴

La consecuencia más eficaz de la mimesis no sería la percepción y traducción de los rasgos individuales, sino la captación de las propiedades generales de la belleza. Las reglas del gusto no serían arbitrarias ni caprichosas, porque fundadas en la misma naturaleza, «unían la perfecciones imaginables».

⁶⁵³ *Continuación de la noticia histórica...*, de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., *op. cit.*, pp. 131 – 142.

⁶⁵⁴ *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la Junta General de 2 de septiembre, y en la Pública de 1 de noviembre de 1783*. Valencia: oficina de Benito Monfort, 1784. El discurso de Vicente Noguera es analizado en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, *op. cit.*, pp. 121 – 127.

Según Vicente Noguera, la superioridad del arte griego se debió al ingenio de sus artistas y a la belleza del paisaje que contemplaban. Pone de manifiesto la influencia ejercida en el arte por los romanos, y por la restauración de los ideales clásicos en la segunda mitad del siglo XVIII. «En nosotros la copia de los griegos es lo que era en ellos la imitación de la bella naturaleza». La tesis fundamental de su discurso consiste en mostrar «que Valencia, patria y cuna del buen gusto, madres de sublimes ingenios, bajo cuyas alas se han anidado siempre las ciencias, las artes, las profesiones que favorecen, ilustran y perfeccionan la humanidad».⁶⁵⁵

Entre los pintores valencianos destaca a Nicolas Factor, Juan de Juanes, Sariñena, Ribalta y Ribera. Distingue menos a Esteban March y Miguel March. Y sugiere que, para perfeccionarse en la pintura, es necesaria copiar a estos grandes maestros.

«Porque siendo un principio constantemente establecido, que la imitación de la belleza natural y de los buenos dechados es el cimiento y basa sobre qué estriba y se levanta la perfección de las nobles artes; espero hallar en Valencia excelentes ejemplos de lo uno y el otro, así en la naturaleza de su hermoso y benigno clima, como en las obras de los eminentes profesores que ha producido».⁶⁵⁶

Aboga por la educación y el estudio, para dirigir y cultivar el buen gusto. «Diremos que la educación es el instrumento o máquina que labra, abrillanta y da dobles fondos al diamante del gusto».

Incide en la importancia del clima valenciano y su semejanza con el clima griego para que surjan artistas geniales. «Estos Campos Elíseos tan parecidos a los amenos Tempes de la antigua Grecia, esté despejado clima tan semejante al del Ática, templado, benéfico, saludable, pródigo de todas las cosas ¿producirán otros talentos que los de la misma sabia e industriosa Atenas?».⁶⁵⁷

En su razonamiento justifica que para representar la belleza no solo hay que imitar la naturaleza, sino que hay que «elegir lo mejor y más perfecto». Y apunta que éste es el modo en el que los griegos procedían para conseguir sus sublimes obras de arte. El buen

⁶⁵⁵ *Continuación de la noticia histórica..., de 1 de noviembre de 1783..., op. cit.*, p. 32.

⁶⁵⁶ *Continuación de la noticia histórica..., de 1 de noviembre de 1783..., op. cit.*, p. 33.

⁶⁵⁷ *Continuación de la noticia histórica..., de 1 de noviembre de 1783..., op. cit.*, p. 36. El valle del Tempe está situado entre los montes Olimpo al norte y el Osa al sur, formando la cuenca inferior del río Peneo.

gusto de los griegos consistía en seguir reglas que no fueran ni arbitrarias ni caprichosas.

Sin embargo, considera que los romanos no consiguieron desarrollar las cualidades necesarias para llegar a tener tan buen gusto, no surgieron maestros tan perfectos como en Grecia. «Pues las historias antiguas no nos han conservado la memoria de ningún profesor romano de sobresaliente habilidad».⁶⁵⁸

Otra de las cosas que recomienda es el estudio de las obras a copiar. No se trata de copiar mecánicamente, sino que con anterioridad hay imitar el estilos, conocer sus modelos, meditar sus ideas, entender las razones de las composiciones. Se trata de realizar una imitación libre y juiciosa, no servil y arbitraria.

Concluyó el acto de 1783 Vicente María Santibáñez, que leyó una silva donde elogio el arte de la Grecia clásica y la mimesis con estrofas como estas:

«Así la sabia Grecia
produjo los soberbios monumentos
qué gusto sano de imitar se precia;
que los grandes talentos
que a la naturaleza
copian sus variedades y bellezas.
[...] Las bellas artes que la sabia Grecia
o cultivó en su seno o las produjo,
y de su protección se jacta y precia;
promoverá en Valencia
los genios que su suelo fértil cría».⁶⁵⁹

6.1.5. Los discursos de la Junta Pública de 1786

El encargado de leer la oración en la Junta Pública de 9 de octubre de 1786 fue Raimundo Melchor Magi (1732 – 1803), académico de honor, provincial de la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced en Valencia y Mallorca, obispo de

⁶⁵⁸ *Continuación de la noticia histórica..., de 1 de noviembre de 1783..., op. cit., p. 41.*

⁶⁵⁹ *Continuación de la noticia histórica..., de 1 de noviembre de 1783..., op. cit., pp. 65 – 72.*

Guadix y Baza. Fue parte del círculo de Pérez Bayer que se instala en la corte madrileña.⁶⁶⁰

Concibe el arte como imitación selectiva de la naturaleza. Comparte la versión idealista, que busca la perfección empleando la abstracción de las propiedades más relevantes de los diferentes objetos. «Debe pues, ante todo, el sabio y sagaz artífice extendiendo su vista sobre todas las cosas naturales, elegir entre ellas aquellas perfecciones que repartidas forman su mérito y hermosura, y viéndolas en aquel todo que va a crear, presentarlas a nuestra vista, de modo que sea necesaria la reflexión, para asegurarnos de que es una obra del arte, y no de la misma naturaleza».⁶⁶¹

Alaba el arte griego y, sin embargo, critica el arte gótico y el islámico. «Buen ejemplo tiene la Europa del efecto que produjo en los siglos de la barbarie, el ver continuamente obras góticas, y estos reinos las otras aún más irregulares y desconcertadas de los moros. Se hizo general en todas las provincias donde llegaron a dominar aquellos dueños feroces e ignorantes el gusto corrompido, qué derramaron con su dominación y ejemplo».⁶⁶²

Como ejemplos de pintores geniales propone a Juan de Juanes, con obras como el *Salvador* o el *Buen Pastor*, y también a José Ribera con su lienzo de *San Pedro*. Cómo no, destaca la calidad de Rafael de Urbino y como ejemplos de sus trabajos nombra *La escuela de Atenas* del Vaticano, y *El pasmo de Sicilia*⁶⁶³, que era propiedad del rey.

⁶⁶⁰ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 9 de octubre de 1786*. Valencia: oficina de Benito Monfort, 1787, pp. 37 – 55. Sobre Melchor Magi ver OVIEDO CAVADA, C. *Los Obispos Mercedarios*. Santiago de Chile: Imprenta Salesianos, 1982. Para conocer mejor el círculo de Pérez Bayer se puede consultar: MESTRE SANCHIS, Antonio. “Un grupo de valencianos en la corte de Carlos III”. *Estudis: Revista de historia moderna*, 1975, nº. 4, pp. 213 – 230. MESTRE SANCHIS, Antonio. “Estudio preliminar”. En: Pérez Bayer, Francisco. *Por la libertad de la literatura española*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991. LÓPEZ FONSECA, Antonio. «La formación clásica de Francisco Pérez Bayer y los proyectos ilustrados: ensayo, erudición y crítica en el siglo XVIII español». *Torre de los Lujanes*, 2008, nº. 63, pp. 171–189. El discurso de Melchor Magi se examina en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 127 – 130.

⁶⁶¹ *Continuación de las Actas...*, de 9 de octubre de 1786..., op. cit., pp. 40 – 41.

⁶⁶² *Continuación de las Actas...*, de 9 de octubre de 1786 ..., op. cit., p. 50.

⁶⁶³ En realidad, se trata la obra de Rafael titulada *Caída en el camino del Calvario*, que se encuentra en el Museo del Prado. En 1622 paso a la colección de Felipe IV. Como explica Mengs en *Carta a Antonio Ponz* publicada en el tomo VI de PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1776, pp. 186 – 259. Es un cuadro que el maestro de Urbino pintó en Roma para enviarlo a Sicilia y colocarlo en el altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora *dello Spasimo* de Palermo. En nota a pie de página explica que «Spasimo quiere decir del Extremo dolor, de donde provino llamarle después abusivamente el *Pasmo de Sicilia*, que hace tan diversa expresión en nuestra lengua».

Defiende la estética clásica atacando el gusto que predominaba antes del establecimiento de la Academia «Se desterrarán de ellos todos los adornos superfluos, inventado sin conocimiento, ejecutados sin arte, colocado sin razón, ni destino».⁶⁶⁴

Admira de Atenas y de Roma no solo su arte, sino también que se convirtieron en las escuelas más acreditadas que ha tenido el mundo en urbanidad, humanidad y cultura. Utilizando una vez más el argumento del clima benigno y las bellezas naturales que Valencia posee, al igual que Atenas, se pregunta por qué Valencia y su Academia no han de seguir sus pasos.

Ese mismo año de 1786, José de la Cerda y Marín, futuro conde de Contamina, se presentó como el primogénito del conde de Parcent y de la condesa de Bureta. Tenía 15 años y recitó una oda. A pesar de su corta edad demostró un amplio conocimiento de las bellas artes. De entre los pintores que se podían contemplar en Valencia destaca a Juan de Juanes, José Ribera, Francisco Ribalta, Nicolas Borrás y Jerónimo Jacinto Espinosa. Los pintores italianos que destaca son Tiziano, Correggio y Rafael. También referencia al arte clásico griego y romano, poniéndolos como modelo a seguir, «Ya no envidia Valencia / de Atenas y de Roma los primores, / porque la inteligencia de sus sabios y doctos profesores / la constituyen émula gloriosa / de la Italia y de Grecia prodigiosa». Al mismo tiempo se encarga de elogiar a los profesores, que imaginamos escuchando la oda con satisfacción.⁶⁶⁵

6.1.6. Los discursos de la Junta Pública de 1789

Andrés de Valldigna fue el encargado de leer el discurso en el acto realizado el 24 de julio de 1789. Capuchino, lector de Sagrada Teología y provincial de su orden en la diócesis de Valencia. También ocupó los cargos de inquisidor ordinario y calificador del Santo Oficio del arzobispado valenciano. Fue nombrado académico de honor en marzo de 1789.⁶⁶⁶

Comienza su discurso elogiando a los antiguos griegos, a quienes describe como los primeros y mejores maestros de la pintura, escultura y arquitectura. Para Andrés de

⁶⁶⁴ *Continuación de las Actas..., de 9 de octubre de 1786..., op. cit.*, p. 51.

⁶⁶⁵ *Continuación de las Actas..., de 9 de octubre de 1786..., op. cit.*, pp. 56 – 59.

⁶⁶⁶ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 24 de julio de 1789*. Valencia: oficina de Benito Monfort, 1789, pp. 25 – 40. El ideario estético de Andrés de Valldigna se estudia en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 131 – 134.

Valldigna las nobles artes no tienen por objeto solamente la imitación de la naturaleza, que es perfección en el arte de la pintura. Por medio de la imitación propone alcanzar la virtud. Las artes no pueden practicarse correctamente si no es evitando el fraude, el engaño, instaurando la buena fe, la confianza, la actitud, la amistad, la fidelidad, la equidad, la justicia y desechando todos los vicios que impiden la paz, la tranquilidad y a los intereses de los ciudadanos. De modo que las artes y la virtud tienen que caminar de la mano. Donde se cultivan las artes, se cultiva la virtud y cuando se ignoran las artes, se ignora la virtud. Esta relación existente entre las nobles artes y las virtudes civiles es mucho más estrecha con las virtudes morales y cristianas. Como se puede deducir con facilidad, el discurso de Andrés de Valldigna está condicionado por su compromiso con la Iglesia y el Santo Oficio.

6.1.7. Los discursos de la Junta Pública de 1792

El encargado del discurso de 1792 fue Antonio Roca y Pertusa (1749 – 1823), canónigo prebendado de la catedral de Valencia, canciller real, subdelegado de las Tres Gracias, subcolector de Expolios, Vacantes y Medias Anatas y director de la Real Casa de general enseñanza de niños de Valencia. Había sido nombrado académico de honor ese mismo año.⁶⁶⁷

Fundamentalmente dedica su oración a enaltecer a la Academia y a sus alumnos. La postura estética de Roca coincide con los principios neoclásicos. «Quién ignora la fuerza y la belleza de la noble simplicidad de la arquitectura y no detesta y abomina la confusa hacina de follajes y adornos que desaliñan, afean y oscurecen teniendo como a un anatema académico el vergonzoso apodo de nuevo Churriguera». Esta actitud es una clara crítica a la arquitectura barroca, que en Castilla se equiparaba con la figura de José Benito de Churriguera (1665 – 1725) y que en Valencia tiene su representación en Juan Bautista Pérez Castiel (1650 – 1707). A su vez, supone el reconocimiento de la antigua Grecia como «maestra de todas las naciones y que ninguna de ellas pudo llevar las artes

⁶⁶⁷ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 6 de agosto de 1792.* Valencia: oficina de Benito Monfort, 1792, pp. 17 – 46. RAMÍREZ ALEDÓN, Germán; GOBERNA ORTIZ, Fernando. "Antonio Roca y Pertusa (17 49-1823), canónigo de la catedral de Valencia". En: CALLADO ESTELA, Emilio (coord.). *La catedral ilustrada: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Vol. 4, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2017, pp. 125 – 162. El discurso de Roca y Pertusa se analiza en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 135 – 130.

más allá del punto de perfección en que los griegos las dejaron», poniendo como ejemplo de grandes pintores a Apeles y Zeuxis.⁶⁶⁸

Es conocedor de la literatura clásica. Cita las *Vidas de los doce césares* a Suetonio, la *Eneida* de Virgilio, y nombra a Salustio. Igualmente ensalza al arte romano y a los reputados Rafael y Miguel Ángel, aprovechando la ocasión para recordar a la Academia de San Lucas de Roma y los premios, que a semejanza con la Academia valencia repartía en solemne acto en el Capitolio. «La famosa Roma ya siglos ha que hizo tanto empeño en redimir las Nobles Artes [...] que el establecimiento de la Academia pública del Diseño [...] Por último, valiéndose de su grande y erudito pintor Federico Zuccaro, fundó y perfeccionó dicha Academia de San Lucas. Clemente XI, mucho después, para restablecerla de las pérdidas que había tenido con la muerte de Rafael, de Miguel Ángel y últimamente de Carracci, estableció los premios para estimular la juventud, y destino el Capitolio para el mayor decoro de sus distribuciones».⁶⁶⁹

Roca y Pertusa nos da pistas de cómo se llevaba a cabo la enseñanza en la Academia valenciana. Lo primero que nos recuerda es que el pilar de la enseñanza es «el buen gusto», el cual se transmite a los discípulos «ya por el oído con los preceptos de las artes que reciben de viva voz, ya por la vista con los ejemplos y modelos con que se acostumbran sus almas a imaginar».⁶⁷⁰ No habla de libros o manuales que los alumnos deban estudiar, sino que el conocimiento se transmite principalmente a través de los ejemplos que estaban disponibles en las aulas –grabados, cuadernos de dibujos, academias de los profesores– y de los vaciados de esculturas griegas que utilizaban los discípulos para copiar. Además, los profesores impartirían lecciones teóricas en las aulas y corregirían las ejecuciones de los alumnos cuando fuera necesario.

Queda claro que defiende la enseñanza reglada de la Academia frente a la enseñanza caótica y sin fundamento teórico del taller «Las artes que antes andaban prófugas y errantes, esparcidas en lugares oscuros, [...] ahora cultivadas sin interrupción, con orden, método, ciencia y maestría».⁶⁷¹

También hace referencia al estudio de flores y ornatos de la Academia de San Carlos, destacando las ventajas que la industria de los tejidos de seda había conseguido,

⁶⁶⁸ *Continuación de las Actas..., de 6 de agosto de 1792..., op. cit.*, pp. 37 – 38.

⁶⁶⁹ *Continuación de las Actas..., de 6 de agosto de 1792..., op. cit.*, pp. 31 – 32.

⁶⁷⁰ *Continuación de las Actas..., de 6 de agosto de 1792..., op. cit.*, pp. 36 – 37.

⁶⁷¹ *Continuación de las Actas..., de 6 de agosto de 1792..., op. cit.*, p. 35.

beneficiando tanto a los artesanos que se habían formado en la Academia, y al comercio de la ciudad. Aportando prestigio y decoro a la ciudad. Todos estos pensamientos están incluidos en las propuestas de los reformadores ilustrados, como ya se ha visto con anterioridad.

Entiende la belleza de la naturaleza como una imitación selectiva de los mejores modelos, «¿Quién de ellos [los discípulos] no está íntimamente penetrado por del deseo de la exacta imitación de la naturaleza, observándola, buscándola y escogiéndola como ella quiere ser buscada y escogida donde más bella se presenta? ¿Qué joven de estos hay que no reconozca a la antigua Grecia como maestra de todas las naciones y que ninguna de ellas pudo llevar las artes más allá del punto y perfección en que los griegos las dejaron?»⁶⁷²

También en el año 1792 el marqués de Aguilar, de 14 años, hijo del conde de Sástago, Vicente Fernández de Córdoba, envió una canción desde Zaragoza. Fue nombrado académico de honor en 1793. Como sus predecesores alaba el arte clásico de Grecia e Italia. Menciona a los principales pintores griegos Zeuxis, Parrasio, Pánfilo y Apeles. Para que los alumnos realicen copias sugiere las obras de Rafael y Tiziano. De los pintores patrios destaca a Ribera, Juanes, Ribalta y Espinosa.⁶⁷³

Continuó Pedro Pichó y Rius (1769 – 1819), profesor de matemáticas en el Real Seminario de Nobles de Valencia, nombrado académico de honor el 26 de octubre de 1795. Escribió un romance endecasílabo donde habla fundamentalmente de la relación entre el arte y la copia de la naturaleza. Veladamente habla de la antigua Grecia, de cómo las excavaciones arqueológicas han vuelto a sacar a la luz las obras olvidadas y de cómo gracias a los progresos de la Academia de San Carlos, el futuro del arte edetano está asegurado.

Francisco Bahamonde y Sessé (1750 – 1805), que fue nombrado académico de honor en 1795, recitó una canción. Expresa una visión neoclásica del arte, dejando claro que solo las élites instruidas son capaces de entender el arte, «Lejos, vulgo profano, / lejos de mí tú rústicas pereza. / No te es dado escuchar el canto mío, / intentarás en vano / comprender de las artes la belleza». Su arquetipos proviene del arte clásico «A Corinto y Atenas por modelo». Referencia a la *Venus saliendo del mar*, pintada por Apeles; las

⁶⁷² Continuación de las Actas..., de 6 de agosto de 1792..., op. cit., p. 37.

⁶⁷³ Continuación de las Actas..., de 6 de agosto de 1792..., op. cit., pp. 47 – 53.

uvas de Zeuxis, la cortina de Parrasio, *El gladiador moribundo*, la *Venus* de Praxíteles o la columna de Trajano.⁶⁷⁴

Concluyó el acto el conde de Contamina, que escribió una oda anacreóntica. Resume el pensamiento generalizado entre los académicos, que consiste en comparar el arte producido en Valencia con el que crearon los antiguos griegos y romanos.

«Los Zeuxis, los Timantes,
Rafaeles, Corregios,
los Fidias y Tizianos
resucitar veremos.
Veremos con asombro
nacer Riberas nuevos,
nuevos Juanes, Ribaltas,
honor del patrio suelo».⁶⁷⁵

6.1.8. Los discursos de la Junta Pública de 1795

La Academia encargó el discurso del año 1795 a Pedro de Silva Meneses y Sarmiento (1742 – 1808). Este personaje ocupó importantes cargos en la corte: caballero comendador de la Orden de Alcántara, capellán mayor de las Señoras de la Encarnación, académico de número de la Real Academia Española y consiliario de la Academia de San Fernando. En diciembre de 1800 fue nombrado por Carlos IV bibliotecario mayor de la Biblioteca Real. Fue uno de los primeros académicos de honor de la Academia de San Carlos en 1768.⁶⁷⁶

Ofrece una versión más fiel de la mimesis que la dada por la interpretación idealista de artistas y estetas neoclásicos. «Permítaseme tomar diverso rumbo, y proponer sencillamente algunas reflexiones sobre la imitación de la naturaleza, que ha sido siempre el objeto de las artes. [...] Y sea lo que fuese de la verdadera belleza, no puedo

⁶⁷⁴ *Continuación de las Actas...*, de 6 de agosto de 1792..., op. cit., pp. 54 – 66.

⁶⁷⁵ *Continuación de las Actas...*, de 6 de agosto de 1792..., op. cit., pp. 67 – 70.

⁶⁷⁶ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 6 de noviembre de 1795*. Valencia: oficina de Benito Monfort, 1796, pp. 24 - 41. Para ampliar la información de Pedro de Silva se puede consultar GARCÍA EJARQUE, L. *La Real Biblioteca de S. M. y su personal (1712 – 1836)*. Madrid: Asociación de Amigos de la Biblioteca de Alejandría, 1997, pp. 229 – 251 y 559. Las ideas estéticas de Silva Meneses son estudiadas en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 139 – 144.

dejar de conocer, que el entendimiento humano no forma comúnmente sus conceptos de otros materiales que de los que ha recibido por los sentidos».⁶⁷⁷

Para Silva, el naturalismo posee mayor participación en el proceso creativo de la obra. Comparte la interpretación aristotélica de la mimesis. «Y sea lo que fuere la verdadera belleza, no puedo dejar de conocer, que el entendimiento humano no forma comúnmente sus conceptos de otros materiales que de los que ha recibido por los sentidos; verdad que desde Aristóteles han demostrado convincentemente los filósofos».⁶⁷⁸

Su pensamiento se fundamenta en una actitud racionalista, en el reconocimiento de la verdad objetiva: «la verdad es la única guía y compañía del artista». Destaca la función del conocimiento exacto en el origen de la obra de arte.

El artista no solo debe representar lo visible, lo material, sino que debe de ser capaz de representar «los caracteres invisibles del espíritu». El artista tendría que saber captar y comunicar la vida espiritual de sus modelos, de modo que aparezcan ante el espectador en posesión de alma. La proyección de los sentimientos en el gesto justificaría la aplicación de la mimesis a la expresión. Mostrando cómo la desesperación del alma causa convulsiones en los músculos, que a su vez producen la deformidad de las facciones. Y aun para expresar las propiedades íntimas, y los afectos del espíritu invisible, el artista debe ser fiel a la imitación de la naturaleza.

Su doctrina imitativa le empuja a la crítica de las alegorías, ya que no reflejan la verdad de la naturaleza, sino una realidad inventada. «¿Qué diremos de aquellas mezclas alegóricas, que tan en contra de la verdad artista vemos en los cuadros, aun de los mejores maestros?». No reprueba taxativamente el uso de la alegoría, pero sí que está en contra de su uso en las composiciones de historia.⁶⁷⁹

Defiende que es en el estudio de la naturaleza en donde se encuentra la verdad y la belleza. Recomendaba a los alumnos que no busquen sus modelos a seguir en el desorden de su fantasía, ya que lo único que encontrarán serán deformidades. Con la observación de la naturaleza aparecerá mucha más belleza de la que podamos imaginar, y la belleza mayor a que han llegado los más célebres artistas existe en la naturaleza.

⁶⁷⁷ *Continuación de las Actas...*, de 6 de noviembre de 1795..., *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷⁸ *Continuación de las Actas...*, de 6 de noviembre de 1795..., *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷⁹ *Continuación de las Actas...*, de 6 de noviembre de 1795..., *op. cit.*, p. 32.

El pintor debe ser tan fiel como el historiador en la representación de las acciones y sucesos. Para evitar estos defectos el artista debe de adquirir una amplia formación cultural especialmente referida a la historia. «La verdad pintoresca no es la misma que la verdad histórica». La verdad pintoresca es mucho más compleja, no basta con tener conocimientos exactos de la historia de todos tiempos y países, además se necesita saber las costumbres y usos particulares de los personajes a representar en su tiempo. El historiador no necesita conocer cómo es el traje usado en determinada época o cómo podrían ser su semblante y su facciones.⁶⁸⁰

Se posiciona en contra de la arquitectura barroca: «Lejos pues de nosotros, aquellos caprichos abominables que, desfigurando las partes del edificio, intentan confundir las unas con las otras; lejos de nosotros aquella falta de inteligencia con que al templo se le da forma de teatro y a la habitación forma de templo; lejos que nosotros aquellas extravagantes ideas de ocultar la solidez aparentando caprichosamente que amenaza ruina el edificio».⁶⁸¹

Expresa su rechazo a la colocación de ornatos y arabescos innecesarios, tanto en la arquitectura como en la pintura, y lo justifica porque frente a la verdad física, opone la verdad pictórica que elimina los detalles superfluos y secundarios que pudieran distraer de la contemplación de la acción principal o resultasen indecorosos. Esta crítica al estilo Barroco, especialmente en lo referente a la arquitectura, pero también en pintura, es un tema recurrente en los mensajes de los discursos académicos. Claramente se pretende dejar al margen una forma de plantear las obras de arte que se considera caduco y fuera de lugar.

En una nota a pie de página del discurso impreso, hace una referencia al libro de Mengs *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Part. I. cap. 2, «Hay pues belleza en todas las cosas, supuesto que nada hay inútil en la naturaleza, y cada cosa particular es bella siempre que nos parece perfecta y acomodada para el fin de su destino». Así pues, en la naturaleza se encuentra como atributo esencial la verdad, y todas las cosas tienen una verdadera belleza, que consiste en la correspondencia con el fin para que sirven.

Continuó el acto de 1795 Pedro Pichó y Rius leyendo una silva en la que referencia a los pintores de la antigua Grecia, poniendo a Apeles como ejemplo a imitar. Exalta los

⁶⁸⁰ Continuación de las Actas..., de 6 de noviembre de 1795..., op. cit., p. 33.

⁶⁸¹ Continuación de las Actas..., de 6 de noviembre de 1795..., op. cit., p. 37.

principios que comparte la Academia con el clasicismo, además de la proporción, el orden y la hermosura, también encuentra la relación entre naturaleza y arte. «De la naturaleza construida / por tu voluntad sola / con número, con peso y con medida». Así mismo subraya que con el gusto y la gracia se consigue expresar el «alma invisible» de los objetos, y no tan solo las formas materiales.⁶⁸²

«El estilo, las reglas, los consejos / seguid de juiciosos profesores. / De la naturaleza / en preciosas ideas abundante / estudiad el sistema y los primores, / evitad del capricho extravagante / partos irregulares, / conceptos singulares, / viciosa lozanía / de mal organizada fantasía». Pichó marca de una forma clara la línea que tienen que seguir los discípulos en la Academia, deben seguir estilo y las reglas que les muestran sus profesores, deben inspirarse en la naturaleza y sobre todo alejarse del exceso de adornos y formas inventadas.⁶⁸³

Francisco Bahamonde y Sessé, nombrado académico de honor el 26 de octubre de 1795, continuó el acto recitando una canción. Nombra a los poetas griegos, al Olimpo, a las tres Gracias, a Aquiles, a Apolo y al poeta romano Virgilio. Toda este cúmulo de referencias al arte clásico, es una sutil forma de influir en el gusto de los alumnos y conducirles hacia el gusto que divulgaba la Academia. De entre sus contemporáneos destaca a José Esteve, y su escultura que representa a Santo Tomás de Villanueva, y al ilustrado Francisco Pérez Bayer, académico de honor de la Academia de San Carlos, que tanto se involucró en el progreso de las bellas artes en Valencia y que había fallecido el año anterior.⁶⁸⁴

6.1.9. Los discursos de la Junta Pública de 1798

El discurso del año 1798 lo efectuó Nicolás Rodríguez Laso (1747 – 1820), inquisidor fiscal del Santo Oficio en Barcelona y en el reino de Valencia, miembro de la Academia de las Buenas Letras de Sevilla (1765), de la Academia de Historia (1779), y académico de honor de la Academia de San Carlos (1798). Durante parte de su vida se le relacionó con el grupo de filojansenista madrileño.⁶⁸⁵

⁶⁸² *Continuación de las Actas..., de 6 de noviembre de 1795..., op. cit.*, p. 43.

⁶⁸³ *Continuación de las Actas..., de 6 de noviembre de 1795..., op. cit.*, pp. 47 – 48.

⁶⁸⁴ *Continuación de las Actas..., de 6 de noviembre de 1795..., op. cit.*, pp. 49 – 56.

⁶⁸⁵ *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 6 de diciembre de 1798*. Valencia: Benito Monfort, 1799, pp. 28 – 65. ASTORGANO ABAJO, Antonio. «El fiscal inquisidor don

Recomienda descartar la forma de pintar basada en «el colorido fácil, amanerado y puramente práctico», y propone empezar estudiando la naturaleza. Para Nicolás Rodríguez, el buen pintor debe aportar algo más que la técnica mecánica a su trabajo, el arte de la pintura no solo debe consistir en copiar la naturaleza, se debe utilizar a la imaginación para copiar la vida, los movimientos y las pasiones. Anima a la Academia a que enseñe a sus alumnos la forma correcta de observar y representar las costumbres de los antiguos pueblos y naciones, sus trajes, sus ceremonias religiosas, sus ritos civiles, los usos populares y las formaciones militares. En esta misma línea, propone un control de los anacronismos e impiedades que se introducen en las pinturas, exigiendo un férreo control en las obras presentadas al concurso. Acepta el uso de la alegoría, pero siempre y cuando se exhiba en un palacio diáfano, esté cubierta con un velo muy transparente y disponga de pocos adornos.⁶⁸⁶

Explica su postura en la polémica controversia entre las artes mecánicas y las artes liberales. Las artes mecánicas tienen objetivo solventar las carencias del hombre, tales como el frío o el hambre. Y para cubrir esas necesidades se dispone de la industria además de los labradores, los artesanos y los comerciantes. Sin embargo, aclara que cuando una sociedad llega a un punto donde la paz y la abundancia se instalan, surgen las artes del placer y de la comodidad. Explica que es privativo de la nobleza ejercer las artes libres, con el único propósito de deleitarse a sí mismos y a sus conciudadanos, sin esperar retribución económica a cambio.⁶⁸⁷

Sobre todo, incide en el estudio de la historia griega y romana. Recomendaba instruirse con las opiniones y costumbres de los siglos pasados, así como las historias de los héroes. Del mismo modo que los griegos pintaron inspirándose en Homero y los romanos hicieron lo mismo con Virgilio, como demuestran los hallazgos del Herculano, así deben actuar los alumnos de la Academia.⁶⁸⁸

Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona (1783 – 1794)». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º XLVII (1999 – 2000), pp. 197 – 275. ASTORGANO ABAJO, Antonio. “El inquisidor Rodríguez Laso y el ocaso de la Inquisición valenciana (1814 – 1820)”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 2005, n.º 13, pp. 297 – 345. Las ideas estéticas del discurso de Nicolás Rodríguez Laso se analizan en LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 145 – 150.

⁶⁸⁶ *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., p. 31.

⁶⁸⁷ *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., pp. 32 – 33.

⁶⁸⁸ *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., p. 36.

También se debe conocer la historia del arte, a los artistas y a sus obras. Para Nicolás Rodríguez igualmente es necesario el conocimiento de las lenguas eruditas, esto es, el griego, el latín y el hebreo. Pero no solo recomienda estos conocimientos para los artistas, también los aconseja a los nobles. Si pretendan formar su gusto y poder juzgar obras de arte, deberán recibir parecido tipo de formación teórica a la que se someten los discípulos de la Academia.

Siendo partícipe de los ideales del siglo de las Luces, apela a la razón para tomar a la naturaleza como modelo. La belleza natural tiene como fundamento el orden, de modo que sus reglas son fijas, no caprichosas. Dicho esto, deduce que como las excentricidades no tienen cabida en la naturaleza, tampoco la tienen en las artes. No hay sitio en el arte para la imaginación sin desenfreno y sin orden.⁶⁸⁹

En la naturaleza la armonía se dispone dentro de un todo, cada una de sus partes contiene la belleza que es necesaria a sus fines, lo que se denomina decoro. El artista que busca la verdadera belleza imitará el orden que aparece en la naturaleza y su disposición armoniosa. Pero Nicolás Rodríguez, como muchos de sus colegas, demanda que el artista sea capaz de crear obras más bellas que la propia naturaleza. Utilizando la imaginación y tomando las partes con más gracia, más espíritu y más actitud de la naturaleza, debe formar un nuevo todo ideal que sea todavía más bello y maravilloso que la realidad representada.⁶⁹⁰

Nicolás Rodríguez cuenta la famosa historia de Zeuxis de Heraclea y el encargo que le hicieron los habitantes de Crotona para que pintara a la figura de Helena, «la más graciosa forma del bello sexo». Zeuxis preguntó por las jóvenes más bellas del lugar, y como pensaba que no podía encontrar en un solo cuerpo la belleza que buscaba, eligió a cinco voluntarias, y de cada una escogió la parte más perfecta de su cuerpo, «y con su pincel divino avivó una figura, cual nunca jamás ha criado semejante en sus individuos la naturaleza». Lo que el académico nos describe es la belleza ideal, la misma que dio fama a Rafael, y a la escuela italiana. La misma belleza que en España buscaron sus más célebres artistas, y que en los días de la Academia estaba surgiendo de nuevo.⁶⁹¹

⁶⁸⁹ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, p. 39.

⁶⁹⁰ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 40 – 41.

⁶⁹¹ La anécdota de Zeuxis esta descrita en la obra de Cicerón en *Sobre la invención retórica*, Libro II, 1, 1 – 4. Se puede consultar con más detalle en CICERÓN, Marco Tulio. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997, pp. 197 – 199.

Continúa su discurso vinculando a las bellas artes con la humanidad y las virtudes civiles. «En el corazón humano hay ciertas semillas del orden y de la simetría de las acciones, cualidades tan necesarias en la conducta de una acción moral, como lo son para la excelencia de un cuadro».⁶⁹²

Cuando repasa la historia de la pintura opina que Leonardo, Rafael, Correggio, Tiziano, y Veronese alcanzaron la excelencia, pero sus sucesores no supieron seguir sus enseñanzas hasta que apareció el genio de Ludovico Carracci, que de nuevo encontró el verdadero camino para imitar la bella naturaleza. Posteriormente Mengs y Pompeo Battoni dan una nueva luz como dos grandes luminare de aquel firmamento. Y una vez que estos pintores fallecieron, Nicolás Rodríguez cree que solo perdura algo de ingenio en alguno de sus seguidores.

Respecto a los artistas que trabajaron en tierras valencianas nombra casi los mismos pintores que acostumbran a citar los académicos en sus discursos: Juan de Juanes, Francisco Ribalta, Ribera, Orrente, March, Conchillos y Vergara. También habla de las excavaciones de que se estaban realizando en Puzol, Sagunto y Moncada. Del interés por la arqueología local en los círculos eruditos valenciana ya hemos hablado con anterioridad.⁶⁹³

Finalizando su discurso aprovecha la ocasión para recordar a las dos figuras más importantes de la ilustración en Valencia, a los que inevitablemente admira: «¡Manes venerables de los dos hijos más esclarecidos que ilustraron en estos últimos días la patria! Manes de Mayans y Bayer salid del silencioso albergue de vuestros sepulcros, y alegrad con los resplandores de vuestro numen este respetable congreso». En cierta forma se estaba rehabilitando la figura de Gregorio Mayans, que quedó muy distanciada de la Academia después de su discurso de 1776.⁶⁹⁴

Continuó el acto el José Antonio de la Cerda y Cernesio, conde de Contamina, recitando un romance endecasílabo, dejando claro en las primeras estrofas que su objetivo es alabar al rey, a la Academia y al arte griego, «Feliz, piadoso, augusto, invicto Carlos, / bajo cuyos auspicios tu Academia, / enriquecida de primores griegos / ve las artes brillar

⁶⁹² *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, p. 43.

⁶⁹³ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 50 – 55. Sobre las excavaciones en tierras valencianas en la segunda mitad del siglo XVIII ya hemos hablado en el apartado 4.3.2. Sala del yeso: copias y vaciados.

⁶⁹⁴ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, p. 65.

a competencia». Habla del dios griego Apolo; de la musa de la historia y la poesía épica, Clío; y de la diosa romana de la sabiduría, las artes y la estrategia militar, Minerva. Una vez más se compara a Valencia con Grecia, «Y ensalzan los primores Edetanos / competidores de la ilustre Grecia [...] Apeles y Lisipos a millares / se formarán con sus lecciones diestras». El conde deja muy claro que el arte clásico griego debe de ser el modelo que los alumnos de la Academia deben de imitar.⁶⁹⁵

Pedro Pichó intervino por segunda vez en las ceremonias de entregas de premios aportando un poema endecasílabo al evento. De manera muy genérica repasa las técnicas de pintura, escultura, arquitectura y grabado. Alaba a la Academia y anima a sus discípulos a que trabajen y a que estudien la naturaleza.⁶⁹⁶

El padre Joaquín Esteve de San Miguel, maestro en el Seminario Andresiano de las Escuelas Pías de Valencia, escribió una canción en la que repetidas veces invoca a la diosa de la sabiduría, de las artes y de la guerra, tanto en su denominación griega «Palas [Atenea]», como en la romana «Minerva». Repasa la nómina de grandes artistas comenzando con Apeles, Fidias y Praxíteles, para continuar con Rafael, Miguel Ángel y Paulo Ponce. Sigue en su canción hablando de pasados maestros en los que los discípulos deben encarnarse, Zeuxis, Fidias o Lisipos y curiosamente también incluye a Rubens, artista alejado de la estética clásica. Joaquín Esteve integra entre sus versos los asuntos de los premios del concurso de pintura, escultura, arquitectura, grabado, flores de 1798, una sutil manera de rendir homenaje a la Academia.⁶⁹⁷

El marqués de Aguilar, que había intervenido en el acto de 1792, repitió presencia recitando un canto con el título *Valencia, nuevo domicilio de Minerva*. Habla del Parnaso, de la divina Clío, de los héroes y de Palas, la diosa de las tres artes. Continúa introduciéndonos en el mundo clásico contando los logros de la fértil Grecia y se lamenta de la destrucción de Atenas, Mileto y Éfeso. Destaca dos esculturas clásicas. La estatua del *Doríforo*, que describe como «obra de Policleto, que por hallarse en ella perfectamente observadas las proporciones del cuerpo humano fue llamada *la regla*». Y el *Alcides*, «Estatua de Hércules, obra de Glicón existente en Roma en el atrio del

⁶⁹⁵ Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., pp. 66 – 69.

⁶⁹⁶ Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798vpp. 70 – 76.

⁶⁹⁷ Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., pp. 76 – 86.

palacio Farnese», que posteriormente pasaría denominarse *Hércules Farnesio*. Elogia el *Laocoonte*, a Pericles, al Partenón y a la muralla que unía el Pireo con Atenas.⁶⁹⁸

«Apenas Palas vio la hermosa orilla,
que el claro Turia con sus aguas riega,
transportada de gozo, y maravilla
con tan verde, feraz, y grata vega,
do alegre primavera siempre brilla
[...] Creeré que fue la Grecia celebrada,
a las costas de España trasportada
[...] ¡Oh, Valencia feliz! Pues acreedora
fuiste de ser de Grecia sucesora».⁶⁹⁹

En todo momento recuerda a Palas Atenea o Minerva, protectora de las artes, y la relaciona con la Academia, «Tu docta Academia, has merecido / hospedar en tu seno a tan gran Diosa».

También celebra el estilo de Academia de San Carlos de imitar a la de San Fernando y proponer en las pruebas trienales temas sacados de la historia de España, priorizando ensalzar las proezas de nuestros antepasados, descartando los asuntos mitológicos sin ninguna utilidad, que tanto proliferaron en siglos pasados. Empleando el tiempo de los discípulos de un modo más útil.

Francisco Bahamonde y Sessé, que participaba en la entrega de premios por tercera vez, leyó un romance endecasílabo. Centrado más en la arquitectura, habla de ciudades clásicas como Persépolis, Palmira o Roma. Destaca al arquitecto romano Vitruvio, a los escultores griegos Lisipo y Fidias y al pintor griego Protógenes. No entra en grandes temas teóricos y tan solo hace referencia al estilo clásico cuando habla de simetría, «Dejará de Valencia siempre hermosa / la gracia, la viveza y simetría».⁷⁰⁰

Joaquín Martínez, director de la clase de arquitectura desde 1791 y director general el trienio de 1793 – 1796, diputado por Valencia en las Cortes de Cádiz. Escribió una exhortación a los jóvenes artistas. Comienza hablando de «la culta Grecia» y «la magnífica Roma». Recomienda el estudio de las bellas formas de la escultura griega.

⁶⁹⁸ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 87 – 100.

⁶⁹⁹ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 93 – 94.

⁷⁰⁰ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 101 – 106.

«Observareis las reglas del buen gusto, [...] Toda composición, si sigue el orden, / del arte, debe ser sencilla y una».⁷⁰¹

Su estética se fundamenta en el principio de la imitación de la naturaleza. Su visión está más de acuerdo con la teoría selectiva y abstracta del Neoclasicismo, que suponía buen gusto, formado y dirigido.

«El bello natural es el objeto
que se debe imitar en ellas siempre
pero no como quiera, o se presenta,
sino escogiendo en él con el buen gusto
lo más bello, gracioso y verosímil,
hasta hacer un compuesto, aunque no exista;
más que pueda existir naturalmente,
así Zeuxis hallo la gran belleza».⁷⁰²

Recomienda a los alumnos que tengan siempre presente los ejemplos de griegos y romanos. Explica que la formación del artista, además de incluir una base técnica, debe apoyarse en otra parte teórica que contenga disciplinas como ética, lógica, ciencias exactas, historia profana y sagrada. «En la ética se aprenden las costumbres, / el ingenio en la lógica se ordena, / y las ciencias exactas rectifican, / fecundan la razón y la enriquecen [...] La historia leeréis griega y romana / porque da erudición y forma el gusto; / pero con más provecho y reverencia / haréis estudio de la historia sacra».⁷⁰³

Aconseja a los alumnos que busquen valores cívicos como son el honor, la humildad, evitar la vanidad y rechazar los sórdidos intereses. También sugiere cumplir con los deberes religiosos. Advierte que el artista no debe recibir encargos de copias clandestinas de bellezas lujuriosas, que se estaban realizando durante esa época. «No os prestéis al lascivo que procura / copiéis bellezas clandestinas, / pues esto es deshonor, y una bajeza / indigna a la verdad de un buen artista».⁷⁰⁴

Narciso Foxá Xatmar y Andreu, alumno en el Real Seminario de Nobles de Valencia. Poeta precoz, como lo fueron el conde de Contamina y el marqués de Aguilar, contaba con 16 años cuando escribió su oda. Expresa, como ya habían hecho otros oradores

⁷⁰¹ *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., pp. 107 – 108.

⁷⁰² *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., p. 112.

⁷⁰³ *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., pp. 110 – 113.

⁷⁰⁴ *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., p. 110.

valencianos, su admiración a la belleza de la naturaleza, a la que considera fuente de inspiración para los artistas.⁷⁰⁵

Finalizó el acto de 1798 el presidente de la Academia, Francisco Javier de Azpiroz. Caballero pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, ministro honorario del Real y Supremo de Guerra, intendente general del ejército en el reino de Valencia y Murcia, corregidor y justicia mayor de Valencia, juez particular y privativo de todas reales rentas, de las generalidades del reino y de correos, subdelegado de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas, y presidente de la Junta Particular de Gobierno y Consulado de Valencia. Presidente desde el 21 de junio de 1797.

Una de las preocupaciones de los gobernantes de la segunda mitad del siglo XVIII era la ociosidad de la juventud. El presidente de la Academia defiende que la institución consigue extraer el talento de los discípulos, que de otra manera dedicarían su tiempo a la práctica de vicios, «pero cómo están bien dirigidos, son en sus manos el instrumento de la pública felicidad». En esta misma línea del pensamiento ilustrado, su preocupación es conseguir el bien común y alcanzar la felicidad de los ciudadanos, «[...] y una confesión ingenua del buen uso que sus individuos hacen de unos talentos que serían enormes vicios si los emplearan para sí solos; pero como están bien dirigidos, son en sus manos el instrumento de la pública felicidad».⁷⁰⁶

6.1.10. Los discursos de la Junta Pública de 1801

El conde de Contamina intervino por cuarta vez en Junta Pública (1786, 1792 y 1798). En esta ocasión se encargó de redactar el discurso de alabanza de las nobles artes.⁷⁰⁷

El conde escribe que, tras reflexionar sobre el tema de su oración, se anima a disertar a cerca del gusto: «Este es, o ilustre y respetable cuerpo, el fino y delicado gusto que veo reinar comúnmente en todas las obras y pinturas que adornan estas salas».⁷⁰⁸

Identifica el gusto con aquella cualidad de las obras de arte que siguen las leyes de la naturaleza, del orden y de la razón. «[...] Solo aquel pues, que lee y medita con

⁷⁰⁵ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 115 – 116.

⁷⁰⁶ *Continuación de las Actas..., de 6 de diciembre de 1798..., op. cit.*, pp. 117 – 127.

⁷⁰⁷ *Continuación de las actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, pp. 27 – 45. Sobre el discurso de Contamina también se puede consultar ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Discursos académicos..., op. cit.*, pp. 67 – 91.

⁷⁰⁸ *Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, p. 28.

reflexión del gran libro, el libro siempre abierto de la naturaleza es quien puede juzgar en materia del de gusto con el tino y acierto que corresponde».⁷⁰⁹

Asimismo, como ya se ha escuchado en discursos anteriores, continúa alabando el arte de la Grecia clásica y su «buen gusto y perfección de las nobles artes», porque como argumenta, nadie había imitado mejor a la naturaleza. Sin embargo, y a diferencia de otros oradores, también incluye a la antigua Roma como modelo a seguir. Defiende que es heredera del gusto por imitar la naturaleza que poseían los griegos.

Añade a todo esto la creación de Academias en la antigüedad, centros para la difusión del buen gusto que formaron a grandes maestros. Estos grandes maestro son a los que deben imitar los discípulos de la Academia valenciana:

«Grecia y Roma [...] abrieron doctas Academias a propósito de instruir a la juventud, y comunicarle sus conocimientos, inspirándole al mismo tiempo un amor y pasión laudable hacia las nobles artes. Al establecimiento de estos cuerpos se siguieron las felices épocas del buen gusto, sostenido por los Fidias, por los Apeles, por los Zeuxis, por los Parrasios, Lisipos, Praxíteles, Polignotos y Timantes, por lo que respecta a Grecia y sobre todo a su ilustrada Atenas. Y por lo que mira a la Italia, y señaladamente a Roma, el Correggio, el Tiziano, el Rafael, Paulo, Leonardo, Carracci, Guido, Albano, Dominiquino, todos maestros del buen gusto, y profesores célebres de las artes».⁷¹⁰

Reitera la necesidad de que los jóvenes discípulos que desean convertirse en grandes maestros deben de estudiar en la Academia de la mano de expertos profesores, y no intentar copiar a la naturaleza sin las indicaciones pertinentes. «Pero entendámonos, jóvenes laboriosos, que deseáis adquirir el gusto, y poseerlo como patrimonio, si no lo recibís por mano de sabios maestros, nunca adelantareis un paso. La naturaleza es abundante, es rica, pero sus lecciones son muertas, y es necesario que las anime la voz y dirección de profesores hábiles. Es necesario que un docto pincel os enseñe a mezclar y distribuir los colores con proporción».⁷¹¹

Cuando tiene que nombrar referentes valencianos habla de Juan de Juanes, José de Ribera, Francisco Ribalta, Nicolas Borrás y Jerónimo Jacinto Espinosa.

⁷⁰⁹ *Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, pp. 29 – 30.

⁷¹⁰ *Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, p. 31.

⁷¹¹ *Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, p. 36.

Con el cambio de siglo el conde de Contamina introduce una novedad en el pensamiento de los oradores que hasta el momento era muy homogéneo. Elogia al arte francés durante el reinado de Luis XIV, que tuvo lugar entre 1654 y 1715. «¿A qué elevación, a que esplendor no llegaron en aquella feliz época? Este gran monarca hizo inmortal su nombre, y enriqueció la nación francesa mucho más con la protección que les dispensó a las artes, que con sus demás acciones gloriosas». Entre otros exalta a los escultores Pierre Pouget y François Girardon, a los pintores Eustache Le Sueur y Charles Le Brun, y a los arquitectos Perrault y François Mansart.⁷¹²

Asimismo, saliéndose del pensamiento dominante en la Academia, ensalza el arte español del siglo XVI. El conde sabe que no está siendo coherente con el proyecto neoclásico que hasta la fecha han planteado sus correligionarios. Y se disculpa cuando afirma que teme molestar al afirmar que durante ese periodo las artes alcanzan la belleza y la perfección, cosa que hasta el momento solamente se le atribuía a la antigua Grecia. «Y ¿qué diremos de nuestra España del siglo XVI, y en el reinado de Felipe II? Este sí que era dilatado y florido campo para esparcirse por él suavemente mi oración, si no temiera ser molesto. [...] Todas las artes florecieron en aquella edad, a quien bien podemos llamar nuestro siglo de oro, y en todo reinaba el buen gusto, la finura y delicadeza. La majestuosa arquitectura, la escultura sabia, la bella pintura derramaron entonces todas sus bellezas y perfecciones».⁷¹³

Siguió la ceremonia Antonio Roca y Pertusa, que leyó una poesía que había enviado el académico de honor Pedro Pichó y Rius. En su breve poesía dedicada a las nobles artes, trata del ideal de belleza, que tiene como ejemplo la naturaleza. Para Antonio Roca, los rostros que pintaba Le Brun son una muestra de obras de arte a las que hay que prestar atención.⁷¹⁴

Prosiguió Manuel de Velasco, académico de honor, leyendo unos versos endecasílabos que había escrito Manuel Ussón y Puig. Comienza su alocución citando a los héroes griegos Aquiles y Eneas, para argumentar que reyes y guerreros son recordados gracias a los poetas. Sin embargo, los artistas solo necesitan realizar exquisitas obras de arte para ser recordados. Incluye en este apartado al *Ecce Homo* de Juan de Juanes, que se veneraba en una capilla de la catedral, y el *Abrazo de san Francisco de Asís* al

⁷¹² Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit., p. 42.

⁷¹³ Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit., pp. 42 – 43.

⁷¹⁴ Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit., pp. 46 – 49.

Crucificado de Francisco de Ribalta, que se encontraba en el convento de los Capuchinos de la Sangre de Cristo de Valencia. Como modelos a seguir cita a March, Orrente, Ribera, Sariñena, Victoria y Ribalta.⁷¹⁵

Después, Joaquín de la Croix (1760 – 1836), académico de honor en la clase de arquitectura, leyó una canción en nombre de Francisco Bahamonde y Sessé. Se trata de una poesía donde además de las consabidas loas a los presentes en el acto, «En la sabia, imparcial, tierna Academia: / sus dignos profesores» y al monarca Carlos IV, pretende alentar a los estudiantes animándolos a esforzarse y prepararse para llegar a ser grandes maestros. Una de las actividades que les sugiere es la lectura de las obras de poetas clásicos como la *Ilíada* de Homero, la *Eneida* de Virgilio y *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso, poeta nacido en Sorrento de la segunda mitad del siglo XVI.⁷¹⁶

El presbítero José Berreteaga continuó el acto leyendo una poesía que había enviado Rafael del Ángel Custodio, director del Colegio Andresiano de las Escuelas Pías de Valencia y socio de mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Comienzan los versos endecasílabos alabando el territorio valenciano por su belleza, lo que comporta al «nativo ingenio» de sus habitantes. Como todas los poetas que intervienen en la entrega de premios, Rafael del Ángel Custodio elogia tanto a la «docta Academia», como a los «insignes profesores». Habla de Juan de Juanes, al que referencia con Tiziano. A Ribalta y Ribera los compara con Zeuxis. También nombra a Nicolás Borrás y a Jerónimo Jacinto de Espinosa.

Igualmente tiene unas palabras para José Vergara, quien había fallecido recientemente. Aprovecha hablando de Vergara para teorizar sobre la pintura, apoyando la idealización de la copia la naturaleza: «No, como Zeuxis su profana Helena, / de varias formas ideaste el cuadro; todo es original, todo es divino, / toda la gracia estuvo en copiarlo». Tampoco desaprovecha la ocasión para alabar a griegos y romanos: «Soberbios edificios, que a las nubes / con su cima igualar quieren ufanos, / a la par de su grandeza, el fino gusto / del griego ostentan y primor romano».⁷¹⁷

Debido a la extensión del acto, se decidió que la última intervención no se produjese, pero que si se incluyera en la impresión de las actas. Esteban Chasis, socio de número

⁷¹⁵ *Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, pp. 50 – 53.

⁷¹⁶ *Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801..., op. cit.*, pp. 54 – 62.

⁷¹⁷ *Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801, pp. 63 – 69.*

de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia había escrito una silva. No es un texto especialmente didáctico, como es costumbre trata de enaltecer a la institución y a la monarquía. Tiene unas breves palabras para griegos y romanos, así como para Mengs y para Rafael Sanzio.⁷¹⁸

6.1.11. Los discursos de la Junta Pública de 1804

El último discurso dentro del periodo estudiado lo pronunció José Ortiz y Sanz (1739 – 1822). Nacido en Ayelo de Malferit, comenzó su formación académica con los jesuitas de Onteniente, y continuó realizando la carrera eclesiástica en Valencia y Orihuela. Entre 1768 y 1778 estuvo en contacto con la Academia de San Carlos, primero como alumno en la clase de pintura, y posteriormente por las relaciones personales que estableció con José Vergara, Tomas Bayarri y Joaquín Martínez. Entre otros cargos consiguió ser deán de la Colegiata Mayor de Xàtiva, bibliotecario real, académico de número de la Academia de Historia, y académico de honor de las Academias de San Fernando y San Carlos (1803).⁷¹⁹

La principal aportación de José Ortiz fue la traducción de *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion*. La obra de Vitruvio adquirió vital importancia en los años setenta del siglo XVIII en los círculos arquitectónicos, especialmente aquellos relacionados con el mundo académico. Los académicos anhelaban establecer un lenguaje arquitectónico clásico y el texto vitruviano podía ser la piedra angular del proyecto, sin embargo, las traducciones que tenían a su alcance no tenían la calidad deseada.⁷²⁰ Ante esta circunstancia, José Ortiz y Sanz decidió por cuenta propia acometer una nueva traducción de los *Diez libros de Vitruvio* con las bases del rigor lo

⁷¹⁸ Continuación de las Actas..., de 12 de noviembre de 1801, pp. 70 – 74.

⁷¹⁹ Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 4 de noviembre de 1804. Valencia: Benito Monfort, 1805, pp. 49 – 87. Sobre la obra de José Ortiz Sanz se puede consultar SAMBRICIO, Carlos. “La teoría arquitectónica en José Ortiz Sanz ‘el vitrubiano’”. *Revista de ideas estéticas*, 1975, nº. 131, pp. 65 – 92. BÉRCEZ, Joaquín. “J. F. Ortiz y Sanz, correspondencia mantenida desde Roma a propósito de su traducción de Vitruvio (1780 – 1782)”. *Archivo de arte valenciano*, 1981, nº. 62, p. 62 – 70.

⁷²⁰ Tanto el *Compendio de los diez libros de arquitectura Vitruvio*, escrita en francés por Claude Perrault en 1673 y traducido al castellano por José Castaneda en 1761, como las distintas ediciones de la obra de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), no gozaban ni de prestigio filológico, ni arquitectónico. Eugenio Llaguno intentó traducir la edición de los libros de *Vitruvio* de Galiani (Nápoles, 1758), otro proyecto fallido fue el de Diego Villanueva para reeditar y corregir la edición en castellano del *Vitruvio* de Miguel de Urrea (Alcalá de Henares, 1581).

filológico y la comparación con los restos arqueológicos de la arquitectura de la Antigüedad.⁷²¹

Tal vez, tras su estancia en la Academia de San Carlos detectó la defectuosa bibliografía vitruviana de la que disponían los arquitectos y en 1777, siendo vicario mayor de la iglesia parroquial de Xàtiva, comenzó la traducción de Vitruvio. Cuando estaba trabajando en el tercer libro, consciente de la complejidad de la monumental tarea a la que se enfrentaba, decidió marcharse a Roma para poder estudiar las obras de la Antigüedad de primera mano. Viajó por los alrededores de Roma, Nápoles, Pompeya, Herculano, Estabia, Pozzuoli y Paestum, estudiando y tomando medidas de las edificios romanos y griegos que encontraba. De este modo pudo comparar las medidas que tomaba, con los ejemplos que se mostraban en los libros de Vitruvio.

«Confesando sinceramente mi ignorancia de un gran número de conocimientos que para esta empresa se requieren, por ser ciertísima la sentencia de Varrón *nemo potest omnia scire*; alegaré en mi abono, que sin embargo de casi no haber tenido más maestro en arquitectura que el mismo Vitruvio, mi constancia en estudiarle, mis viajes, y mi suma diligencia en consultar edificios, ruinas antiguas, libros, dibujos y modelos, me hacen esperar quede bastante cubierta aquella falta, y que mi traducción sea preferible a todas las anteriores».⁷²²

La metodología que planteó, aparte del estudio arqueológico de las ruinas, consistió en el cotejo de todas las ediciones de los libros de Vitruvio que encontró, tanto en latín, como en italiano, francés y español. Comparó versiones y de este modo pudo aclarar párrafos y corregir errores. También estudió a los tratadistas italianos del siglo XVI, Vignola, Serlio, Palladio y Scamozzi. Durante su larga estancia en Roma le llegaron los problemas económicos, y gracias a la intervención de Eugenio Llaguno, quien contacto con Floridablanca, consiguió un subsidio real que le permitió continuar su trabajo hasta 1784. Regresó a Madrid con la traducción completada, sin embargo, pasaron tres años hasta que la Imprenta Real lo imprimió en 1787.

⁷²¹ BÉRCEZ, Joaquín. “J. F. Ortiz y Sanz..., *op. cit.*”, p. 62 – 70.

⁷²² VITRUVIO POLLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. Madrid: Imprenta Real, 1787, prólogo, pp. XIII – XIV.

Posteriormente continuó su labor de teórico de la arquitectura con la publicación de *El teatro* de Milizia (1789), los *Diez libros* de Diógenes Laercio (1792), los *Cuatro libros de arquitectura* de Palladio (1797), aunque solo se publicaron dos, los *Diálogos sobre las artes del diseño* de Bottari (1804) y el discurso que pronunció en la Academia de San Carlos: *Oración para las nobles artes* (1805).⁷²³

También planeó realizar un viaje arqueológico por España, acorde con el espíritu ilustrado de la época. Obtuvo el respaldo primero de Carlos III y después de Carlos IV. Solo consiguió publicar el proyecto de su viaje, ya que no tuvo ocasión de realizarlo. Sin embargo, aportó un valioso trabajo al inventariar unos 250 yacimientos ordenados por regiones. Este inventario nos muestra el estado de la arqueología en España a finales del siglo XVIII. Su plan estaba concebido para que se implicaran diferentes disciplinas: arquitectura, escultura, musivaria, numismática, epigrafía y geografía histórica. En este sentido se diferenciaba del planteamiento de Ponz o Pérez Bayer, que solo desearon realizar un catálogo de las ruinas en territorio español. José Ortiz se preocupó por el estudio de los restos arquitectónicos en la búsqueda de los orígenes del clasicismo español, y sus diferencias con el italiano.⁷²⁴

Estudió el teatro de Sagunto en 1799 y aunque no finalizó el trabajo, se publicó años más tarde bajo el título de *Viaje arquitectónico–anticuario de España, o descripción latino–hispana del antiguo teatro saguntino* (Madrid, 1807). En esta obra contó con la colaboración de José Camarón Meliá, con quien había coincidido en Roma cuando éste estaba pensionado por la Academia de San Fernando, y que realizó las láminas de las vistas del teatro romano de Sagunto.⁷²⁵

El discurso que pronunció en la Academia de San Carlos es un resumen de su pensamiento arquitectónico y estético, que ya había enunciado en el prólogo de la traducción de los diez libros de Vitruvio. Proclama el carácter sublime del arte griego y explica el arte como la imitación de la naturaleza. Pero para que el arte alcance la apariencia de sublime, el artista debe estar favorecido por el genio divino. Reafirma la

⁷²³ DÍAZ MORENO, Félix. “José Ortiz y Sanz y la recuperación de la memoria de la antigüedad: tradición y traducción del texto vitruviano”. LAFARGA, Francisco (ed.); PEGENAUTE, Luis (ed.). *Varia lección de traducciones españolas*. Madrid: Ediciones del Orto, 2015, p. 36.

⁷²⁴ CANTO, Alicia “El viaje arquitectónico–anticuario de Fray José Ortiz y Sanz: una carta arqueológica de España a fines del XVIII”. *Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, 2001, nº 10, pp. 29 – 55. SAMBRICIO, Carlos. “La teoría arquitectónica en José Ortiz Sanz...”, *op. cit.*, p. 260.

⁷²⁵ MAIER ALLENDE, Jorge. “Academicismo y Buen gusto en el origen de la arqueología hispanorromana”. *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 2011 – 2012, nº 37 – 38, pp. 75 – 104.

copia selectiva de partes de la naturaleza para configurar un todo ideal, de belleza superior. «El artista sabio y de genio, la corrige [a la naturaleza], la mejora, la eleva, la sublima, la crea de nuevo cumplidamente perfecta en todas sus partes. [...] Sabían (y lo ejecutaron) que los artistas con genio se pueden acercar a la belleza suprema todavía más que la naturaleza en sus más bellas producciones».⁷²⁶

Dirige su discurso a los «estudiosos, amantes y profesores de arquitectura griega», explica que, a su entender, tanto la pintura como la escultura son artes que se fundamentan en la imitación de la naturaleza. Sin embargo, afirma que la arquitectura es un arte que crea objetos originales y que, en lugar de copiar a la naturaleza, debe de partir del estudio de la arquitectura griega. «Vosotros recread el espíritu de la gallardía de los órdenes griegos, con sus graciosas conmensuración y proporciones, con la armonía de sus partes, con la elegancia de sus cortes, con lo sobrio y agradable de sus ornatos».⁷²⁷

Hace un repaso por la historia de la arquitectura, comenzando con la primitiva construcción de la cabaña, siguiendo por Oriente y Egipto, elogiando a la arquitectura griega, critica la arquitectura romana porque ha perdido la sencillez, la gracia y la majestuosidad, cuando habla de los bárbaros del norte destaca que «la buena arquitectura ya estaba degenerada y corrompida [...] Cayó en la más ingrata pesadez y grosería. Desconoció la simetría y conmensuración de las partes; desconoció la eurytmia o gracia, la sencillez, la majestad, la belleza, la nobleza».⁷²⁸

Continúa con los siglos XI y XII donde aclara que la llamada arquitectura gótica primitiva era pesada, grave y desapacible. Prosigue con su crítica de las obras de «crestería [...] Tallas acaracoladas y rizadas sin garbo, sin gracia, significado, imitación, verdad y sin objeto alguno [...] Hasta el siglo XV continuó la invertebrada costumbre de construir a la Goda».

Destaca la labor de Brunelleschi, Filarete y León Battista Alberti, que también estudió los diez libros de Vitruvio y escribió el libro de arquitectura *De re aedificatoria*. Y junto con Bramante, Miguel Ángel, Ammannati, Serlio, Vignola y Palladio, la arquitectura

⁷²⁶ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, p. 51 – 53.

⁷²⁷ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, p. 56.

⁷²⁸ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, p. 65.

resurgió en Italia gracias al gusto griego de las fábricas que levantaron, como a los tratados de arquitectura que escribieron.⁷²⁹

Ataca a los arquitectos de los últimos siglos por el uso excesivo de ornatos, hojarascas, columnas salomónicas, columnas y pilastras sobre ménsulas, repisas, mascarones, etc. Como dichos arquitectos no eran capaces de agradar con la sencillez, utilizaron la algarabía y la confusión, con independencia de que aporten significado al edificio. En este grupo de «depravado gusto» se encontraban arquitectos como Guarino Guarini, Andrea Pozzo, Francesco Borromini, el alemán Klauber y el español José Churriguera junto a sus dos hijos, «oprobio de la buena arquitectura en España».⁷³⁰

Resumiendo, el pensamiento de José Ortiz a principios del siglo XIX continuaba recomendando a los alumnos de la Academia el estudio de Vitruvio y Palladio, autores a los que había traducido al castellano. Su pensamiento estético estaba fundamentado en la arquitectura de la Grecia clásica, y fue uno de los teóricos que contribuyó consolidar el pensamiento académico en la disciplina arquitectónica con la publicación de la traducción de los diez libros de Vitruvio en 1787.

Continuó el acto Nicolás Rodríguez Laso (1747 – 1820), leyendo una poesía que había escrito Pedro Pichó. Con el título de *Valencia a las nobles artes*, elogia las bonanzas de la naturaleza valenciana y a sus artistas. Deja constancia de que Grecia es el modelo que se debe seguir y concluye elogiando a la monarquía en la figura de Carlos IV.⁷³¹

Rafael del Ángel Custodio, también recitó una canción cuyo tema principal fue la alabanza de rey Carlos IV, tal vez todavía impactado por la visita del monarca a Valencia en noviembre de 1802. También insiste en el elogio el arte griego y romano, para a continuación hacer un repaso de los asuntos requeridos en los concurso de pintura, escultura y arquitectura.⁷³²

Domingo Baquer, joven estudiante de la Universidad Literaria de Valencia intervino en el acto leyendo una epístola. Afirma que la belleza ideal es el origen del arte, y ha sido y es el paradigma de las creaciones artísticas. «La infinita expresión, la engañadora / imagen, el escorzo, el vivo esmalte / en la Helena de Zeuxis o en las tablas / que a

⁷²⁹ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, pp. 69 – 70.

⁷³⁰ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, pp. 69 – 71.

⁷³¹ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, pp. 88 – 90.

⁷³² Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, pp. 91 – 97.

Apeles libran del letal olvido. [...] Con el buen gusto y la ideal belleza / que fueron prototipo a vuestras obras»⁷³³.

Concluyó el acto Francisco Llácer (1781 – 1857), alumno que había conseguido el primer premio en la segunda clase de pintura, y dio las gracias en nombre de todos sus compañeros. En un breve discurso alaba a los «sabios directores», a la ilustre Academia y a los «célebres modelos de la antigüedad».⁷³⁴

6.2. Los discursos como base para la enseñanza teórica

Discursos y poemas se ofrecen como una fuente directa para el conocimiento teórico de la enseñanza de la pintura en la académica valenciana durante el periodo estudiado, ya que los oradores eran propuestos por la institución y por esta razón expresaban su idiosincrasia. La transcendencia de los discursos era doble; por un lado, influía en los presentes al acto de entrega de premios: consiliarios, profesores, alumnos y público en general; por otro, los discursos eran aprobados en Junta Particular para ser imprimidos a continuación, de este modo se ofrecía la posibilidad de ser consultados con posterioridad.

El academicismo valenciano seguía orientaciones idealistas, que tienen su origen fundamentalmente en el pensamiento de Mengs. El bohemio explica en su *Carta a Antonio Ponz*⁷³⁵ los distintos estilos de pintura que él entiende: el sublime, el bello, el gracioso, el signifiante y el natural. La belleza ideal coincide con el estilo sublime, donde el artista debe pensar y luego ejecutar objetos de propiedades superiores a la naturaleza. El resultado debe ser una obra que contenga ideas de partes posibles e imposibles en la naturaleza para formar un mismo objeto, «conviene que el artífice emplee, y se sirva de formas, y apariencias conocidas de una perfección no posible; y para esto en la partes conocidas que tomará de la naturaleza, debe hacer abstracción de todas las señales de mecanismo de la misma naturaleza».⁷³⁶

Según Mengs, solo los antiguos pintores griegos como Zeuxis, Parrasio o Apeles alcanzaron a realizar el estilo sublime, y aunque desafortunadamente no tenemos ejemplos de sus cuadros, si podemos observar el estilo sublime en la estatuaria de la

⁷³³ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, pp. 101 – 102.

⁷³⁴ Continuación de las Actas..., de 4 de noviembre de 1804, pp. 108 – 109.

⁷³⁵ PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1776, tomo VI, pp. 186 – 259.

⁷³⁶ PONZ, Antonio. *Viage de España*., op. cit., tomo VI, p. 196

antigua Grecia. Afirma que tan solo Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio se acercaron al estilo sublime.

Esteban de Arteaga (1747 – 1799) escribió *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de las artes de imitación*⁷³⁷ en Italia, después de ser expulsado de España por ser jesuita. El esteta consideraba que el fin primordial de las artes era la imitación de la naturaleza. Explica que, aunque imitar y copiar tienen el fin de representar algún original, la copia es muy diferente de la imitación. «El copiante no tiene otra mira que la de expresar, o por mejor decir, reproducir con la exactitud y semejanza posible el objeto que copia. [...] Así, el imitador no pretende engañar, ni quiere que su retrato se equivoque con el original; antes para evitar todo engaño, pone siempre delante de los ojos las circunstancias y señales del instrumento, a fin de que nadie le confunda con la cosa imitada»⁷³⁸. Siguiendo este razonamiento, infiere que lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia perfecta, sino la imitación.

Arteaga concluye que, si un artista no encuentra en la naturaleza un objeto de belleza ideal, debe componerlo con las partes perfectas de otros objetos de la misma especie. Creando un «conjunto de belleza natural en las partes, pero ideal en el todo [...] y contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo particular, recibe forma y ser de la fantasía el artífice».⁷³⁹

En sus reflexiones afirma que no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalista que no añada algo de ideal a sus trabajos. «De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución, como todo idealista debe necesariamente ser naturalista en la materia primitiva de su ejecución».⁷⁴⁰

En la sección VI de *Investigaciones filosóficas sobre belleza ideal...*, Esteban de Arteaga trata el concepto de «Ideal en la pintura y en la escultura» y se remite al libro del «caballero Mengs», publicado por Nicolas de Azara. Ambos teóricos comparten la mayoría de sus opiniones. Arteaga defiende la belleza ideal de quienes la critican, además argumenta que la belleza ideal y la imitación del natural no son excluyentes. El

⁷³⁷ ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación*. Madrid: por don Antonio de Sancha, 1789.

⁷³⁸ ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal...*, op. cit., p. 13.

⁷³⁹ ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal...*, op. cit., p. 64.

⁷⁴⁰ ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal...*, op. cit., p. 68.

primer propósito de las artes es imitar la naturaleza, el segundo hacerla hermosa, «Así el artista debe poner todo su cuidado en examinar las producciones naturales que sirven de objeto a su imitación, y en escoger entre ellas la más cabal y más a propósito de sus fines».⁷⁴¹

Los pensamientos de Esteban de Arteaga ayudan a entender la aparente contradicción en que incurrían los académicos valencianos, que defendían el naturalismo de los pintores valencianos, y al mismo tiempo la belleza ideal que Mengs llevaba tiempo predicando.

Académicos de honor de la Academia de San Carlos como Antonio Pallás (1780), Vicente María Santibáñez (1783), Vicente Noguera (1783), Melchor Magi (1786) o Antonio Roca y Pertusa (1792) comparten una visión idealista del arte. Conciben la pintura como una imitación selectiva de la naturaleza. Concluyen que, para buscar la perfección de un objeto particular, es necesario realizar la abstracción de las propiedades más relevantes de diferentes objetos. Entienden el arte como imitación selectiva de la naturaleza. Lo que parece evidente, es que, entre los académicos de San Carlos, existen distintas interpretaciones de la mimesis, pero conviene destacar que la versión naturalista es una de las más difundidas.⁷⁴²

En la Academia valenciana además del enfoque idealista, también se defiende la estética naturalista. Y esta postura surge de la sensibilidad de los oradores y poetas de San Carlos para apreciar la belleza del campo valenciano, y por la admiración de los pintores valencianos de los siglos XVI y XVII por el paisaje edetano. El naturalismo en los académicos no tiene origen en el empirismo británico, y en ningún caso se advierten prejuicios sobre el realismo de autores como Nicolas Factor, Juan de Juanes, Sariñena, Ribalta o Ribera.⁷⁴³

La posición naturalista de estos académicos evidencia que el rechazo a la estética de la arquitectura barroca en la Academia, no se comparte en la pintura. En discursos y poesías se ensalza la obra de destacados pintores valencianos de la épocas anteriores.

López Portillo (1773), Vicente Noguera (1783), Vicente María Santibáñez (1783), Pedro de Silva (1795), el marqués Aguilar (1798) y el conde de Contamina (1801) destacaron la influencia que en la creación artística ejerce el ambiente: el clima y el

⁷⁴¹ ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal...*, op. cit., p. 197.

⁷⁴² *Continuación de las Actas...*, de 9 de octubre de 1786..., op. cit., pp. 40 – 41

⁷⁴³ LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 75 – 77.

paisaje valenciano, el reconocimiento social del artista, la labor de los mecenas o la situación económica. El clima suave el valenciano, la limpieza del cielo, la fertilidad de los campos y su riqueza cromática, estimulan el gusto natural hacia lo bello. La naturaleza ejerce una labor pedagógica en el artista y también en el observador. Entre los académicos como el conde de Contamina y Rodríguez Laso (1798), se advierte un desprecio al juicio vulgar que proviene de la simple formulación sensorial, frente al reconocimiento del juicio académico de base intelectual donde la razón ejerce un papel fundamental.⁷⁴⁴

Otros oradores como Pedro Joaquín Murcia, José García de Segovia, Vicente María Santibáñez, Pedro Pichó, Francisco Bahamonde, Rafael del Ángel Custodio y Andrés de Valldigna explican las relaciones entre arte y moral. El muy reverendo padre Andrés de Valldigna destacó que las artes y la virtud tienen que coexistir en todo momento. Hay que evitar el fraude y el engaño, por el contrario, es conveniente promulgar la buena fe, la confianza, la equidad, la justicia, desechando todos los vicios que atacan a la ética de los ciudadanos.⁷⁴⁵ Joaquín Martínez recomienda a los alumnos que no reciban encargos para realizar copias clandestinas de «bellezas lujuriosas», que algunos pintores estaban realizando durante esa época.⁷⁴⁶

En las oraciones de Pedro Joaquín de Murcia (1780), Raimundo Melchor Magi (1786), Joaquín Martínez (1795) y Nicolás Rodríguez Laso (1798) se alaba las cualidades que se asocian a la estética clásica: orden, proporción, simetría, armonía, variedad, contraste, unidad, consonancia, congruencia de las partes, recta disposición, etc. Sin embargo, otros oradores como Antonio Roca y Pertusa (1792), Pedro de Silva Meneses (1795), Antonio Manuel de Ussón y Puig (1801) y Pedro Pichó y Rius (1804), además de las características nombradas, incluían otras que tienen una clara conexión con la estética neoclásica: nobleza formal, sencillez, sobriedad, gusto y gracia.⁷⁴⁷

Por lo general, en los discursos se destaca la superioridad del arte griego y romano, y al mismo tiempo se cuestiona el arte medieval y el barroco. Sin embargo, no todos los oradores denostaban la arquitectura de los siglos anteriores. Vicente Noguera (1783) ensalza la linterna de la catedral, la lonja, el convento de Santo Domingo y el

⁷⁴⁴ LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., p. 17 – 18.

⁷⁴⁵ *Continuación de las Actas...*, de 24 de julio de 1789..., op. cit., pp. 25 – 40.

⁷⁴⁶ *Continuación de las Actas...*, de 6 de diciembre de 1798..., op. cit., p. 110.

⁷⁴⁷ LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., p. 13.

monasterio de San Miguel de los Reyes. También el poeta Domingo Baquer (1804) elogia en sus versos el edificio de la Lonja de la Seda. Se pueden leer menciones del arte egipcio, babilónico, fenicio y etrusco en los escritos del conde de Contamina (1801), Nicolas Rodríguez Laso (1798) y José Ortiz y Sanz (1804). Algunos académicos valencianos son capaces de encontrar rasgos válidos en los monumentos de otras épocas.

Los académicos de San Carlos compartían la admiración por el arte griego con el reconocimiento de los métodos de los modernos pintores valencianos. Rafael del Ángel Custodio comparaba Juanes, Ribalta, Ribera, Borrás, Espinosa y Vergara con los artistas griegos. Para Ussón y Puig los clásicos eran Juanes, March, Orrente, Ribera, Ribalta, Sariñena y Victoria. El marqués de Aguilar destacaba a Juanes, Ribera, Ribalta y Espinosa. El conde de Contamina comparaba a Juanes y a Ribera con Timantes.⁷⁴⁸

A pesar de la disputa entre la superioridad del arte clásico sobre el moderno, en los discursos académicos queda claro que se espera que surjan discípulos con eminente calidad artística. Tanto el conde de Contamina, como Pedro Joaquín Murcia presagiaban que los alumnos de la Academia ejecutarían obras de más calidad que los artistas griegos. El marqués de Aguilar consideraba que Valencia no tenía que envidiar a ninguna escuela «Ni tu envidies, Valencia, / de Atenas clamada o la gran Roma / en las Artes y en la ciencia; / hoy tu escuela tan alto vuelo toma».⁷⁴⁹ En el canto *Valencia, nuevo domicilio de Minerva*, propone a Valencia como la sucesora natural de Grecia.⁷⁵⁰

El elogio a los pintores valencianos del siglo XVII y primera mitad del XVIII es unánime, lo cual puede sorprender si tenemos en cuenta el rechazo a la arquitectura valenciana de esa misma época. Existe una cierta contradicción entre el carácter normativo que pretende establecer la Academia, y las escuelas naturalistas de pintura. Incluso aquellos académicos que defendían una filosofía en la que el origen del conocimiento radica en la percepción sensible, reivindican unas reglas de buen gusto que permitan objetivarlo y que tengan validez universal. No se acepta la imitación indiscriminada y se exige una selección de motivos para representar. No tienen cabida ni el enfoque realista vulgar, ni las de escenas groseras o violentas. Raimundo Melchor

⁷⁴⁸ *Continuación de las Actas...*, de 12 de noviembre de 1801, pp. 63 – 69. *Continuación de las Actas...*, de 12 de noviembre de 1801..., *op. cit.*, pp. 50 – 53. *Continuación de la noticia histórica...*, de 6 de agosto de 1792..., *op. cit.*, pp. 47 – 53. *Continuación de la noticia histórica...*, en 9 de octubre de 1786, pp. 36 – 60.

⁷⁴⁹ *Continuación de la noticia histórica...*, de 6 de agosto de 1792..., *op. cit.*, p. 50.

⁷⁵⁰ *Continuación de las Actas de la Real Academia ...*, de 6 de diciembre de 1798..., *op. cit.*, pp. 87 – 100.

Magi advertía que era el propio artista el que tenía que ejercer una autocrítica de los temas escogidos.⁷⁵¹

La defensa y alabanza de la enseñanza académica era tema obligatorio para oradores y poetas. Proponen el modelo académico donde la enseñanza es colectiva, sigue unos planes de estudio, y además es gratuita. Por el contrario, se destaca que la enseñanza en el taller no es ni rigurosa, ni gratuita.

Autores como Enrique Lafuente Ferrari, Claude Bédat o Andrés Úbeda de los Cobos han destacado las disputas en los órganos de gobierno de la Academia San Fernando. La rivalidad entre profesores y académicos de honor se producían como consecuencia de la intromisión de los consiliarios en asuntos que deben ser competencia exclusiva de los artistas.

En Valencia no se presentan estos problemas, quizás porque no hubo un artista como Mengs que abanderara la posición de los profesores. Como en Madrid, los cargos directivos de la Academia de San Carlos los ostentan miembros de la aristocracia, pero en sus discursos los académicos de honor proclaman su admiración hacia los profesores y hacia sus obras.

Los oradores y poetas de la Academia estaban en sintonía con el pensamiento ilustrado. Defienden que había que atender a la formación moral y a la adquisición de las virtudes humanas generales y de las propias de la profesión de artista. Destacan que la sola asistencia a las clases ya suponía un beneficio moral para los jóvenes. Al ocupar a la juventud con tareas de provecho, se evitaba la ociosidad de la juventud, lo que se había mostrado como beneficioso para la sociedad.

El programa cultural ilustrado, partiendo del pensamiento crítico y de una visión secularizada de la naturaleza, pretendía conseguir el progreso social. Las doctrinas de los académicos valencianos se ajustaban también a un principio típico de la cultura neoclásica: la idea del progreso. En sus discursos expresaban su pretencioso deseo que, gracias a las enseñanzas impartidas en la Academia, el arte valenciano podría superar al arte griego.⁷⁵²

⁷⁵¹ LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 73 – 74

⁷⁵² LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica...*, op. cit., pp. 59 – 60.

Como reflexión final, cabe señalar que entre el primer discurso estudiado que acontece en 1773 y el último que sucede en 1804, transcurren treinta y un años. Un periodo no muy extenso como para que el pensamiento de los oradores cambie sustancialmente, sin embargo, sí que se aprecian rasgos comunes a todos ellos. Coinciden en que la principal finalidad de la pintura es imitar la naturaleza, pero a su vez recomiendan la copia selectiva de partes de la naturaleza para configurar un todo ideal de belleza superior, como ejemplificaba Raphael Mengs. Resulta cuanto menos sorprendente que la huella que el pintor-filósofo ejerció en la Academia valenciana llegara hasta principios del siglo XIX, sobre todo teniendo en cuenta que su renuncia a la Academia de San Fernando se había producido en 1769 y su fallecimiento en 1779.

Los oradores valencianos coinciden en defender la enseñanza mediante la copia de acreditados maestros italianos (Rafael, Miguel Ángel, Tiziano y Correggio) y valencianos (Juan de Juanes, José Ribera, Francisco Ribalta y Jerónimo Jacinto Espinosa).

Aunque no atacan a la pintura del siglo XVII, sí que se oponen a la arquitectura Barroca. Critican a los arquitectos de los últimos siglos por el uso excesivo de ornatos y arabescos. Sin embargo, el conde de Contamina, en 1801 introduce como novedad el elogio al arte francés durante el reinado de Luis XIV (1654 – 1715). Entre otros ensalza a los escultores Pierre Puget (1620 – 1694) y François Girardon (1628 – 1715), a los pintores Eustache Le Sueur (1617 – 1655) y Charles Le Brun (1619 – 1690), y a los arquitectos Claude Perrault (1613 – 1688) y François Mansart (1598 – 1666). Asimismo, saliéndose de la doctrina dominante en la Academia, ensalza el arte español del siglo XVI, afirmando que durante ese periodo las artes alcanzaron en España belleza y perfección a la altura de la antigua Grecia. Parecía que la mentalidad de algunos de los académicos valencianos se estaba renovando durante el cambio de siglo.

Uno de los puntos en los que se ve una evolución durante los años de los discursos tiene que ver con las asignaturas teóricas a impartir en la Academia. Durante los primeros años se insiste en enseñar las leyes de la óptica, las reglas de la perspectiva, la aritmética y la geometría. Sin embargo, a partir de 1795 se les resta importancia a esas asignaturas relacionadas con las ciencias, y se aboga por reforzar la formación cultural de los discípulos, en particular la enseñanza vinculada con la historia. El pintor debe ser tan verídico como el historiador en la representación de las acciones y sucesos, pero además

con la dificultad añadida de representar fielmente las costumbres, usos y trajes de los pueblos antiguos. También insisten en el estudio de la historia griega y romana, y del mismo modo los alumnos deben de conocer la historia del arte, junto con la vida de los artistas y sus obras.

6.3. El discurso de Gregorio Mayans o el *Arte de pintar*

En este punto vamos a estudiar el episodio del polémico discurso que Gregorio Mayans (1699 – 1781)⁷⁵³ leyó en la Academia en 1776. El hecho de que el discurso no fuera impreso por la institución como era costumbre, junto con la importancia del personaje, nos ha sugerido estudiarlo en un apartado separado del resto de discursos.

Gregorio Mayans y Siscar nació en Oliva en 1699. Su padre tomó partido en favor del archiduque Carlos, lo que le pudo acarrear problemas con los Borbones durante toda su vida. Realizó estudios de gramática, retórica y poética en Barcelona, y de filosofía y jurisprudencia en Valencia. Continuó estudiando leyes en Salamanca, desde donde estableció relación con el deán Martí, su mentor y consejero en la lectura de los clásicos. Regresó a Valencia y obtuvo la cátedra de Código Justiniano. En 1733 Felipe V le nombra Bibliotecario Real. En 1740 regresó a Oliva desde donde continuó con su titánico trabajo intelectual. Fundó la Academia Valenciana en 1742 con el fin de «recoger e ilustrar las memorias antiguas y modernas, pertenecientes a España en todo género de artes y ciencias». Carlos III le reconoció su dedicación y compromiso con el proyecto ilustrado, lo que le supuso una pensión vitalicia para continuar con sus planes

⁷⁵³ Para conocer en detalle la vida y obra de Gregorio Mayans se recomienda consultar los estudios que Antonio Mestre Sanchís ha realizado a lo largo de su vida. Además de numerosos artículos en revistas, colaboraciones en libros y congresos conviene destacar la dirección de la edición del *Epistolario de Gregorio Mayans y Siscar*. Entre sus publicaciones ver: MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar (1699 – 1781)*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1968; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII*. Valencia: Universidad de Valencia, 1970; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *El mundo intelectual de Mayans*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1978; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Perfil biográfico de don Gregorio Mayans y Siscar*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1981; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Influjo europeo y herencia hispánica. Mayans y la Ilustración valenciana*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1987; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Mayans y la España de la Ilustración*. Madrid: Espasa Calpe, 1990; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Correspondencia de Mayans con Voltaire sobre teatro*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Mayans y Oliva*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1999; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Gregorio Mayans. Proyectos y frustraciones*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 2003; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Mayans y Siscar y el pensamiento ilustrado contra el absolutismo*. León: Universidad de León, 2007; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Gregorio Mayans*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2009; MESTRE SANCHÍS, Antonio. *Mayans y la cultura valenciana en la España del XVIII*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 2010.

culturales en 1767. Ese mismo año se mudó a Valencia, donde continuó con sus estudios hasta que murió en 1781.

Fue el primer historiador que recogió la importancia de los *novatores*, grupo de pensadores surgido en Valencia entre 1687 y 1727 que renovaron la filosofía y la ciencia. Entre otros estaba formado por el padre Tomás Vicente Tosca, Juan Bautista Corachán (al que llama «mi íntimo amigo»⁷⁵⁴), Manuel Martí (el deán Martí) y Baltasar Iñigo. No solo difundió su pensamiento, también lo asimiló y continuó su labor. En el pensamiento de los *novatores* se establecía la predisposición al racionalismo filosófico, al empirismo, al pensamiento analítico, en definitiva, a un pensamiento progresista de mentalidad abierta y tolerante.⁷⁵⁵

Aunque parece ser que nunca aceptó las cinco proposiciones de Cornelio Jansenio, participó plenamente del jansenismo, posicionándose en contra los jesuitas y a favor de las teorías del regalismo. Joël Saugnieux, considera a Gregori Mayans como el precursor de los filojansenistas en España, diseminando su influencia en el círculo de ilustrados valencianos (Asensio Sales, Felipe Bertrán, Francisco Pérez Bayer, Vicente Blasco, Juan Antonio Mayans...).⁷⁵⁶

Disfrutó de una indiscutible autoridad intelectual a nivel local, nacional e internacional a lo largo de su vida. Sus principales disciplinas académicas fueron el derecho, la literatura y la historia, aunque también se interesó por ciencias auxiliares como la cronología, la epigrafía o la numismática. Dominó diversas lenguas clásicas (latín, griego y hebreo) y lenguas romances (castellano primitivo y lemosín). Entre los intelectuales modernos apreciaba especialmente a Isaac Newton (1643 – 1727), John Locke (1632 – 1704), Gottfried Leibniz (1646 – 1716) y Giambattista Vico (1668 – 1744). A lo largo de su vida acumuló una amplia biblioteca compuesta por libros, trabajos impresos y manuscritos.

⁷⁵⁴ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁵⁵ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Edición a cargo de Aurora León Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. y Universidad de Huelva, 1996. pp. 20 – 21.

⁷⁵⁶ «Nous dirons en conclusion que le texte de l'*Orador christiano* et les polémiques auxquelles l'ouvrage donna lieu montrent à quel point les problèmes de la prédication étaient liés aux préoccupations fondamentales des jansénistes espagnols, et ceci, dès la première moitié du 18^e siècle. Le livre a des limites mais tel qu'il est et en dépit des efforts qu'on fit pour l'étouffer, il ouvrit des perspectives nouvelles. Il est donc compréhensible que les jansénistes de la seconde partie du siècle aient reconnu en Mayans un de leurs précurseurs». SAUGNIEUX, Joël. *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1976, pp. 159 – 187.

El humanismo de Mayans se puede apreciar en la importancia que da en su texto a la representación del hombre. Estudia a conciencia el problema del módulo de perfección del cuerpo humano. Policleto hizo una estatua a la que los artistas llamaron canon o regla, porque según explica Mayans, los artífices la tomaron como referencia para obtener la proporciones del cuerpo humano de belleza ideal. Estas proporciones determinan la exacta relación entre las partes del cuerpo entre sí, y de todas ellas con el conjunto.⁷⁵⁷

Su vasta cultura y erudición se hace patente en la utilización de textos clásicos de Aristóteles, Teofrasto, Virgilio, Cicerón, Horacio, Plinio, Vitrubio, Quintiliano y Cicerón. También son comunes las citas del humanista Arias Montano, del que era un gran conocedor. En la redacción de su discurso utilizó bibliografía de libros de pintura de los siglos XVI al XVIII: Alberti, Vinci, Dolce, Céspedes, Ribera, Carducho, Jáuregui, Pacheco y Palomino.

6.3.1. El conflicto

En la Junta Particular de 23 de marzo de 1774, el marqués de Jura Real, como presidente de la Academia, propuso a Gregorio Mayans, y a un pequeño grupo de aristócratas y clérigos de la ciudad de Valencia, para el cargo de académico de honor. El 4 de agosto de 1776 se tomó el acuerdo para ofrecer a Gregorio Mayans la prerrogativa de recitar la oración en la Junta Pública de la distribución de premios de ese mismo año.⁷⁵⁸

Gregorio Mayans tuvo tres meses para preparar un discurso que leyó el 6 de noviembre de 1776, como queda reflejado en las actas de la Academia de forma escueta, pero en conformidad: «Don Gregorio Mayans y Siscar dijo una elocuente oración en alabanza de las artes».⁷⁵⁹ Probablemente ya tenía preparados «apuntamientos» tanto de pintura como de arquitectura con la idea de escribir un libro sobre estos temas en un futuro, pero en cualquier caso, si consideramos la extensión y profundidad del discurso, realizó un trabajo ímprobo.

⁷⁵⁷ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 38.

⁷⁵⁸ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...*, op. cit., pp. 87 – 90.

⁷⁵⁹ Acta de la Junta Particular del día 6 de noviembre de 1776. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

Sin embargo, algo no gustó a la Junta Particular cuando el 19 de enero de 1777 se encargó al marqués de Jura Real «que vea y examine la oración que don Gregorio Mayans dijo en la Junta Publica, y exponga su dictamen en orden a si se puede o no dar a la impresión».⁷⁶⁰

El informe se discutió en la Junta Particular de 16 de marzo de 1777. El marqués de Jura Real dictaminó que el discurso era demasiado extenso, 155 páginas; que solo trata de la pintura, cuando debería haber hablado igualmente de escultura, arquitectura y grabado, puesto que también a estas artes se le entregaron premios; que no cumple con el artículo 25, núm. 3 de los estatutos que establecen que «para mayor decoro se dirá un oración, y se recitarán poesías en elogio del Instituto, de la aplicación, y de las artes, por personas de carácter».⁷⁶¹ El marqués recrimina al erudito que su discurso «se dirige a dar reglas y preceptos, con muchas narraciones fuera del asunto propio de la función del día». Por lo expuesto anteriormente, Jura Real concluye que el discurso no se debe de imprimir.

Finalmente, la Junta acordó que el discurso se podría imprimir si Mayans atendía a las condiciones que le requería la Academia. El discurso debería incluir mención a las artes olvidadas, esto es «escultura, arquitectura y subalternas». Que la oración no fuera tan extensa, y que atendiera al número de folios que normalmente proponen los académicos de San Fernando y San Carlos. Y, por último, «que sea haga un elogio de las artes, de la aplicación de los discípulos y función del día, como se establece en los estatutos».⁷⁶²

Mayans no atendió a los requerimientos que la Junta le manifestó para rectificar su oración, insinuando cierta prepotencia del erudito, lo que le impedía enmendar un texto que no necesitaba ser revisado.⁷⁶³

El discurso no se imprimió, pero tampoco se imprimió la *Noticia histórica* del año 1776, que acabó por añadirse a la *Continuación de la noticia histórica* de 1780. De

⁷⁶⁰ Acta de la Junta Particular del día 19 de enero de 1777. *Libro primero. Acuerdo en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*. ARASC, sign. 17.

⁷⁶¹ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXV.

⁷⁶² En el libro donde se recogen el borrador de las actas aparece una pequeña diferencia. «Que sea en elogio de las Artes, de la aplicación de los profesores, y función de aquel día, en conformidad de lo prevenido por el cotado estatuto». En los acuerdos en limpio se elimina la referencia a los profesores. Entendemos que en un primer momento la Academia se sentía molesta por el hecho de que no apareciera un elogio a sus profesores, pero tal vez en una posterior lectura de los estatutos se eliminó esa exigencia, puesto que en artículo 25 no se requiere el elogio al profesorado. *Libro primero. Acuerdos en borrador de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786*.

⁷⁶³ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia valenciana...*, op. cit., pp. 87 – 90.

modo que transcurrieron cuatro años hasta que se imprimieron tanto los principales acontecimientos del trienio, como la relación de premios otorgados. Y no se da ninguna explicación del porqué no se imprimió el discurso, «No pudo imprimirse la relación [de los premios] por varios acontecimientos; y se formará ahora con la posible brevedad». ⁷⁶⁴

El profesor Bérchez analizó la relación de Mayans con la Academia, el origen del conflicto y la prohibición de la publicación del discurso como consecuencia del dictamen del marqués de Jura Real. Cita las actas de la Academia estudiadas por Felipe Garín para exponer las razones oficiales por las que no se imprimió el discurso en su momento. Para completar la visión de los acontecimientos estudia el original del discurso de Mayans, que se encuentra en la biblioteca Mayansiana del Colegio del Corpus Christi de Valencia. También aporta el dictamen del marqués de Jura Real sobre el discurso pronunciado por Mayans, que Joaquín Bérchez localizó en el archivo de la Academia de San Carlos, concretamente en el legajo 67. ⁷⁶⁵

Los reparos al discurso que expuso Jura Real en su informe son de dos indoles: los eruditos y los estatutarios. Poco pudo argüir el marqués en contra del contenido intelectual del texto, y solo encontró reprobables unos pocos enunciados, como son confundir el carácter ideal de la pintura con el de la copia, en el ejemplo del cuadro de Helena pintado por Zeuxis; enumerar el buril como instrumento de los escultores, cuando es una herramienta que utilizan los grabadores; y que entre los personajes ilustres aficionados a la pintura incluyese al emperador Adriano por su afición a pintar calabazas. ⁷⁶⁶

Pero lo que pudo molestar más a los académicos valencianos fue la mención despectiva del profesorado. En el texto original aparecía «Dejando lo demás para cuando estén mejor instruidos sus profesores», que en la versión impresa de 1845 parece que se rectificó porque se puede leer «estando mejor instruidos sus profesores». Frase que podría significar un intento de rectificación de Mayans, ya que da la sensación de está

⁷⁶⁴ *Continuación de la noticia histórica..., de 1776, y 26 del mismo mes de 1780..., op. cit.*, p. 27.

⁷⁶⁵ BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín. "Origen y censura del "Arte de pintar" de Mayans". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1981, n.º 53, pp. 151 – 169. BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín. "Mayans y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". *Archivo de arte valenciano*, 1981, n.º. 62, pp. 97 – 100.

⁷⁶⁶ Los argumentos de Mayans se pueden encontrar en MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar..., op. cit.*, pp. 10,12 y 45.

añadida de forma artificial. En cualquier caso, la frase no gustó ni al marqués, ni a la Institución, ya que todos esperaban los elogios de Mayans y él todavía estaba esperando que sus profesores mejoraran su formación.⁷⁶⁷

Esta no fue la única desconsideración que tuvo Mayans con la Academia. También realizó una hiriente crítica a los profesores cuando en el capítulo XVII, dedicado a los escritores de pintura, recomienda a los estudiantes que ya supieran utilizar los tratados de pintura que les «conviene que cada uno de ellos con la buena dirección de un maestro perito (que si se sabe escoger, será uno de aquellos que en varias ciudades y provincias haya adquirido gran celebridad) coteje las estatuas antiguas, y las pinturas mejores después de la renovación de este arte».⁷⁶⁸ Está claro que no tenía una buena opinión de los profesores de la Academia, puesto que recomienda a los alumnos que completen su formación buscando a los que hayan adquirido gran celebridad.⁷⁶⁹

Otra ocasión desperdiciada para poder congratularse con los profesores se le presenta cuando elogia a Carlos III por el patronazgo ejercido en la excavaciones de Herculano, siendo rey de Nápoles, mientras erigía una Academia compuesta por «hombres eruditísimos, llamados *Herculanenses*, dignamente empleados en la ilustración de tantos y tan variadas piezas de la antigüedad».⁷⁷⁰ El elogio al monarca podía haber sido justificado del mismo modo por la fundación de la Academia de San Carlos, acontecimiento que Mayans no destaca.

Gregorio Mayans, persona con formación universitaria y erudita, y con la experiencia de la Academia Valenciana en el campo de la Historia, no podía aprobar que artistas sin formación teórica y con un pasado gremial, se constituyeran en profesores académicos. En este punto Mayans y los reformadores ilustrados chocaban frontalmente, puesto que uno deseaba una Academia formada por profesores con gran cultura y conocimientos teóricos tanto de pintura como de ciencias auxiliares, los otros impulsaron un modelo de Academia que no tenía como uno de sus principales cometidos el debate teórico, sino el control de los gremios y el establecimiento de un gusto artístico uniforme al servicio de los intereses de la monarquía. Los estatutos recogían la intención de Mengs para que las oraciones académicas establecieran un pensamiento artístico uniforme con orientación

⁷⁶⁷ BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. "Origen y censura del 'Arte de pintar'...", *op. cit.*, pp. 155 – 156.

⁷⁶⁸ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*, 110.

⁷⁶⁹ BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. "Origen y censura del 'Arte de pintar'...", *op. cit.*, p. 156.

⁷⁷⁰ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*, 109 – 110.

neoclásica y al mismo tiempo impartieran la enseñanza de esos principios artísticos entre los alumnos y entre los profesores. Y de este modo se intentaría solucionar el problema del retraso del arte español denunciado por el pintor-filósofo.⁷⁷¹

El discurso no se publicó, y Mayans amplió el texto del discurso con 26 páginas más. Cotejando el manuscrito con la obra publicada se observa que el erudito también alteró el orden de los capítulos. Como se declara en la Advertencia de la publicación del texto en 1845, don Gregorio acababa de perder a su esposa y se trataba de una persona muy mayor, hechos que pudieron impedir la publicación del texto.⁷⁷²

6.3.2. Aproximación crítica al *Arte de pintar*

El *Arte de pintar*⁷⁷³ fue el resultado de la publicación en 1854 de las notas del discurso que el erudito leyó en la Academia. La primera noticia que hemos consultado en la historiografía se la debemos a Marcelino Menéndez Pelayo en su obra *Historia de las ideas estéticas en España*. Habla de Mayans en contraposición a Mengs cuando examina la estética de los tratadistas de las artes del diseño en el siglo XVIII. Hace una breve reseña del *Arte de pintar*, donde explica que fue escrito por Mayans para que sirviera de libro de texto en la Academia de San Carlos.⁷⁷⁴

En el discurso de Mayans no se aprecia un enfrentamiento entre la imitación natural y la ideal. Destaca la dificultad de ambas representaciones, explicando que cuanto más se aleja la imitación ideal de la natural, más dificultad tiene. Sin embargo, leyendo el texto se puede observar una posición a favor del naturalismo, y lo argumenta explicando que el pintor ha de partir del objeto para crear la obra y por su admiración a los valores estéticos de la naturaleza, que no deja de ser la obra de Dios.⁷⁷⁵

Reflexionando acerca de la mimesis se plantea el conflicto entre arte y realidad. Cuanto mayor es la perfección en la imitación del objeto, más difícil resultará distinguir la copia del objeto representado. Acredita la reflexión con la famosa anécdota del concurso entre

⁷⁷¹ BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. "Mayans y la Real Academia de Bellas Artes...", *op. cit.*, p. 100.

⁷⁷² BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. "Origen y censura del 'Arte de pintar'...", *op. cit.*, p. 161.

⁷⁷³ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*

⁷⁷⁴ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, vol. 1, pp. 1517 – 1518.

⁷⁷⁵ LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *Tratados neoclásicos españoles...*, *op. cit.*, p. 149

Zeuxis y Parrasio, donde Zeuxis pintó unas uvas y Parrasio unas cortinas que parecían tan reales que engañaron al propio Zeuxis.⁷⁷⁶

Para Mayans la pintura tiene dos finalidades, sobre todo cuando el artista tiene libertad para elegir un tema: el goce estético y la función docente. «El pintor más digno de alabanza será aquel que en los asuntos libres eligiere aquellos en que sus pinturas, no solamente agraden al alma divirtiéndola su vista, sino que también instruyan el entendimiento, mejorando la voluntad. Esto se consigue ayudando la pintura con el conocimiento de las artes, y ciencias y especialmente de la historia».⁷⁷⁷

Es consciente de la necesidad de unos criterios objetivos de valoración de las obras de arte, ya que un cuadro idealista es la plasmación de la abstracción estética que el artista ha creado en su mente a partir de ejemplos singulares. Únicamente el artista sabe qué es lo que había imaginado, y cuál ha sido el resultado final, pero si aplicamos los criterios que Mayans propone podremos obtener una correcta evaluación de la obra de arte.⁷⁷⁸ «Para que sea excelente la pintura se requiere que sea buena invención, bueno el dibujo, bueno el colorido, buena la manera, bueno lo historiado; si lo hay, una buena corrección, suponiendo en todo el decoro».⁷⁷⁹

Tal vez lo más destacado del argumentario mayansiano sea el equilibrio que consigue establecer al conciliar el racionalismo con la cultura clásica. Por un lado, la cultura clásica griega y romana, por otro los maestros del Renacimiento, principalmente Miguel Ángel y Rafael.

El *Arte de pintar* muestra la moral de un personaje que además de ser humanista tenía una fuerte creencia católica. En la conclusión del texto recomienda que los temas de los cuadros sean útiles para fomentar la devoción cristiana, la esperanza en Dios y la caridad, mostrando los tormentos que sufrieron los mártires y las divinas virtudes que aparecen en las sagradas escrituras. Para animar a la práctica de las virtudes morales y

⁷⁷⁶ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., pp. 65 – 66.

⁷⁷⁷ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 147.

⁷⁷⁸ LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *Tratados neoclásicos españoles...*, op. cit., p. 185.

⁷⁷⁹ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 86.

huir de los vicios, propone pintar hermosas alegorías para ejemplificar las virtudes y feísimas figuras para representar los vicios.⁷⁸⁰

El erudito sostiene una postura ecléctica frente al concepto de mimesis. Proclama que las cosas de la naturaleza son perfectas por tener un origen divino, por lo tanto, la pintura debe ser el reflejo de la realidad natural, y al mismo tiempo, manifiesta que los pintores deben de aprender copiando e imitando a los antiguos maestros, por ser éstos a su vez «insignes imitadores de lo natural».⁷⁸¹

Integra en su pensamiento estético los principios neoclásicos, y cuando defiende la práctica de la mimesis añade que esta siempre debe ejecutarse con «decoro», cualidad de innegable significado académico. Del mismo modo explica la diferencia entre la representación de un modelo singular y el resultado de estudiar varios modelos de la misma especie para obtener un objeto que no existe en la naturaleza por medio de la abstracción.

Es muy interesante que Mayans atribuye al color una función representativa e imitativa, y entiende que el colorido no solo interviene en la parte sensorial y hedonista de la obra. Reconoce en el color un valor absoluto, que depende de sus cualidades físicas, y un valor relativo, el que provoca un color dentro del conjunto de pigmentos en un cuadro. Recomienda el uso de gamas de color poco agresivas.

Al contrario que otros tratadistas que otorgan al colorido un mero papel en el apartado estético, Mayans asegura que es parte importante del proceso de la mimesis, «[...] distribuyendo los colores de la manera que juzga más a propósito para presentar a la vista por medio de la imitación la mayor semejanza que pueda haber entre la pintura y su objeto visible. [...] Los colores deben ser conforme al objeto que se ha de pintar».⁷⁸²

Muestra de forma evidente su adhesión al naturalismo a través del colorido. Como ejemplo de pintor que dominó el arte del color destaca a Tiziano, del que afirma que «debe la gloria del perfecto colorido, lo cual no alcanzó ningún antiguo». Mayans argumentará desde la razón la defensa del colorido, colocándolo a la misma altura que

⁷⁸⁰ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Introducción de Pilar Pedraza. València: Institució Alfons el Magnànim, 1999, p. 21.

⁷⁸¹ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Introducción de Pilar Pedraza..., *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸² MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*, pp. 20 – 21.

al diseño.⁷⁸³ «Pintura es un arte que enseña la manera de imitar las cosas que se ven, en cuanto son objetos de la vista, dando reglas para representarlas en una superficie llana, por medio del dibujo y del colorido».⁷⁸⁴

Debido a la dificultad que entraña imitar a la naturaleza, es preferible aprender copiando a los mejores pintores, ya que, por medio de ellos, e indirectamente, se está copiando a la naturaleza. Las principales referencias de Mayans son Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio y Tiziano Vecellio. No le da el mismo valor a la originalidad de las obras que se le da en la actualidad, pero esto se justifica por la manera en que se entendía el arte en épocas pasadas.

Cuando recomienda tratadista de pintura recomienda escoger a los que «fueron de la misma profesión». Entre los autores extranjeros recomienda a Leonardo da Vinci, Alberti, Durero y Miguel Ángel, entre los nacionales destaca a Céspedes, Becerra, Arfe, Ribera, Carducho, Jáuregui, Pacheco, Gregorio Tapia, Ricci, Interián, Victoria, Palomino y Ponz.⁷⁸⁵

Ensalza a un grupo de artista valencianos de siglos anteriores, como Nicolás Factor, Nicolás Borrás, Francisco Ribalta, Gregorio Bausá, José Ribera, Jacinto Gerónimo Espinosa, Cristóbal Sariñena, Isabel Coello, José Ramírez, Pablo Pontons, Esteban March, Miguel March, Luis de Sotomayor y Juan Conchillos.

La intención pedagógica del libro de Mayans se revela en la división por capítulos, donde se estudian las distintas técnicas de pintura. Destinado a los discípulos de la Academia de San Carlos, también analiza la formación del pintor. Observa que el futuro artista necesita dos tipos de cualidades, unas naturales (ingenio e imaginación) y otras adquiridas (autocrítica, amor al decoro, laboriosidad, trabajo y erudición). Anima a una dedicación constante y un trabajo reposado, que como resultado proporcionará a los estudiantes el placer ver progresar su obra y la satisfacción del trabajo concluido.

Subraya la necesidad de la formación a través del estudio y la lectura, «Para ser, pues, gran pintor es menester leer, reflexionar y meditar». Primero recomienda estudiar los textos que explican el arte de pintar, para continuar estudiando ciencias auxiliares a la

⁷⁸³ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 26

⁷⁸⁴ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 9.

⁷⁸⁵ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 101.

pintura como son geometría, aritmética, anatomía, fisionomía, perspectiva, historia natural, física, óptica, simetría, arquitectura e historia.⁷⁸⁶

En consonancia con las corrientes estéticas de la época, Mayans también aconseja que los discípulos, después de haber estudiado las principales reglas de la pintura y aprender a instruirse con los tratados de pintura, que «cotejen las estatuas antiguas, y las pinturas mejores después de la renovación de este arte, con las modernas y recientes, atendiendo a las ventajas que los unos hacen a los otros».⁷⁸⁷

Importante es la reflexión de Aurora León que afirma que seguramente Mayans conocía las teorías de Winckelmann, bien por el texto original de *Historia del Arte de la Antigüedad* publicada en 1764, o bien a través de su correspondencia con los ilustrados europeos y españoles. También conocía las teorías de Mengs, quien ya había participado en la enseñanza de la pintura en la Academia de San Fernando, donde su criterio estético acabó por imponerse.⁷⁸⁸

6.3.3. El legado

Mayans, conocedor de los estatutos de la Academia de San Carlos, era consciente de la necesidad de elogiar a la institución y a sus profesores, pero aprovechó la oportunidad para intentar demostrar su superioridad intelectual en cualquier campo, en este caso en la pintura. Con el *Arte de pintar* mostró su desprecio a los profesores de la Academia al ofrecer a sus alumnos un libro de texto con el que aprender a ser grandes artistas. La intención de Mayans en la elaboración del texto trascendía del aspecto meramente pedagógico. Pretendía demostrar que la pintura es un arte liberal y no mecánico; que arte y poesía imitan a la naturaleza; que el fin de las artes es la belleza y ésta consiste en mostrar orden, armonía, proporción y decoro; y que las reglas de la perfección artística se observan en la antigüedad clásica.⁷⁸⁹

Gregorio Mayans fue una *rara avis* en el panorama ilustrado del siglo XVIII español. Su pensamiento y su actitud vital fueron mucho más libres y avanzados que los ilustrados de su época. Superó al academicismo borbónico, proponiendo mayor libertad a los artistas, desvinculándolos de las restricciones del programa pedagógico que

⁷⁸⁶ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁸⁷ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*, pp. 110 – 111.

⁷⁸⁸ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Edición a cargo de Aurora León Alonso..., *op. cit.*, p. 31.

⁷⁸⁹ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Edición a cargo de Aurora León Alonso..., *op. cit.*, p. 34.

proponían las Academias. Rompiendo las ataduras de las normativas y partiendo del reconocimiento de los principios clásicos, los supera introduciendo las corrientes artísticas que acabaron por desarrollarse en los siglos venideros.⁷⁹⁰

Como muestra de la modernidad de Mayans cabe destacar la defensa que realiza de las artes menores, en las que aparte de apreciar el carácter de la utilidad práctica, destaca su naturaleza creativa y estética. Le interesa el grabado, como componente de la Academia, pero también la platería, la cerámica y las manufacturas y artes aplicadas que tienen por base el diseño. Elogia la Escuela de Flores, y una vez más se anticipa a lo que ocurrirá años más tarde cuando se instaura en la Academia valenciana la Escuela de Flores y Ornatos.

En el pensamiento de Mayans se observa un rechazo por los corporativismos, académicos o gremiales. Resulta sorprendente que en ninguna parte del texto recomiende la instrucción de los artistas en la Academia. Aprecia la libertad de pensamiento individual y la habilidad en el ejercicio del arte, eso sí, desde una profunda formación teórica, junto con los ejemplos de los grandes maestros.

Los académicos, al negarse a imprimir el discurso, lo único que hicieron fue hacer cumplir los estatutos, y al mismo tiempo salvaguardar una institución que fomentaba el academicismo artístico en Valencia. Mayans procedía de una tradición cultural anticuada y que no pudo o no quiso entender la nueva realidad que aportaba el funcionamiento académico.⁷⁹¹

Aunque el pensamiento académico está presente en el *Arte de pintar*, la libertad intelectual de Mayans le permite asumir parcialmente este pensamiento, sin la obligación de acatar el poder regio que lo respalda. El texto coincide con alguno de los principios del pensamiento académicos: prefiere la filosofía de la historia al discurso barroco y el gusto por el arte clásico como su principal, aunque no única, opción estética.⁷⁹²

⁷⁹⁰ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Edición a cargo de Aurora León Alonso..., *op. cit.*, pp. 34 – 35.

⁷⁹¹ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Introducción de Pilar Pedraza..., *op. cit.*, p. 28.

⁷⁹² MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Edición a cargo de Aurora León Alonso..., *op. cit.*, pp. 32 – 33.

En el *Arte de pintar* existe una crítica implícita a la tiranía que imponía la Academia sobre sus discípulos en particular y sobre todos los artista españoles en general, que limita la creación y la imaginación, tanto en los temas elegidos como en la manera de pintarlos.

7. Conclusiones

Con la presente tesis doctoral hemos pretendido entender el funcionamiento de la Academia de San Carlos y cómo se ejercía la enseñanza de la pintura durante su primera época. Durante la investigación hemos analizado cómo se utilizó a la institución en el control de los gremios. En el modelo de enseñanza gremial, los maestros sometían a sus aprendices a trabajos poco relacionados con el arte de la pintura, donde ejercían tareas propias de criados domésticos. Tras un largo periodo que podía llegar hasta los seis años, el aprendiz debía aprobar un examen para poder abrir un taller, ejercer como pintor y al mismo tiempo asociarse al gremio.

Con la sanción de los estatutos de la Academia de San Carlos en 1768, se estableció que solo esta institución podía otorgar la titulación necesaria para ejercer el arte de la pintura en Valencia. En los mismos estatutos también se le otorgaba a la Academia la exclusividad para la enseñanza mediante el «estudio del modelo vivo», prohibiendo su práctica en las academias privadas de pintura.⁷⁹³

Esta cuestión interesaba tanto a los profesores, como a los reformistas ilustrados. Si los artistas veían peligrar sus derechos y su prestigio social, los gobernantes consideraban a los gremios como unas instituciones vinculados al pasado, que suponían un lastre para el progreso de la nación. Tanto en Madrid como en Valencia las asociaciones gremiales tradicionalmente habían controlado la producción artística, bien sea cobrando estipendios por la obligación de formar parte del gremio si se quería ejercer la profesión, bien tutelando el modo en que maestros y aprendices se relacionaban en los talleres.

Las asociaciones gremiales trataban de restablecer sus antiguas prerrogativas y no desaprovechaban la ocasión de pleitear en los tribunales contra los profesores académicos, a pesar de lo descrito en los estatutos académicos. Los gremios aspiraban a integrar tanto a pintores como a escultores en sus respectivas corporaciones, mientras que éstos se esforzaban por demostrar la condición de arte liberal y noble de su profesión, que por definición los aleja de las corporaciones gremiales. En concreto en Valencia los conflictos más conocidos fueron los que enfrentaron a la Academia con los

⁷⁹³ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXXI.

retablistas y los adornistas de la ciudad, miembros del gremio de carpinteros, quienes pleiteaban para poder realizar las trazas de retablos, portadas y fuentes.⁷⁹⁴

Otra de las funciones que se les usurpó a los gremios, en este caso al gremio de corredores, fue la competencia para tasar pintura, tanto para la venta, como para la resolución de conflictos. En los estatutos de la Academia de 1768 se establece que «Asimismo prohíbo, bajo la misma pena de cincuenta ducados, a todo profesor, sea o no del cuerpo de la Academia, tasar judicial o públicamente obras de pintura, escultura o grabado, como no esté expresamente habilitado y nombrado para ello por la misma Academia. [...] Prohíbo especial y señaladamente al gremio de corredores de Valencia, y a todos los individuos de él, el tasar pública, secreta o jurídicamente las obras de pintura, escultura y grabadura».⁷⁹⁵

Así mismo, el control de la pintura y más concretamente la producción y venta de la pintura religiosa en Valencia le fue encomendada a la Academia de San Carlos. Existía una preocupación por el comercio de obras de baja calidad, denominadas pinturas de munición, y en particular por aquellas producciones que reproducían imágenes sagradas.

Los estatutos dictaminan que solo aquellos artistas que tengan licencia para pintar, esculpir y grabar imágenes sagradas podrán hacerlo, y que aquellos que no tengan el permiso de la Academia para realizar este tipo de trabajos recibirán una multa. De este modo se aseguraba el control de la calidad de las imágenes sagradas: «Deseando que las imágenes sagradas se hagan con la perfección posible, y que la impericia de los que las formen no prosiga haciendo irrisibles los objetos de veneración».⁷⁹⁶

La parte fundamental de la investigación se centra en los planes de estudio. Los gobernantes priorizaron la faceta práctica de los estudios, lo cual provocó el descontento de los artistas, que preferían el enfoque más teórico de la Academia, en donde el contenido de las materias teóricas debía tener más importancia. El planteamiento que los reformadores ilustrados le dieron a la Academia permitía el acceso a alumnos que no estaban directamente relacionados con las bellas artes, los artesanos, circunstancia que hizo que los artistas se sintieran contrariados. El conflicto surgido hizo inviable la

⁷⁹⁴ BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., pp. 183 – 289.

⁷⁹⁵ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXXI, párrafo 2.

⁷⁹⁶ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos...*, op. cit., artículo XXXI, párrafo 4.

creación de un plan de estudios que englobara las necesidades de dos colectivos tan distintos como son los artistas y los artesanos.

La mayoría de los alumnos matriculados en la Academia de San Carlos tenían entre diez y doce años, seguido por el grupo de edad de entre trece y quince. Entre estos dos grupos de edades se encontraba más del sesenta por cien del alumnado. Como vemos, edades similares a las que los aprendices solían entrar a trabajar en el taller de pintura medieval, aunque lo normal en la Edad Media era que los contratos de *afermament* se rubricaran a partir de los doce años.⁷⁹⁷

Los alumnos, muchos de ellos hijos de artesanos, podían aprender los fundamentos del dibujo en las primeras etapas de la enseñanza de la pintura en la Academia, y posteriormente aplicarlos en sus respectivos oficios. Como las clases se desarrollaban en horario nocturno, los discípulos podían trabajar en el taller paterno durante el día, y acudir a la Academia durante la noche. Se estaba cumpliendo uno de los preceptos de los reformadores ilustrados, la educación del pueblo. Esta situación no debía de agradar a los profesores de pintura, que veían como su tiempo se malgastaba con alumnos poco interesados en el arte de pintar y que rara vez concluían su teórico ciclo formativo.

Los discípulos de la Academia de San Carlos seguían un plan de estudios similar al de Academia de San Fernando. Los alumnos de pintura tenían dos tipos de “asignaturas”, las eminentemente prácticas y las teóricas. Dentro de las prácticas se seguía el conocido modelo de las Academias europeas, que constaba de la sala de principios, la sala del modelo blanco o del yeso y la sala del modelo natural o modelo vivo.

Los directores de pintura y escultura dirigían las clases en las salas del modelo de yeso y modelo vivo en meses alternativos. Una de sus principales atribuciones era la de escoger la estatua o busto a copiar entre las aprobadas por la Academia. También se encargaban de elegir la disposición del cuerpo del modelo. Por último, otra de las funciones del director cuando se encontraba en las salas era la de corregir los ejercicios que estaban realizando los discípulos.

Una parte fundamental de esta investigación ha consistido en averiguar qué materiales utilizaban los profesores para impartir la enseñanza práctica en las distintas clases de la Academia. En la sala de principios las cartillas o “libros de principios” constituían la

⁷⁹⁷ MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: talleres...*, op. cit., pp. 165 – 166.

principal herramienta de los docentes. Estos cuadernos se venían utilizando en talleres y escuelas de dibujo desde finales del siglo XVI. Son célebres las cartillas de la Academia de los Carracci en Bolonia, con las que los alumnos podían practicar sus ejercicios sin la presencia del maestro, siendo fieles al programa de enseñanza.

En las cartillas de dibujo siempre destaca la imagen sobre el texto, y en muchas de ellas tan solo aparecen los dibujos, sin explicación o comentario. El orden de las estampas siempre va de lo particular a lo general, determinado el método de enseñanza. Estos cuadernos, ordenados de acuerdo con el plan de estudios diseñado por los profesores, servían para dirigir el aprendizaje de los alumnos desde el comienzo de sus estudios. De este modo, los profesores tenían la posibilidad de mostrar de una modo práctico, las enseñanzas teóricas que exponían los tratados de pintura que manejaban.

Otra de las propiedades de las cartillas para aprender a dibujar es que se centran en el estudio del cuerpo humano. En las primeras páginas se suelen apoyar en figuras geométricas para dibujar rostros, para continuar dibujando ojos, bocas, narices y orejas. Posteriormente se trabaja en profundidad el cuerpo humano, fundamentalmente el torso y las extremidades, para acabar con la figura humana completa tanto en acción, como en grupo. En ocasiones también se incluye un apartado para el estudio de telas y ropajes. Constituyen un avance respecto a la copia de modelos gráficos que se utilizaban en los talleres medievales, que carecían de la particularidad del aprendizaje progresivo.⁷⁹⁸

Seguir el rastro de estas cartillas de principios es muy complicado, ya que a consecuencia del uso diario al que estaban sometidas, su deterioro era lo habitual. Además, debido a su escaso valor económico no solían incluirse en ningún tipo de inventario. No obstante, es muy probable que alguna copia de la famosa *Cartilla de principios de José Ribera* estuviera al alcance de los alumnos valencianos; cabe recordar que José Vergara, uno de los primeros directores de pintura, aprendió los fundamentos de su arte con esa misma cartilla.⁷⁹⁹ El trabajo del *Spagnoletto* consistió en tres estampas con ojos, bocas y orejas, que sin duda influyeron en la creación de posteriores cartillas.

Una de las cartillas de principios que circulaba por Valencia desde finales del siglo XVII fue la que realizó José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilissimo y*

⁷⁹⁸ BORDES, Juan. "Ojos, cerebro, mano"..., *op. cit.*, pp. 32 – 34.

⁷⁹⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico...op. cit.*, pp. 190 – 196.

real arte de la pintura..., con la finalidad de ser utilizada en la Academia de Pintura de San Lucas del convento de Santo Domingo. Se trataba de un completo manual de pintura, que contenía 134 grabados calcográficos en los que se mostraban ejercicios de principios, y al mismo tiempo se explicaba la teoría de la perspectiva, anatomía, proporción, fisionomía y anamorfosis. Es probable que ésta y otras cartillas similares también estuvieran al alcance de los alumnos de la sala de principios.⁸⁰⁰

Otros materiales utilizados en la sala de principios los proporcionaban los propios directores, quienes en ocasiones recibían el encargo de la Junta Particular de dibujar colecciones de pies, manos, cabezas o la anatomía del cuerpo humano dividida por partes. En distintas épocas Francisco Bru Pérez, director de escultura, Luis Antonio Planes, director de pintura, Vicente López, director de pintura y Benito Espinos, director del estudio de flores y ornatos, contribuyeron este tipo de dibujos para aumentar los fondos didácticos de la Academia.⁸⁰¹

La Academia de San Carlos también adquirió numerosas colecciones de estampas, de mayor calidad y valor que los cuadernos de principios, para el aprendizaje de los discípulos en su primera etapa. En las actas de la Academia existen numerosas referencias a este tipo de colecciones, que bien debido a donaciones, o a adquisiciones que realizaba la propia institución, acabaron en las estanterías de su biblioteca. Podemos destacar algunos ejemplos: una colección de seis estampas de la serie sobre las batallas de Alejandro, realizadas originalmente por Charles Le Brun; la colección de estampas de las cabezas que Mengs copió del fresco de Rafael Sanzio *La escuela de Atenas*; dos grupos de seis estampas cada una, con las reproducciones de las mejores obras de las colecciones reales que la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios; y también la colección de 84 grabados que José López Enguídanos de los vaciados de estatuas antiguas que poseía la Academia de San Fernando.

La siguiente etapa en la enseñanza práctica de la pintura se encontraba en la sala del yeso, donde los alumnos se enfrentaban por primera vez a la copia de objetos tridimensionales estáticos, y donde se esperaba que aprendieran a representar las luces y

⁸⁰⁰ CORTÉS, Valerià. *Anatomía, Academia y dibujo clásico...*, op. cit., 1994, pp. 358 – 380. GIL SAURA, Yolanda. “Los gustos artísticos de los ‘novatores’”..., op. cit., p. 184

⁸⁰¹ Actas de la Junta Ordinaria del 5 de abril 1782. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARASC, sign. 2. Actas de la Junta Ordinaria de 3 de abril de 1808. *Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. ARASC, sign. 6. También aparecen en el *Inventario General... Hecho en el año de 1797...*, op. cit.

las sombras (por medio del claroscuro) de la luz artificial de las velas reflejada en el blanco de los vaciados durante las noches de estudio. Otra de las habilidades que se esperaba que adquirieran los discípulos en este estadio del aprendizaje era la representación del contorno, que debía ser suave, huyendo de innecesarias asperezas y ángulos. Como en la sala de principios, se trataba de un aprendizaje progresivo, comenzando por partes del cuerpo, pies, manos, cabezas, para acabar dibujando el cuerpo entero representado en un vaciado de yeso.

Aunque el estudio en la sala del yeso estaba establecido en la Academia de San Fernando con anterioridad a la llegada de Mengs a España, no cabe duda de que a partir de la incorporación del pintor-filósofo a la institución madrileña la admiración por la escultura clásica griega aumentó, en especial tras la incorporación de la colección de vaciados que Mengs regaló a Carlos III, y éste a su vez a la Academia de San Fernando.⁸⁰²

La Academia valenciana también se benefició de la donación de la colección de vaciados de Mengs. Esta colección la componían los vaciados de las más célebres estatuas de la Antigüedad, y los profesores valencianos consiguieron por distintos medios muchos de estos yesos, convirtiéndose en el material didáctico imprescindible para el aprendizaje de los discípulos de la Academia en la sala del yeso. Algunos de estos yesos eran las reproducciones de *El Hermafrodita*, *El Gladiador*, *Antinoo*, *La Venus de Médicis*, *El grupo de Cástor y Pólux*, *El grupo de Laocoonte y sus hijos*, *El joven de la espina*, *El Apolino*, *El Apolo Pitio*, *El Fauno*, *Venus de la Concha* o *El ídolo egipcio*.

Otro importante conjunto de vaciados de las estatuas se obtuvo de la colección que el arzobispo Francisco Fabián y Fuero custodiaba en su palacio, y que procedían de las excavaciones realizadas en la villa romana del Vilar (El Puig) y en el vecino pueblo de Rafelbunyol. Con estos descubrimientos se exhibía un interés por la arqueología a nivel

⁸⁰² Véase la tesis doctoral NEGRETE PLANO, Almudena. *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit. y también el artículo de la misma autora NEGRETE PLANO, Almudena. "La donación de los vaciados de Mengs a la Academia" ..., op. cit., pp. 169 – 184.

local, donde se empieza a valorar una Antigüedad que podríamos denominar valenciana, y que es muy del agrado de los académicos valencianos.⁸⁰³

Con respecto a la sala del natural o del modelo vivo, constituye el paso más avanzado de la enseñanza práctica en la Academia. Para acceder a ella era necesaria que la Junta Ordinaria autorizase el pase del discípulo, después de evaluar los dibujos realizados por el aspirante, y solo unos pocos alumnos de los que se habían matriculado en la sala de principios alcanzaban este nivel.

En esta sala era necesaria la presencia de modelos, «uno o dos hombres bien formados», que posaban por la noches de uno en uno, o en grupo creando composiciones. Solamente se permitían modelos masculinos porque, aunque los modelos femeninos habían sido habituales en los estudios de las escuelas de arte particulares, no tenían cabida en una institución pública en el siglo XVIII.

Tampoco las mujeres podían asistir a la Academia como alumnas, aunque como hemos visto, un grupo de mujeres consiguieron la distinción de académicas de honor. Estas mujeres asistían a academias particulares donde aprendían la técnica pictórica, y en ocasiones recibieron clases particulares de los mismos profesores que enseñaban pintura en la Academia de San Carlos. Nada les impedía enviar sus trabajos a la Academia para ser evaluadas, y cuando su pericia quedaba comprobada, se les concedía el reconocimiento deseado.

El ejercicio con modelos vivos se considera imprescindible, y dada su dificultad constituía el punto final del aprendizaje del artista. Y aunque todo el entramado pedagógico de la Academia gira entorno al cuerpo humano, durante una época se dudó de la utilidad de esta práctica, puesto que los modelos jamás podían alcanzar la perfección en sus cuerpos que Mengs había postulado con el culto a las estatuas clásicas griegas, que determinan el canon de la belleza ideal.

Otra clase que se impartía tanto en la Academia de San Fernando como en la Academia de San Carlos era el estudio de los paños y ropajes utilizando maniqués. Se trata de un paso intermedio entre el estudio del yeso y el estudio del natural, en donde los alumnos podían observar las caídas, los pliegues y las sombras que formaban las telas posadas en

⁸⁰³ ARASA I GIL, Ferran. "La colección perdida. El Museo de antigüedades del Palacio Arzobispal de Valencia"..., *op. cit.*, pp. 161 – 186. ARASA I GIL, Ferran. "El vilar del Puig (l'Horta Nord, València). Una vil·la romana de "l'aggr saguntinus" excavada en el segle XVIII"..., *op. cit.*, pp. 174 – 234.

el maniquí, para reproducirlas en sus ejercicios de dibujo. El estudio de las tejidos se planteó en la Academia valenciana en el año 1787.⁸⁰⁴ El secretario Mariano Ferrer expuso la necesidad de adquirir un maniquí en Junta Ordinaria, donde se acordó la compra de uno de estos utensilios. Gregorio Mayans, ya había defendido el uso del maniquí para aprender a pintar ropajes en su discurso ante la Academia en 1776.⁸⁰⁵

Para la enseñanza de la teoría artística la Academia de San Carlos contaba con una selecta biblioteca, que se convirtió en un instrumento básico para la enseñanza de la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado. La biblioteca se formó gracias a las donaciones efectuadas por ilustres personajes y a las compras realizadas de la propia institución. Estos libros ayudaban a los profesores a explicar teoría en las asignaturas de geometría, perspectiva y anatomía.

Durante el periodo estudiado la mayoría de los libros proceden de Italia y muestran el arte de la antigua Roma o del Renacimiento. Estos libros debieron influir indudablemente en el pensamiento estético de los profesores, que a su vez aleccionaron a sus discípulos en el «buen gusto» de la época.

La biblioteca no tenía una gran cantidad de libros, poco a poco alcanzó 165 volúmenes al acabar el año 1808. La mayoría de estos libros estaban dedicados a la arquitectura, y tan solo 22 de estos libros eran tratados de pintura o podían servir a los profesores de pintura en sus clases teóricas. Entre los más destacados se encontraban: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, (Milán, 1585) de Giovanni Paolo Lomazzo; *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, (Madrid, 1784) traducidos por Diego Antonio Rejón de Silva; *Obras de D. Antonio Raphael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey*, (Madrid, 1780) publicadas por Nicolás de Azara; *El museo pictórico y escala óptica*, (Madrid, 1715) de Antonio Palomino; *La Pratica della Perspettiva*, (Venecia, 1569) de Daniele Barbaro; *Perspectiva pictorum atque architectorum*, (Roma, 1741) de Andrea Pozzo; *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad* (Madrid, 1770) de Gerardo Audrán, etc. Los académicos valencianos, aunque abiertos a las novedades teóricas en materia pictórica, tampoco desdeñaban los tratados de pintura de los siglos XVI, XVII y principios del XVIII.

⁸⁰⁴ Actas de la Junta Ordinaria de 2 de diciembre de 1787. *Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

⁸⁰⁵ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, op. cit., p. 143.

La Academia de San Carlos heredó de su Academia tutelar el sistema de recompensas e incentivos diseñado para los alumnos. Por un lado, estaban los premios, por otro las becas. Dentro de los premios existían dos categorías, los premios particulares, que se otorgaban mensualmente, y los generales con carácter trienal.

Pocas becas tuvo ocasión de otorgar la Academia de San Carlos a los alumnos de pintura, tan solo Rafael Ximeno Planes y Vicente López Portaña tuvieron la fortuna de trasladarse a Madrid pensionados por la institución para ampliar sus estudios en la Academia de San Fernando. Las becas tenían una duración de tres años y eran concedidas al vencedor en la correspondiente oposición. Rafael Ximeno amplió su pensión con otros tres años más en Roma.

Los premios particulares o ayudas de costa consistían en una pequeña ayuda económica con la que los alumnos podían adquirir materiales didácticos entre otras cosas. En Valencia no tuvieron una continuidad a lo largo del tiempo, tal vez por los escasos recursos de los que disponía la Academia, o tal vez porque era un sistema de recompensa que no convencía a todos los profesores, puesto que finalmente el sistema de ayudas de costa podía acabar en un fin en sí mismo, cuando los alumnos solo se preocupaban por obtener el premio, y no en un medio con el que motivar a los discípulos para que asistieran a las clases y mejoraran sus destrezas.

Los premios generales aportaban a los discípulos una buena cantidad económica, una medalla conmemorativa y el prestigio del vencedor. Se celebraban cada tres años y consistía en una oposición sin exclusividad para los alumnos de la Academia de San Carlos. Los opositores tenían seis meses para realizar la prueba de pensado, que realizaban en su casa, y dos horas para la prueba de repente, que ejecutaban en la propia Academia el día del concurso.

Los opositores, se podían inscribir en una de las tres categorías ofertadas. El ejercicio de pensado y de repente de la tercera clase consistía en dibujar una “academia”, uno de los vaciados de las esculturas de la Antigüedad de la colección de la Academia. En la Academia de San Carlos el dibujo obtuvo consideración de obra acabada, y además de ser una herramienta en la fase preparatoria de obras complejas, también servía para evaluar las capacidades de los opositores.

En los concurso generales de primera y segunda categoría se exigía al alumno que realizara dos pintura de historia, tanto para la prueba de pensado, como para la prueba de repente. El prestigio de la pintura de historia estaba muy por encima de otros géneros pictóricos que ni tan siquiera eran tenidos en cuenta, como eran el paisaje, el retrato, la pintura costumbrista o la naturaleza muerta.

Los asuntos propuestos para que los alumnos demostraran sus destrezas en la pintura de historia eran mitológicos, bíblicos, históricos o alegóricos. Los temas mitológicos narran las leyendas de los dioses y héroes de la Antigua Grecia. Los temas bíblicos muestran pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Dentro de los temas histórico están incluidos los asuntos relacionados con la historia de Roma (la mayoría relativos a la Segunda Guerra Púnica) y la historia de España, por lo general con marcado carácter patriótico. Por último, los cuadros alegórico, cuyo propósito es destacar las virtudes de la monarquía borbónica.

En la Academia de San Carlos los temas elegidos por consiliarios y profesores no coincidían plenamente con los de la Academia madrileña. Los académicos valencianos intentaban mostrar una identidad propia del antiguo reino de Valencia a través de la exaltación de insignes personajes locales, bien fueran reyes o bien santos. Se elogiaron acontecimientos históricos como del compromiso de Caspe, las hazañas Jaime I el Conquistador, de Alfonso el Magnánimo y del Cid. Del mismo modo, se representaron las figuras de los santos con especial relevancia en el ámbito local, esto es, san Vicente Ferrer, santo Tomás de Villanueva, san Vicente Mártir y san Pedro Pascual.

La Academia de San Carlos estaba muy relacionada con los poderes políticos del antiguo reino de Valencia. El ayuntamiento era su patrono, y tanto el presidente como los consiliarios eran regidores de la ciudad. En definitiva, la institución acaba siendo utilizada como una herramienta política para crear una identidad propia a través de un discurso histórico que ensalza a determinados reyes y santos del reino de Valencia.

Un capítulo de la enseñanza de la pintura que no queda aclarado es cómo los alumnos de la Academia pasaban de pintar cuerpos desnudos en la sala del natural a realizar complicadas pinturas de historia. Muy probablemente continuaban su formación utilizando los famosos grabados de los mejores pintores, pero indudablemente también debían de observar las obras de los grandes maestros. Los estudiantes de pintura, además de visitar iglesias y conventos para contemplar con sus ojos los trabajos de

Juanes, Sariñena o Ribalta, debían de tener acceso a los palacios de las familias aristócratas valencianas, donde podían estudiar las obras que componían las colecciones privadas que la nobleza atesoraba en sus palacios. Estos mismas familias aristocráticas que pasados unos años se convertirían en una parte fundamental de su clientela.

Una vez evaluados los trabajos, se procedía a la entrega de los premios de los concursos generales. El solemne acto se realizaba bajo el amparo de una Junta General, donde «personas de distinguido carácter, amor a las artes y celosas del bien público», generalmente académicos de honor recién nombrados, leían los discursos que habían escrito para la ocasión. Este era uno de los momento en los que la Academia se transformaba en un foro para el debate de la teoría artística, y que la diferencia de una mera escuela de dibujo.

En los discursos de los académicos valencianos se observa cierto eclecticismo estético, además del enfoque idealista, también se defienden los planteamientos naturalistas. El naturalismo es aceptado entre los académicos valencianos, y por este motivo ensalzan el realismo de las obras de Nicolas Factor, Juan de Juanes, Sariñena, Ribalta o Ribera. Y aunque entre los académicos de San Carlos existen distintas interpretaciones de la mimesis, la versión naturalista es una de las más difundidas.

También están muy presente las relaciones entre arte y moral. Algunos oradores plantean la tesis de que el arte ayuda a renovar las virtudes religiosas, cívicas y personales, defendiendo la necesidad de un ambiente virtuoso para el desarrollo de las artes. Destacan que la sola asistencia a las clases ya suponía un beneficio moral para los jóvenes. Al ocupar a la juventud con tareas de provecho, se evitaba la ociosidad de la juventud, lo que se había mostrado como beneficioso para la sociedad. Los oradores y poetas de la Academia estaban en sintonía con el pensamiento ilustrado.

En los discursos se reprueba a la arquitectura Barroca, con excesivos «adornos superfluos, inventados sin conocimiento, ejecutados sin arte, colocado sin razón, ni destino». Sin embargo, edificios como la lonja, el convento de Santo Domingo, el monasterio de San Miguel de los Reyes o la linterna de la catedral, son ensalzados. También aparecen reseñan del arte egipcio, babilónico, fenicio y etrusco. Aunque en general se destaca la superioridad del arte griego y romano, los académicos valencianos tienen una visión más amplia del mundo del arte y son capaces de apreciar manifestaciones artísticas de otras épocas.

En el corpus de discursos analizados se observan propuestas estéticas comunes en todos ellos, y que salva la posible contradicción entre idealistas y naturalistas. Coinciden en que la principal finalidad de la pintura es imitar la naturaleza, pero a su vez recomiendan la copia selectiva de partes de la naturaleza para configurar un todo ideal de belleza superior. Las teorías de Mengs condicionaron el modo de enseñar el arte de la pintura en la Academia de San Carlos, su huella se puede rastrear en los discursos de los académicos valencianos hasta principios del siglo XIX.

Sin embargo, sí que hay planteamientos teóricos que cambian en los discursos con el paso del tiempo. Por ejemplo, en los primeros discursos leídos se insiste en la enseñanza de disciplinas teóricas como la óptica, la perspectiva, la aritmética y la geometría. No obstante, a partir de 1795 las asignaturas relacionadas con las ciencias pierden importancia, y en cambio se apuesta por reforzar la formación cultural de los discípulos, en particular la enseñanza vinculada con la historia. Siguiendo los postulados que dicta el decoro, el pintor debe ser tan verídico como el historiador en la representación de las acciones y sucesos, pero además con la dificultad añadida de representar fielmente las costumbres, usos y trajes de los pueblos antiguos. Del mismo modo se recomienda tanto el estudio de la historia griega y romana, como de la propia historia del arte, junto con la vida de los artistas y sus obras.

La enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos contribuyó de forma inevitable a una homogenización tanto de los procesos pictóricos como de los temas elegidos por los discípulos que concluían el ciclo formativo académico. Si lo comparamos con el anterior modo de aprendizaje, basado en el sistema gremial y en la relación maestro-discípulo donde cada taller tenía su propia idiosincrasia, y por lo tanto cada maestro enseñaba de acuerdo con su particular técnica de pintura, mostraba a sus discípulos un determinado grupo de estampas, o consultaba determinados libros que podía tener en su biblioteca. Con la docencia académica en Valencia se unificaba el sistema pedagógico, donde todos los discípulos seguían el mismo plan de enseñanza, tenían acceso a la misma colección de estampas para aprender los principios del dibujo, observaban los mismos vaciados de las estatuas del antiguo, dibujaban idénticos modelos del natural, sus profesores consultaban los mismos textos en la biblioteca de la Academia, y eran supervisados por unos docentes que estaban alineados con las consignas que en última instancia provenían del grupo de gobernantes elegidos por el monarca.

Esta uniformidad en las creaciones pictórica llegó por dos vías. Primeramente, la puramente estilística o formal, donde la enseñanza se centró en el estudio del cuerpo humano. Esta pedagogía basada esencialmente en el dibujo del cuerpo desnudo masculino se intelectualizó desde la llegada de Mengs a la Academia de San Fernando y la producción artística nacional se alineó con las enseñanzas de Winckelmann, intentando buscar la belleza ideal a través de la estatuario griega clásica. Los discípulos debían ser capaces de seleccionar los mejores ejemplos de la naturaleza para componer cuerpos ideales, a semejanza de los vaciados de la estatuas del antiguo.

Queda pendiente el debate del colorido en la Academia. Hay que destacar que la ausencia del estudio del color no es consecuencia del gusto por la estética neoclásica y de la prioridad otorgada al dibujo por sus seguidores. Antes de que apareciera el ideario neoclásico de la mano de Mengs, el estudio del colorido tampoco era parte del plan de estudios de la Academia de San Fernando, además, recordemos que Mengs sí que era partidario de que los discípulos estudiaran las técnicas del colorido.

En las actas de la Academia de San Carlos solo hemos encontrado una referencia al asunto del color. A principios del siglo XIX se menciona una «sala del colorido», que por el contexto y por las investigaciones realizadas hasta el momento, todo apunta a que se tratara de una sala para los alumnos de la clase de flores y ornatos. Lo que parece claro es que el color no era materia prioritaria en la Academia.⁸⁰⁶

La explicación que tiene Úbeda de los Cobos para la ausencia del colorido en los planes de estudio de la Academia de San Fernando, y que nosotros compartimos para la Academia de San Carlos, es que las Academias no se crearon con la idea de monopolizar los estudios de arte en el reino de España, sino con vocación de divulgar los conocimientos y los principios estéticos que poseían los académicos. No se pretendió cerrar los obradores de los artistas, sino limitar la enseñanza de la copia del modelo vivo, que fue el único estudio sobre el que se impusieron restricciones.⁸⁰⁷

Gregorio Mayans habló del color en el discurso que leyó en la Academia de San Carlos en la Junta Pública el 6 de noviembre de 1776. Le dio al colorido la importancia que los académicos valencianos no le daban, y en el *Arte de pintar* aparece un capítulo donde se

⁸⁰⁶ Actas de la Junta Particular de 5 de enero de 1805. *Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1801 hasta 1816*. ARASC, sign. 21.

⁸⁰⁷ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología...*, op. cit., tomo I, pp. 476 – 477.

explica su punto de vista. Mayans habla de maestro y no de profesor, por lo que plantea la enseñanza del colorido en un obrador o un estudio privado, y no en la Academia. Esta discrepancia en la importancia del color en la enseñanza de la pintura una de las causas del enfrentamiento entre Mayans y los académicos valencianos.⁸⁰⁸

En definitiva, las Academias no prohíben los estudios privados, y los tienen en cuenta a la hora de elaborar los planes de estudio. Las Academias no impartían el estudio de colorido, esperando que los discípulos se formaran en esta disciplina fuera de la institución. Parece bastante claro que los alumnos debían simultanear la formación en la Academia con la asistencia a estudios privados de pintura.

⁸⁰⁸ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar...*, *op. cit.*, pp. 75 y 131.

8. Bibliografía

- ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel; DIE MACULET, Rosario; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, Rosario. *Antonio Valcárcel Pío de Saboya, Conde de Lumiares (1748 – 1808): apuntes biográficos y escritos inéditos*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009.
- . “La arqueología en la política cultural de la corona de España en el siglo XVIII”. En: ALMAGRO GORBEA, Martín (coord.); MAIER ALLENDE, Jorge(coord.). *La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia y Patrimonio Nacional, 2012, pp. 35 – 46.
- . “Carlos IV y el patrimonio arqueológico en España”. En: ALMAGRO GORBEA, Martín (coord.); MAIER ALLENDE, Jorge(coord.). *La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia y Patrimonio Nacional, 2012, pp. 425 – 433.
- ACÍN FANLO, José Luis; MURILLO LÓPEZ, Pablo, *Joaquín Ibarra y Marín, impresor: 1725–1785*. Zaragoza: Diputación General de Aragón e Ibercaja, 1993.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. “Mengs y la Academia de San Fernando”. En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*. (Oviedo, del 4 al 8 de octubre de 1976). Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII, 1983, vol. 2, pp. 445 – 476.
- . “Dibujos de Mengs en el Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado*, 1980, vol. 1, n.º 2, pp. 83 – 98.
- . “Introducción”. En: MENGES, Antonio Rafael. *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989, pp. 9 – 57.
- ALBA PAGÁN, Ester. “El gusto decorativo en la corte de Carlos IV y Fernando VII la pintura y los pintores valencianos en las "casitas" del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial”. *Archivo de arte valenciano*, 2002, n.º 83, pp. 65 – 79.

- . “La imagen ideada de Fabián y Fuero, un arzobispo ‘filojansenista’ en Valencia, a través de sus retratos.” En: PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coord). *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722 – 1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804 – 2004)*. León: Universidad de León, 2005, pp. 531 – 552.
- . *Pintura y crítica de arte en Valencia (1790 – 1868)*. Valencia: Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 2007.
- ALBA PAGÁN, Ester; SEBASTIÁN LOZANO, Jorge; GAITÁN, María del Mar *et al.* “Manufacturas sederas en la Europa ilustrada: el caso de Lyon y Valencia. Posibilidades para su estudio mediante inteligencia artificial”. En: PALIZA MONDUATE, María Teresa (dir.); CASASECA CASASECA, Antonio (dir.); CASTRO SANTAMARÍA, Ana (dir.). *UNIVERSITAS. Las artes ante el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte*. (Congreso celebrado en la Universidad de Salamanca del 17 al 20 de mayo de 2021). Salamanca: diputación de Salamanca, 2021, pp. 733 – 743.
- ALBIÑANA, Salvador. *Universidad e Ilustración: Valencia en la época de Carlos III*. Prólogo de Antonio Mestre. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1988.
- ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: imprenta de Federico Doménech, 1897.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “Benito Espinós, pintor académico”. *Archivo de arte valenciano*, 1968, n.º 39, pp. 29 – 40.
- . *Pintores valencianos de flores (1766 – 1866)*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1970.
- . “La Escuela de Flores y Ornatos y el Arte de la Seda en Valencia”. En: FRANCH BENAVENT, Ricardo *et al.* *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 63 – 79.
- . *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una Institución*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1998.

- . “La academia de Santa Bárbara y la Real de Bellas Artes de San Carlos. Noticia Histórica”. En: ALIAGA, Joan *et at.* *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les tres nobles arts de Sant Carles, cent anys d'ensenyament de l'art: (1754 – 1854)*. Catálogo de exposición celebrada en Valencia, Centro Cultural La Nau, del 22 de junio al 19 de septiembre de 2004. Valencia: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts, 2004, p. 257 – 263.
- . *Discursos académicos sobre el arte y la belleza*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- . *La estructura económica de la Real Academia de San Carlos durante los siglos XVIII y XIX*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008.
- . “El saber enciclopédico: la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”. En: CALLE, Román de la (coord.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 277 – 290.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador; ZARZO ESPINOSA, Diana; ZURIAGA LUCAS, María Carmen. *Fondos de la biblioteca histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, siglos XVI-XVIII*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011.
- ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier. *El archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales*. Valencia: Diputació de València, Area de Cultura, 2007.
- ALEJOS MORÁN, Asunción. «La pintura en la Valencia del siglo XVIII». En: CALLE, Román de la (coord.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 231–256.
- ALIAGA, Joan *et at.* *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les tres nobles arts de Sant Carles, cent anys d'ensenyament de l'art: (1754 – 1854)*. Catálogo de exposición celebrada en Valencia, Centro Cultural La Nau, del 22 de junio al 19 de septiembre de 2004. Valencia: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts, 2004.

- ALMAGRO GORBEA, Martín. “De Pompeya a Palenque: la Arqueología ilustrada y la Corona de España”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2010, n.º 183, pp. 42 – 63.
- . “La arqueología en la política cultural de la Corona de España en el siglo XVIII”. En: ALMAGRO GORBEA, Martín (coord.); MAIER ALLENDE, Jorge(coord.). *La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia y Patrimonio Nacional, 2012, pp. 15 – 32.
- ALMAGRO GORBEA, Martín (com.); MAIER ALLENDE, Jorge (com.). *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*. Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Palacio Real de Madrid, entre abril y julio del 2010. Madrid: Patrimonio Nacional, 2010.
- ALONSO CABEZAS, María Victoria. “Los inicios de la galería de retratos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1753 – 1840)”. *Archivo de arte valenciano*, 2018, n.º 99, pp. 133 – 144.
- ALONSO RODRÍGUEZ, María Carmen. “La antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en la España del siglo XVIII”. *Cuadernos dieciochistas*, 2018, n.º 19, pp. 105 – 137.
- ALONSO RODRÍGUEZ, María del Carmen. “Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, n.º 100 – 101, pp. 25 – 64.
- . “La Antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en la España del siglo XVIII”. *Cuadernos dieciochistas*, 2018, n.º 19, pp. 105 – 137.
- ALONSO SÁNCHEZ, María Ángeles. “El primer reglamento de pensionados de la academia de bellas artes en Roma”. *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 1976, n.º 3, pp. 91 – 102.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio. «La universidad en la España de la Ilustración». *Revista de educación*, 1988, n.º extra 1, pp. 467 – 477.

- AMALRIC, Jean – Pierre; DOMERGUE, Lucienne. *La España de la Ilustración (1700 – 1833)*. Traducción castellana de Octavi Pellissa. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. (Primera edición en francés de 1985)
- ANSÓN Navarro, Arturo. *Academicismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII: precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*. Zaragoza : Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993
- ARASA I GIL, Ferran. “La colección perdida. El Museo de antigüedades del Palacio Arzobispal de Valencia”. En: ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.). *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia: Universitat de València, 2013, pp. 161 – 186.
- . “El vilar del Puig (l'Horta Nord, València). Una vil·la romana de "l'agger saguntinus" excavada en el segle XVIII”. *Archivo de prehistoria levantina*, 2018, vol. 32, pp. 174 – 234.
- ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. “La reforma de los planes de estudios universitarios en España en la época de Carlos III Balance historiográfico”. *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 1997, n.º 24, pp. 7 – 34.
- ARMILLAS VICENTE, José A.; SOLANO CAMÓN, Enrique. *La España ilustrada. Siglo XVIII*. Madrid: Anaya, 1989.
- ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de las artes de imitación*. Edición a cargo de Fernando Molina. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.
- ASTORGANO ABAJO, Antonio. “La venta de los libros prohibidos de la Biblioteca mayansiana (1801)”. En: MESTRE, Antonio (coord.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans*. (Congreso celebrado en Oliva del 6 al 8 de mayo de 1999). Oliva: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1999, pp. 625 – 662.

- . “La contextualización artística del P. Pedro José Márquez en el jesuitismo expulso”. *Antiguos Jesuitas En Iberoamérica*, 2015, vol. 3, n.º 2, pp. 191–205.
- AZCÁRATE LUXAN, Isabel *et al.* *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas de San Fernando (1753 – 1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María *et al.* *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988.
- AZCUE, Leticia. *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- . “Escultura: teoría y docencia”. En: GARCÍA MELERO, José Enrique (coord.); MUNÁRRIZ ZORZANO, Teresa (coord.); NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza (coord.) *et al.* *Renovación, crisis, continuismo: Real Academia de San Fernando en 1792*. (Catálogo de la exposición celebrada en la Academia de San Fernando desde el 9 de septiembre de 1992 hasta el 15 de octubre de 1992). Madrid: Real Academia de San Fernando, pp. 71 – 82.
- BAADER, Horst. “La limitación de la Ilustración en España”. En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*. (Oviedo, del 4 al 8 de octubre de 1976). Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII, 1981, vol. 1, pp. 41 – 50.
- BÁEZ, Eduardo, «La gran edición del Quijote de Ibarra (1780). Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Jimeno y Fernando Selma». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2006, n.º. 88, pp. 149 – 168.
- BANGO TORVISOM, Isidro (com.); GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (com.). *Floridablanca. La sombra del rey*. (Catálogo de exposición celebrada en Murcia, Palacio Almuñí, del 29 enero al 28 de abril del 2019). Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Turismo y Cultura, Instituto de las Industrias Culturales y las Artes, 2019.

- BARBANERA, Marcello. “Il ‘Museo dei Gessi’ di Roma e l'Archeologia classica in Italia tra Ottocento e Novencento”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, n.º 100 – 101, pp. 197 – 216.
- BARRENA, Clemente; BLAS, Javier; Carrete, Juan *et al.* *Siglo XVIII. Libros y series de estampas Calcografía Nacional: catálogo general*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 2004.
- BARRIO MOYA, José Luis. “Algunas noticias sobre el escultor burgalés don Celedonio de Arce y Cacho”. *Boletín de la Institución Fernán González, B.I.F.G. Burgos*, 1993, n.º 206, pp. 47 – 51.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”. En: CHECA CREMADES, F. (dir.). *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias, Roma, desde mayo 2003 hasta junio de 2003. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Roma: Real Academia de España, 2004, pp. 89 – 114.
- BÉDAT, Claude. “La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1967, n.º 25, pp.5 – 52.
- . “L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1968, tomo 4, pp. 413 – 416.
- . “Les aventures de trois diplômés d'académiciens entre Saint-Pétersbourg et Valence (1778 – 1781)”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 1969, tomo 5, pp. 461 – 464.
- . “Don Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando. (Polémica en torno a su nombramiento)”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1969, n.º 29, pp. 17 – 31.

- . “Veintinueve dibujos del escultor Felipe de Castro (m.1775)”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.1970, n.º 31, pp. 33 – 53.
- . “Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797”. *Revista de ideas estéticas*,1970, n.º 109, pp. 43 – 54.
- . *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744 – 1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989. (Primera edición en francés de 1974)
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. *La ingenuidad de las artes en la España del siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio,1993.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel. “Los orígenes del Museo de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. La formación de las colecciones y su proceso documental”. *Boletín del Museo de Zaragoza*, 2019, n.º 20, pp. 11 – 212.
- BENAVENT MONTOLIU, Jorge Fernando. *El País Valenciano en el siglo de la Ilustración*. Valencia: Editorial 7 i mig, 1999.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. “Origen y censura del "Arte de pintar" de Mayans”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1981, n.º 53, pp. 151 – 169.
- . “J. F. Ortiz y Sanz, correspondencia mantenida desde Roma a propósito de su traducción de Vitruvio (1780 – 1782)”. *Archivo de arte valenciano*, 1981, n.º 62, pp. 62 – 70.
- . “Mayans y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”. *Archivo de arte valenciano*, 1981, n.º 62, pp. 97 – 100.
- . *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.
- . *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia*, Antonio Gilabert. Valencia: Federico Doménech, 1987.

- . “Arquitectura del academicismo ilustrado en la ciudad de Valencia”. En: HERMOSILLA PLA, J. (coord.). *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2009, vol. 2, pp. 356 – 367.
- . “Ideario ilustrado y académico valenciano en la renovación de la catedral de Segorbe”. En: CALLE, Román de la (coord.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 185 – 208.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; CORELL FARINÓS, Vicente. *Catálogo de diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia (1768 – 1846)*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1981.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “El Estudi General de Valencia en su arquitectura”. En: BENITO GOERLICH, Daniel; PIQUERAS, Norberto. *Sapientia aedificavit: una biografía del Estudi General de la Universitat de València*. (Catálogo de la exposición realizada en el Estudi General entre octubre y diciembre de 1999). Valencia: Fundació General de la Universitat de València, 1999, pp. 97 – 154.
- BOIX, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1877.
- BOLUFER PERUGA, Mónica. “De la historia de las ideas a la de las prácticas culturales: reflexiones sobre la historiografía de la Ilustración”, en BARONA, Josep Lluís. (eds.); MOSCOSO, Javier. (eds.); PIMENTEL, Juan. (ed.). *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*. Valencia: Universidad de Valencia, 2003, pp. 21 – 52.
- BONET CORREA, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas*. Madrid: Alianza, 1993.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo *et al.* *El arte del Siglo de las Luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

- BROOK, Carolina. “Regolamenti delle pensioni per Roma dell'Accademia di San Fernando (1758 – 1830)”. En: SAZATORNIL RUIZ, Luis. (coord.), JIMÉNO, Frédéric. (coord.). *Arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- BRYAN, Michael. *Dictionary of Painters and Engravers, biographical and critical. Volume II: L – Z*. Londres: George Bell and Sons, 1889. (Primera edición de 1816)
- BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel. *Época Moderna : de la monarquía hispánica a la crisis del Antiguo Régimen*. Madrid: Sílex, 2007.
- CABEZA SÁNCHEZ–ALBORNOZ, María Cruz. «La Biblioteca Universitaria de Valencia». *Boletín de la ANABAD*, 1996, tomo 46, n.º 3 – 4, pp. 293 – 318.
- CALLE, Román de la. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- . *Arte, academia y sociedad. Estudios sobre el siglo XVIII Valenciano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. 2016.
- CANO BORREGO, Pedro Damián. “La moneda circulante en los reinos de la Corona de Aragón en el siglo XVIII tras la Guerra de Sucesión”. *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 2016, n.º 22, pp. 303 – 333.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad. “Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1989, n.º 68, pp. 153 – 210.
- CANTO, Alicia “El viaje arquitectónico-anticuario de Fray José Ortiz y Sanz: una carta arqueológica de España a fines del XVIII”. *Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, 2001, n.º 10, pp. 29 – 55.
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; CEPEDA GÓMEZ, José. *El Siglo de las Luces: política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2006.

- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Segunda edición dirigida por Gregorio Cruzada Villaamil. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865. (Primera edición de 1633)
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo; ALONSO – MUÑUMER, Isabel; ENCISO RECIO, Luis Miguel. *Carlos III y su época: la monarquía ilustrada*. Barcelona: Carroggio, 2003.
- CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado calcográfico en la España ilustrada: Aproximación Histórica Estampas de Manuel Salvador Carmona: Repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII*. (Catálogo de la exposición realizada el Club Urbis en noviembre de 1978). Madrid: Club Urbis, 1978
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; MESTRE SANCHIS, Antonio. *La Ilustración española*. Madrid: Información y Revistas S.A., 1985. (Cuadernos Historia 16, n.º 44).
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. “Analogías, diferencias y transferencias en la terminología artística del siglo XVIII español”. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2013, n.º 22, pp. 195 – 210.
- CASULLO Nicolás; FORSTER, Ricardo; KAUFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. “Vicente López y la Real Academia de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, 1972, n.º 43, pp. 60 – 71.
- . *El pintor y académico José Vergara, Valencia, 1726 – 1799*. Valencia: Generalitat Valenciana, Secretaria Autonòmica de Cultura, 2004.
- . “Los estatutos de la Real Academia de San Carlos y el largo proceso de su aprobación en 1768”. *Archivo de arte valenciano*, 2017, n.º 98, pp. 357 – 376.
- . *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, su establecimiento y consolidación, en torno a 1768*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018.

- CATALÁN MARTÍ, José Ignacio. “Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi”. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2005 – 2006, n.º 14 – 15, pp. 233 – 244.
- CAVEDA Y NAVA, José. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867.
- CHOCARRO BUJANDA, Carlos. “Docencia y coleccionismo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *BSAA Arte*, 2006 – 2007, n.º 72 – 73, pp. 251 – 268.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Neoclasicismo*. Madrid: Dossat, 1985.
- CIARDIELLO, Rosaria. “Winckelmann und die Rezeption der herculanischen und pompejanischen Entdeckungen in der europäischen Kunst”. En: KUNZE, Max (ed.); MAIER ALLENDE, Jorge (ed.). *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*. (Congreso celebrado en la Real Academia de San Fernando de Madrid los días 20 y 21 de octubre de 2011). Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2014, pp. 71 – 88.
- CICERÓN, Marco Tulio. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- CINELLI, Noemí. “El ‘rigorismo académico’ de A. R. Mengs. Orígenes de una mala interpretación de sus ideas innovadoras en la España de Carlos III. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2010, n.º 22, pp. 277 – 291.
- . “Sobria claridad y arcaica pureza. Reflexiones sobre el gusto en el Siglo de las Luces. El caso de la Villa Negroni de Roma modelos e influencias de Mengs y Azara (1777)”. ARCE OLIVA, Ernesto Carlos (coord.); CASTÁN CHOCARRO, Alberto (coord.); LOMBA SERRANO, Concha (coord.). *Reflexiones sobre el gusto*. (Simposio realizado en Zaragoza, entre el 4 y el 6 de noviembre de 2010). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 205 – 220.

- . *La doctrina del "bello ideal" en Antón Raphael Mengs, su influencia en la teoría estética y en los artistas de España e Italia hasta el prerromanticismo*. Tesis doctoral dirigida por Antonio José Albardonedo Freire, Universidad de Sevilla, 2012.
- . “‘Restrained brightness and archaic purity’. Fascination from the Antiquity in the age of Enlightenment. Villa Negroni’s frescoes in Rome: models of good taste according to Mengs and Azara”. *European review of artistic studies*, 2013, vol. 4, n.º 3, pp. 42 – 61.
- . “A.R. Mengs tra Roma e Madrid: Le inquietudini del pittore filosofo sull’istituzione accademica nella seconda metà del XVIII secolo”. *ERAS: European Review of Artistic Studies*, 2018, vol. 9, n.º 1, pp. 29 – 50.
- COGEVAL, Guy. *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée D'Orsay*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Fundación MAPFRE, entre el 13 de febrero de 2015 y el 3 de mayo de 2015) Madrid: Fundación MAPFRE, 2015.
- CORNUDELLA, Rafael. “Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712 – Roma, 1789). *Locus Amoenus*, 1997, n.º 3, pp. 97 – 122.
- CORTÉS, Valerià. *Anatomía, Academia y dibujo clásico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CRESPO DELGADO, Daniel. “Lecturas y lectores en la España de la Ilustración: el caso de la literatura artística”. *Cuadernos de historia moderna*, 2007, n.º 32, pp. 31 – 60.
- . *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772 – 1794) de Antonio Ponz*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia S.A., 2012.
- CRESPO FAJARDO, José Luis. “Bernardino Genga. Anatomía para la comprensión artística”. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, 2013, n.º 5.
- . *Fuentes teóricas sobre la figura humana en la escultura (De la Antigüedad al Barroco)*. Málaga: Grupo de investigación Eume.net, Universidad de Málaga, 2014.

- CROW, Thomas E. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Traducción: Luis Carlos Benito Cardenal. San Sebastián: Editorial Nerea, 1989.
- CRUILLES, Marqués de. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. 2 volúmenes. Valencia: Imprenta de José Rius, 1876.
- CRUZ ALCAÑIZ, Cándido de la. “Entre la fortuna y el olvido. La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739 – 1800)”. *Atrio: revista de historia del arte*, 2007 – 2008, n.º 13 – 14, pp. 53 – 70.
- CUADRIELLO, Jaime. “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”. En: ALCALÁ, Luisa Elena (ed.); Brown, Jonathan (ed.). *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*. Madrid: Ediciones el Viso, 2014, pp. 205 – 229.
- CUENCA, José Manuel; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La ilustración, claroscuro de un siglo maldito*. Madrid: Historia 16, 1978.
- CUENCA GARCÍA, María Luisa; HERNÁNDEZ PUGH, Ana; MATILLA, José Manuel. *El maestro del papel: cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, entre el 15 de octubre de 2019 y el 2 de febrero de 2020). Madrid: Museo Nacional del Prado, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2019.
- D'ALCONZO, Paola. “Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone / Words and Images. The spread of Vesuvian antiquities in the years of Charles of Bourbon”. En: Guzzo, Pietro Giovanni (ed.); Esposito, Maria Rosaria (ed.); Ossanna Cavadini, Nicoletta (ed.). *Ercolano e Pompei Visioni di una scoperta / Herculaneum and Pompeii Visions of a Discovery*. (Catálogo de la exposición celebrada en Chiasso del 26 de febrero al 6 de mayo de 2018 y en Nápoles del 29 de junio al 30 de septiembre de 2018). Ginebra: Éditions d'Art Albert Skira, 2018.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Edición preparada por Ángel González García. Madrid: Akal, 1995.

- DÍEZ, José Luis, *Vicente López (1772 – 1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar. “The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other eighteenth-century pioneers”. *Burlington magazine*, 2014, vol. 156, n.º 1341, pp. 805 – 810.
- DÍAZ MORENO, Félix. “José Ortiz y Sanz y la recuperación de la memoria de la antigüedad: tradición y traducción del texto vitruviano”. En: LAFARGA, Francisco (ed.); PEGENAUTE, Luis (ed.). *Varia lección de traducciones españolas*. Madrid: Ediciones del Orto, 2015, pp. 29 – 38.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; MOLAS RIBALTA, Pere; GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos. *La España de Carlos III*. Madrid: Información y Revistas S.A., 1996. (Cuadernos Historia 16, n.º 71)
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos* versión española de César Vidal. Madrid: Alianza, 2009. (Primera edición en francés de 1990)
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. “Winckelmann, Mengs y las Colecciones Escultóricas de Azara”. En: KUNZE, Max (ed.); MAIER ALLENDE, Jorge (ed.). *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*. (Congreso celebrado en la Real Academia de San Fernando de Madrid los días 20 y 21 de octubre de 2011). Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2014, pp. 121 – 148.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel *et al.* *Los Borbones en el siglo XVIII: 1700 – 1808*. Madrid: Gredos, 1991. (Historia de España, tomo X)
- ESCOÍN BELENGUER, Francisco. *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Villanueva de Benicasim*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1945.
- ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio. *Los Secretarios De Estado Y Del Despacho (1474 – 1724)*. Madrid: Instituto De Estudios Administrativos, 1973.
- . *Los Orígenes Del Consejo De Ministros En España. La Junta Suprema De Estado*. Madrid: Editora Nacional, D.L., 1979.

- ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773 – 1821)”. *Archivo de arte valenciano*, 1977, n.º 48, pp. 73 – 84.
- . *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia II (siglo XVIII)*. 3 tomos. Madrid: Subdirección General de Museos, 1984.
- . “José Camarón Meliá (1760 – 1819), pintor de cámara de Carlos IV”, En: *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII: comunicaciones*. (Congreso. Aranjuez, del 27 al 29 abril 1987). Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 255 – 262.
- . “Rafael Ximeno y Planes en España». En: BÉRCHEZ, Joaquín (com.). *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España siglo XVIII*. Catálogo de la Exposición. Valencia: Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè. Centenari del Descobriment D’Amèrica, 1989, pp. 143 – 171.
- . “José Vergara Ximeno (1726 – 1799): Una aproximación a su vida y obra”. En: RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.). *Actas del I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII*. (Congreso celebrado en Marbella, del 15 al 18 de abril de 1998). Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 239 – 257.
- . (com.) *Imprenta valenciana. Siglos XVIII – XIX. Colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. (Catálogo de exposición celebrada en Valencia, MUVIM, del 27 de julio al 24 de septiembre de 2006). Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- . *José Camarón Bonanat, 1731 – 1803*. (Catálogo de la exposición celebrada en Castellón, Museo de Bellas Artes de Castellón, desde octubre de 2005 a enero de 2006). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.
- . «La enseñanza del arte del grabado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia». En: CALLE, Román de la (coord.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 159 – 183.

- . *Vicente López*. Zaragoza: Aneto Publicaciones S.L., 2011. (Colección Grandes Genios del Arte de la Comunitat Valenciana, n.º 4)
- ESPINÓS DÍAZ, Adela; GARCÍA SÁIZ, María Concepción. “Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México”. *Archivo español de arte*, 1978, tomo 51, n.º 202, pp. 115 – 135.
- ESTEBAN, León. “Ilustración y educación en la Valencia del siglo XVIII”. En: CALLE, Román de la (coord.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 119 – 157.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Carlos. “Un obispo regalista del siglo XVIII natural de Terzaga: don Francisco Fabián y Fuero, arzobispo de Valencia”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 1986, n.º 13, pp. 323 – 338.
- F., L. de. *Las Reales Academias*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1953.
- FALERO FOLGOSO, Francisco José. “Teorías del símbolo y descripción de obras de arte de la Ilustración al Romanticismo”. En: LOMBA SERRANO, Concha (dir. congr.); LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (dir. congr.). *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. (Simposio celebrado en Zaragoza del 9 al 11 de mayo de 2013). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 277 – 285.
- FALOMIR FAUS, Miguel. “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento”. *Ars longa: cuadernos de arte*, 1994, n.º 5, pp. 121 – 124.
- . *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472 – 1620)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- FARNETI, Fabia; RICCARDI SCASSELLATI, Vincenza. *L'Accademia di Belle Arti di Bologna*. Fiesole: Nardini, 1997
- FAYARD, Janine. “Los ministros del Consejo Real de Castilla (1746 – 1788)”. *Cuadernos de investigación histórica*, 1982, n.º 6, pp. 109 – 136.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *La España del siglo XVIII*. Madrid: Anaya, 1990.

- . *La España de la Ilustración Los Borbones y el siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. (Historia de España, tomo VII)
- . *Carlos III*. Madrid: Arlanza, 2001.
- . *La España de la Ilustración la reforma de España*. Madrid: Anaya, 2009.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Horacio. *Estudio estético del arte de pintar de Gregorio Mayans y Siscar*. Tesis de licenciatura dirigida por Román de la Calle, Universidad de Valencia, 1978.
- FERREIRA, Myriam. “La producción pictórica de Domingo Álvarez Enciso (1736 – 1800)”. En: NARVÁEZ CASES, Carme. (coord.); MARCH, Eva. (coord.). *Los mundos del arte. Estudios en homenaje a Joan Sureda*. Barcelona: Universitat de Barcelon, 2019, pp. 169 – 185.
- FERRER DEL RÍO, Antonio. *Historia del reinado de Carlos III en España*. Madrid: Imprenta de los Sres. Matute y Compagni, 1856.
- FRANCISCO OLMOS, José María de. *Los miembros del Consejo de Hacienda (1722 – 1838) y organismos económico – monetarios*. Madrid: Castellum, 1997.
- GÁLLEGO, Julián. *El pintor: de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1976.
- GALLEGO GARCÍA, Raquel. “El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766. El 'taccuino' de Antonio Primo”. En: MARCH, Eva (coord.); NARVÁEZ CASES, Carme (coord.). *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012, pp. 349 – 373.
- . «De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes». *Acta Artis: Estudis d'Art Modern*, 2014, n.º 2, pp. 25 – 49.
- . “Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761 – 1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid”. *De arte: revista de historia del arte*, 2016, n.º 15, pp. 208 – 223.

- GARCÍA MELERO, José Enrique. “Los orígenes académicos del romanticismo histórico español: Malestar y crisis en torno a 1792”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 1992, n.º 5, pp. 211 – 262.
- . *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.
- . “Las Academias De Bellas Artes”. En: CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *et al. Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2015, pp. 237 – 256.
- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther. *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*. Tesis doctoral dirigida por Rosa María Subirana i Rebull, Universitat de Barcelona, 2007.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Amando. *Pintura valenciana*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. “Los españoles y la Antigüedad en la Roma de Winckelmann”. En: KUNZE, Max (ed.); MAIER ALLENDE, Jorge (ed.). *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*. (Congreso celebrado en la Real Academia de San Fernando de Madrid los días 20 y 21 de octubre de 2011). Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2014, pp. 89 – 120.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge; CRUZ ALCAÑIZ, Cándido de la. “Piazza Barberini a Spanish artists' district in eighteenth-century Rome”. *Burlington magazine*, 2010, vol. 152, n.º 1291, pp. 665 – 670.
- GARDNER COATES; SEYDL, Jon. *Victoria Antiquity recovered: the legacy of Pompeii and Herculaneum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007. (Primera edición de 1969)
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *Catálogo – guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1955.

- . *La Academia valenciana de Bellas Artes: el movimiento academista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005. (Primera edición de 1945)
- GIL Y CALPE, Jesús. “Noticia biográfica de D. Manuel Monfort y Asensi, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, n.º 20, pp. 81 – 100.
- GIL SALINAS, Rafael (Com.) *El món de Goya i López en el Museu Sant Pius V*. (Catálogo de exposición realizada en el Museo San Pio V de marzo a mayo de 1992). Valencia: Generalitat Valenciana; Museu Sant Pius V, 1992.
- . *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1994
- . “El símbolo de lo Real: La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX”. En: LOMBA SERRANO, Concha (dir. congr.); LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (dir. congr.). *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. (Simposio celebrado en Zaragoza del 9 al 11 de mayo de 2013). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 91 – 117.
- . “Viajeros a través del tiempo. La representación por Asensio Juliá del viaje literario de Francisco Pérez Bayer por Andalucía y Portugal en 1872”. En: CASTÁN CHOCARRO, Alberto (ed.); LOMBA SERRANO, Concha (ed.); POBLADOR MUGA, María Pilar (ed.). *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV*. (Simposio celebrado en Zaragoza del 26, 27, 28 de octubre 2017). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018, vol. 1, pp. 99 – 126.
- GIL SALINAS, Rafael; ALBA PAGÁN, Ester. “La tradición clásica y el espíritu académico en el arte del decimonónico en la ciudad de Valencia”. En: HERMOSILLA PLA, J. (coord.). *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2009, vol. 2, pp. 367 – 373.
- GIL SAURA, Yolanda. “Los gustos artísticos de los ‘novatores’ valencianos en torno a 1700: la colección de pintura de los marqueses de Villatorcas”. *Locus amoenus*, 2007 – 2008, n.º 9, pp. 171 – 188.

- . “El deán Martí y el conde de Cervellón. De la Academia de la Arcadia de Roma al exilio austracista en Viena”. En: JIMÉNO, Frédéric (ed.); SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 55 – 68.
- . “La formación de maestros de obras y arquitectos en la Corona de Aragón entre el Barroco y la Academia”. En: CARRETERO, Rebeca; CASTÁN, Alberto; Lomba, CONCHA (eds.). *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2021, pp. 101 – 124.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio. *De la instrucción pública en España*. Facsímil de la edición de 1855. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 1995.
- GIMILIO SANZ, David. "José Vergara Gimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII." *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2003, n.º 12, pp. 75 – 82.
- . *Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco, José Vergara Gimeno (1726 – 1799)*. Tesis doctoral dirigida por Daniel Benito Goerlich, Universidad de Valencia, 2003.
- . *José Vergara (1726 – 1799). Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.
- . “La Real Academia de San Carlos de Valencia como encarnación del poder real en la educación del gusto del siglo XVIII: la colección de yesos y esculturas”. En: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Las Artes Y La Arquitectura Del Poder*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones, 2013.
- . “La transmisión de los modelos. Del grabado europeo a la pintura valenciana del Museo de Bellas Artes”. *Ars longa: cuadernos de arte*, 2015, n.º 24, pp. 135 – 151.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon Press Ltd, 1977

GOMES DE OLIVEIRA, Fátima María. *Estudio comparativo de la enseñanza superior de pintura dentro de la Comunidad Europea: Francia, Reino Unido y España*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Parralo Dorado, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1974

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “"Un maniquí de fusta". A propósito del inventario de bienes del pintor valenciano Joan Cardona (1556)". *Archivo de Arte Valenciano*, 2021, n.º 102, pp. 77 – 90.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Mercedes (coord.); CIRUELOS GONZALO, Ascensión (coord.) et al. *La Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. “La fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs”. *Liño: Revista anual de historia del arte*, 1991, n.º 10, pp. 221 – 236.

GUERRERO CAROT, Francisco J. (coord.). *Antonio Ponz (1725 – 1792): Exposición Conmemorativa*. (Exposición celebrada en Bejís de julio a diciembre de 1993). Segorbe: Fundación Caja Segorbe, 1993.

GUICCIARDI, Jean Pierre; LAFUENTE, Antonio et al. *La Enciclopedia*. Madrid: Información y Revistas S.A., 1985. (Cuadernos Historia 16, n.º 3)

GRANADOS LOUREDA, Juan Antonio . “La estética del padre jesuita Pedro José Márquez en su discurso titulado sobre lo bello en genera”. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 2018, vol. 39, n.º 118, pp. 95 – 114.

———. *Breve historia de los Borbones españoles*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2010.

GRAU MESTRE, Lucía. *Ayuntamiento de Valencia. Antigua Casa de la Enseñanza, iglesia de la Sangre y capilla de Santa Rosa de Lima*. Valencia: Ajuntament de València. 2000.

- HAGER, Hellmut (dir.); MUNSHOWER, Susan S. (dir.). *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome: Concorsi Clementini, 1700– 1750*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1982.
- HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Editions de Minuit, 1993.
- HELSTON, Michael. *Painting in Spain during the later eighteenth century*. Londres: National Gallery Publications, 1989.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *La teoría de las artes plásticas en la segunda mitad del Siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, 1977.
- HERAS CASAS, Carmen. “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, n.º 100 – 101, pp. 65 – 100.
- HERNÁNDEZ, Telesforo M. “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia”. En: HERMOSILLA PLA, Jorge. (coord.). *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2009, vol. 1, pp. 310 – 313.
- HERR, Richard. *España y la revolución del siglo XVIII*. Traducción del inglés por Elena Fernández Mel. Madrid: Aguilar, 1988. (Primera edición en inglés de 1958)
- HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*. Traducción del inglés de Justo G. Beramendi, con una Introducción al Arte Neoclásico en España por Pedro Navarro Palacio. Madrid: Xarait, 1991. (Primera edición en inglés de 1968)
- JAQUERO ESPARCIA, Alejandro. “Pablo de Céspedes como paradigma del clasicismo pictórico en el Siglo de las Luces: la influencia en Diego Antonio Rejón de Silva y su poema *La Pintura*”. En: ALBERO MUÑOZ, María del Mar (coord.); PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (coord.). *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2015, pp. 405 – 426.

- JAUME I. *Llibre dels feits del rei En Jaume*. (Estudios y edición a cargo de Antoni Ferrando i Francés, Vicent Josep Escartí i Soriano; prólogo de Pere Maria Orts i Bosch). Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2010.
- JEREZ MOLINER, Felipe. *Los Artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico: (1759 – 1814)*. Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 2001.
- . “El estudio de la anatomía en la formación académica de los artistas durante el período ilustrado: aportaciones de algunos pintores y grabadores valencianos”. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2005 – 2006, n.º 14 – 15, pp. 217 – 231.
- JOHNS, Christopher M. S. «Papal Patronage and Cultural Bureaucracy in Eighteenth Century Rome: Clement XI and the Accademia di San Luca». *Eighteenth Century Studies*, 1988, n.º 22, pp. 1 – 23.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858 – 1859.
- . Discurso económico sobre los medios de promover la felicidad de Asturias, dirigido a su Real Sociedad (1781). *RAE: Revista Asturiana de Economía*, 2012, n.º 45, pp. 147 – 179.
- JUAN LIERN, María Llum. “Vicente Blasco García (1735 – 1813): de la canonjía de la catedral al rectorado de la universidad de Valencia”. En: CALLADO ESTELA, Emilio. (coord.). *La catedral ilustrada: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015, vol. 3, pp. 301 – 314.
- . “La visita de Carlos IV a Valencia en 1802. Observaciones a las prácticas y disertaciones de las principales instituciones valencianas”. En: SERRANO MARTÍN, Eliseo (ed.); GASCÓN Pérez, Jesús (ed.). *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico: de Fernando el Católico al siglo XVIII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018, vol. 2 (Comunicaciones). pp. 1845 – 1857.

- JUNQUERA, Juan José; SUREDA, Joan. *El Siglo de las Luces: ilustrados, neoclásicos y académicos*. Barcelona: Planeta, 2004
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. “Mengs y el infante don Luis: notas sobre el gusto neoclásico en España”. En: JUNQUERA MATO, Juan José (coord.). *Goya y el infante don Luis de Borbón: homenaje a la "infanta" doña María Teresa de Vallabriga*. Zaragoza: Ibercaja, 1996, pp. 89 – 110.
- . “Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)”. En: RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.). *Actas del I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII*. (Congreso celebrado en Marbella, del 15 al 18 de abril de 1998). Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 435 – 450.
- . “La pintura en España en el siglo XVIII”. En: GARCÍA SAÍZ, María Concepción (dir.). *España Siglo XVIII: El Sueño de la Razón*. (Catálogo de exposición realizada Brasil, Museo Nacional de Bellas Artes Río de Janeiro, del 4 de julio al 25 de agosto de 2002). Madrid: Fundación Arte Viva, 2002, pp. 278 – 303.
- . “La pintura en el reinado de Fernando VI”. En: BONET CORREA, Antonio (coord.); BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (coord.). *Un reinado bajo el signo de la paz: Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746 – 1759*. (Catálogo de exposición realizada en Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 14 de noviembre de 2002 al 26 de enero de 2003). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 245 – 262.
- . “El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte”. *Goya: Revista de arte*, 2007, n.º 319 – 320, pp. 259 – 280.
- . “El diplomático José Nicolás de Azara en Roma y París: la difusión del gusto neoclásico”, En: PEREDA DE CASTRO, Rosa (dir.); RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía (dir.). *Ciclo de mesas redondas. Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII*. (Ciclo de conferencias, Madrid, 3, 8, 9 y el 10 de abril de 2008). Edición digital: <https://www.accioncultural.es/es/actas_afrancesados_y_anglofilos_relaciones_europa_progreso_siglo_xviii> (Consultada el 03/01/2020).

- . “Mengs en las colecciones del Prado”. En: BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo *et al.* *El arte del Siglo de las Luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 239 – 253.
- . “El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 94 – 107.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858 – 1859. (Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo 46)
- . *Elogio de las Bellas Artes*. Introducción de Javier Portús Pérez. Madrid: Casimiro, D.L. 2014.
- KEARNS, James (eds.); MILL, Alister (eds.). *The Paris Fine Art Salón / Le Salon, 1791–1881*. Berna: Peter Lang, 2015.
- KIDERLEN, Moritz. “Los vaciados escultóricos de Mengs como instrumento de investigación”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 64 – 79.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Editorial Dossat S.A., 1946. (Primera edición de 1934)
- LAHALLE, Agnès. *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- LEE, Rensselaer. *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*. Traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982. (Primera edición en inglés de 1967)

- LEÓN NAVARRO, Vicente. *Lluita pel control de l'educació valenciana al segle XVIII: jesuïtes, escolapis i il·lustrats*. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2010.
- . “El canónigo Antonio López Portillo: de héroe a Villano. Entre México y Valencia”. *Anales Valentinós*, 2010, n.º 72, pp. 315 – 338.
- LEÓN TELLO, Francisco José. “Antonio Rafael Mengs y el Neoclasicismo Español”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, n.º 61, pp. 3 – 9.
- . “Ilustración y academicismo en la teoría de la pintura de Mayans”. *Fragmentos: Revista de Arte*, 1988, n.º 12 – 13 – 14, pp. 95 – 101.
- LEÓN TELLO, Francisco José; León Sanz, Isabel María. “La contribución de Mengs a la estética académica de la pintura española”. En: RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.). *Actas del I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII*. (Congreso celebrado en Marbella, del 15 al 18 de abril de 1998). Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 425 – 433.
- LEÓN TELLO, José Francisco; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1979.
- . *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1979.
- . *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1980.
- . *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducción del alemán, prólogo y notas de Enrique Palau. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986. (Primera edición en alemán de 1766)

- LEVEY, Michael. *Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth – Century Painting*. Londres: Thames & Hudson, 1988. (Primera edición de 1966)
- LÓPEZ, François. “Aspectos específicos de la Ilustración española”. En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*. (Oviedo, del 4 al 8 de octubre de 1976). Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII, 1981, vol. 1, pp. 23 – 39.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio. «La formación clásica de Francisco Pérez Bayer y los proyectos ilustrados: ensayo, erudición y crítica en el siglo XVIII español». *Torre de los Lujanes*, 2008, n.º 63, pp. 171 – 189.
- LÓPEZ PIÑERO, José María; NAVARRO BROTONS, Víctor *et al.* *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, 2 vols. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Carlos. *Nobleza y poder político. El Reino de Valencia (1416 – 1446)*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600 – 1850)*. Valencia: Ajuntament de València, 2001.
- . “Recuperando del olvido a artistas valencianos: el caso del pintor Antonio Vivó Noguera (1772 – ca. 1834)”. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2017, n.º 26, págs. 141 – 156.
- LÓPEZ TERRADA, María José; ALBA PAGÁN, Ester. “Pintores y ornatos para los tejidos de seda en la Ilustración y la Academia valenciana de Bellas Artes”. *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 2018, n.º 23, pp. 117 – 141.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LOZOYA, Marqués de. “Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de cámara D. Francisco Javier Ramos”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1959, n.º 8, pp. 13 – 27.

- LUZÓN NOGUÉ, José María. “Esculturas para Felipe IV. Los orígenes de la Real Academia de las tres Nobles Artes”. *Amigos de los museos: boletín informativo*, 2006, n.º 23, pp. 15 – 18.
- . “Las bellas artes y lo antiguo entre Italia y España en el siglo XVIII”. En: ALMAGRO GORBEA, Martín (coord.); MAIER ALLENDE, Jorge(coord.). *La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia y Patrimonio Nacional, 2012, pp. 203 – 213.
- . “Los vaciados en la enseñanza de la Academia”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 12 – 21.
- MADRAZO, Pedro de. *Catálogo Descriptivo e Histórico del Museo del Prado de Madrid. Parte Primera: Escuelas Italianas y Españolas*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- MAIER ALLENDE, Jorge. “Academicismo y buen gusto en el origen de la arqueología hispanorromana”. *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 2011 – 2012, nº 37 – 38, pp. 75 – 104.
- MANO, José Manuel de la. *Mariano Salvador Maella: poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011.
- . *Mariano Salvador Maella*. Zaragoza: Aneto Publicaciones S.L., 2011. (Colección Grandes Genios del Arte de la Comunitat Valenciana, n.º 12)
- MANTECÓN MOVELLÁN, Tomás Antonio. *España en tiempos de Ilustración: los desafíos del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, D.L. 2013.
- MARCO GARCÍA, Víctor. *Pintura barroca en Valencia: 1600 – 1737*. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021.
- MARTÍ, Marc. “El concepto de felicidad en el discurso económico de la Ilustración”. *Cuadernos Dieciochistas*, 2012, n.º 13, pp. 251 – 270.

- MARTIN ROIG, Gabriel; MIRALPEIX VILAMALA, Francesc. *Del taller a l'escola de dibuix. Josep Barnoya Viñals i el llibre de comptes de totes las feynas que tinch ajustadas (1773 – 1816)*. Girona: Diputació de Girona, 2017.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan. “El Infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura”. *Boletín del Museo del Prado*, 1991, vol. 12, n.º 30, pp. 39 – 62.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro. “Notas sobre el concepto de imitación. La enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la Academia de Luis Paret y Alcázar”. En: ARCE OLIVA, Ernesto Carlos (coord.); CASTÁN CHOCARRO, Alberto (coord.); LOMBA SERRANO, Concha (coord.). *Reflexiones sobre el gusto*. (Simposio realizado en Zaragoza, entre el 4 y el 6 de noviembre de 2010). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 235 – 242.
- . “La fortuna de las obras de Winckelmann en España. La traducción de la Historia del Arte de la Antigüedad de Diego Antonio Rejón de Silva”. En: KUNZE, Max (ed.); MAIER ALLENDE, Jorge (ed.). *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*. (Congreso celebrado en la Real Academia de San Fernando de Madrid los días 20 y 21 de octubre de 2011). Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2014, pp. 47 – 60.
- . “Winckelmann en la España de la Ilustración: la traducción de Historia del Arte de la Antigüedad de Diego Antonio Rejón de Silva”. En: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia de las Artes entre los antiguos*. Obra traducida del alemán al francés y de ese al castellano en 1784 e ilustrado con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva, Académico de Honor de la Real de San Fernando. Edición de Alejandro Martínez Pérez. Madrid: Real Academia de San Fernando, 2014, pp. XIII – XXX.
- MARTINI, Vega de. “La riproduzione delle antichità i gessi di Carlo e i biscuit di Ferninano di Borbone”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, n.º 100 – 101, pp. 263 – 281.

- MARCHESANO, Louis; MICHEL, Christian. *Printing the grand manner: Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2010.
- MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero : talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Universitat de València, 2008.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Epistolario VI. Mayans y Pérez Bayer*. Transcripción, notas y estudio preliminar Antonio Mestre. Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1977.
- . *Arte de pintar*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1854.
- . *Arte de pintar*. Edición a cargo de Aurora León Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. y Universidad de Huelva, 1996.
- . *El arte de pintar*. Introducción de Pilar Pedraza. València: Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- MCDONALD, Mark P. *Renaissance to Goya: Prints and Drawings from Spain*. Londres: British Museum Press, 2012.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. (Facsímil de la segunda edición de 1889). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, vol. 1. (La primera edición consta de 5 volúmenes, se publicó entre 1883 y 1891)
- MENGES, Antonio Rafael. *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. (Facsímil de la edición de 1780). Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. 1989. (Primera edición de 1762)
- MESTRE SANCHIS, Antonio. *Ilustración y reforma de la Iglesia: Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1968.
- . “Un grupo de valencianos en la corte de Carlos III”. *Estudis: Revista de historia moderna*, 1975, n.º 4, pp. 213 – 230.

- . *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona: Editorial Ariel, 1976.
- . *Influjo europeo y herencia hispánica: Mayans y la Ilustración valenciana*. Valencia: Ayuntamiento de Oliva y Diputación de Valencia, 1987.
- . *Mayans y la España de la Ilustración*. Madrid: Espasa – Calpe, S.A., 1990.
- . «Estudio preliminar». En: PÉREZ BAYER, Francisco. *Por la libertad de la literatura española*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991.
- . “Cavanilles y los ilustrados valencianos”. *Cuadernos de geografía*, 1997, n.º 62, pp. 205 – 222.
- . *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del siglo XVIII*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- . *Humanistas, políticos e ilustrados*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- . “Los ilustrados valencianos”. HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.). *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia: Universitat de València., 2009, vol. 1, pp. 387 – 391.
- MESTRE SANCHIS, Antonio; NAVARRO MALLEBRERA, Rafael; VIDAL BERNABÉ, Inmaculada et al. *La Ilustración valenciana*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1985.
- MICHEL, Christian. *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648 – 1793). La naissance de l'Ecole française*. Paris: Librairie Droz, 2012.
- MIGUÉLEZ, Manuel. *Jansenismo y regalismo en España. (Datos para la historia). Cartas al Sr. Menéndez Pelayo*. Valladolid: Imprenta, librería y taller de grabados de Luis N. de Gaviria, 1895.
- MILIZIA, Francisco de. *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño*. (Edición facsímil) Estudio preliminar de Concepción de la Peña. Madrid: Real Academia Española y Colegio Oficial De Arquitectos Técnicos De Murcia, 1992. (Primera edición en italiano de 1781)

- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; RODRÍGUEZ MOYA; Inmaculada. *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599 – 1802). Triunfos barrocos*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2010.
- MOLAS RIBALTA, Pere *et at.* *Manual de historia moderna*. Barcelona: Ariel, 2000.
- MOLINA, Álvaro. *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016.
- MOLINA CASTILLO, Fernando. “Lo bello y lo sublime en la estética de Arteaga”. *Cuadernos sobre Vico*, 1999 – 2000, n.º 11 – 12, pp. 235 – 252.
- MONGAY BATLLE, Cristina. “El arte español de época moderna en la enseñanza artística (siglos XVIII – XIX). Alrededor de los premios de las Reales Academias de Bellas Artes”. En: COMPANY, Ximo (ed.); REGA CASTRO, Iván (ed.); PUIG, Isidro (ed.). *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*. Lérida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017, pp. 495 – 509.
- MONTES SERRANO, Carlos. “Arquitectura española de la Ilustración”. *Revista de edificación*, 1989, n.º 6, pp. 95 – 98.
- MONTOLÍO TORÁN, David. «Luis Antonio Planes (Valencia, 1742 – 1821). Un genio pictórico de España en el camino de Aragón. De Segorbe a Rubielos de Mora». *Maestro de Rubielos*, 2017, n.º 5, pp. 6 – 41.
- . “José Camarón (Segorbe, 1731-1803) y algunas nuevas obras en el Camino de Aragón. Del valle del Palancia a Teruel”. *Yuste*, 2019, n.º 1, pp. 53 – 68.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. *Vicente López*. Zaragoza: Guara, imp. 1980.
- . *Pintura en España 1750 – 1808*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*. Zaragoza: Moncayo, 1996.

- MORÁN TURINA, José Miguel. “Aquí fue Troya (De buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)”. *Anales de historia del arte*, 1991 – 1992, n.º 3, pp. 159 – 184.
- MORENO DE LAS HERAS, Margarita “El pintor: el taller, la academia y el estudio”. En: CARRETE PARRONDO, Juan *et al.* *La formación del artista: de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- MÜLLER-BECHTEL, Susanne. “Mengs y el dibujo como medio para comprender la Antigüedad”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 38 – 49.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del Siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española. 1999.
- . “La enseñanza fuera del taller del maestro: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo. *et al.* *El arte del Siglo de las Luces*. Madrid: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 255 – 276.
- NAVARRETE PRIETO, Benito; MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro. “Drawings for the Spanish Robinson Crusoe by José Juan Camarón and Rafael Ximeno”. *Print Quarterly*, 2018, vol. 35, n.º 2, pp. 160 – 172.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Sobre las artes mecánicas”. En: GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio (com.); NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (com.). *Ars mechanicae. Ingeniería medieval en España*. (Catálogo de exposición celebrada en el Real Jardín Botánico de Madrid del 17 de octubre de 2008 al 7 de enero de 2009). Madrid: Ministerio de Fomento y Fundación Juanelo Turriano, 2008, pp. 21 – 31.

- . “La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII”. *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 2010, n.º 3, pp. 81 – 94.
- NEGRETE PLANO, Almudena. “La donación de los vaciados de Mengs a la Academia”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, n.º 100 – 101, pp. 169 – 184.
- . *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis doctoral dirigida por José María Luzón Nogué, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- . “Buscando la perfección. Concepto y génesis de la colección de vaciados en yeso de Anton Raphael Mengs”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 24 – 37.
- . “La recepción de la Antigüedad en la Academia a través de los modelos en yeso”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 80 – 93.
- . “Antinoo egipcio”. En: NEGRETE PLANO, A. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 166 – 169.
- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio. *La representación de Daniel en el foso de los leones en la escultura de Occidente (ss. XI– XIII)*. Tesis doctoral dirigida por Carles Mancho y Quiterie Cazes, Universidad de Barcelona, 2017.

- OLCINA DOMÉNECH, Manuel. “Notas biográficas sobre Antonio Valcárcel, Conde de Lumiares”. *MARQ, arqueología y museos*, 2008, n.º 3, pp. 63 – 74.
- OLIVIER, Michel. “XV. - Sebastiano Conca”. En: OLIVIER, Michel. *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle* [recueil d’articles]. Rome: École Française de Rome, 1996, pp. 267 – 295.
- OLTRA CLIMENT, Francisco. “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en la sociedad del conocimiento”. En: BAS MARTÍN, Nicolás (com.). *225 años de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia en septiembre del 2001). Valencia: Fundación Bancaja, 2003.
- ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967. (Primera edición de 1930 – 1936).
- ORTUÑO IZQUIERDO, Mario. *La docencia de la escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su fundación hasta 1800*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. 2005.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990. (Primera edición de 1649)
- PAGLIANI, Maria Luigia. *L'orma del bello: i calchi di statue antiche nell'Accademia di belle arti di Bologna*. Argelato: Minerva, 2003
- PALACIO ATARD, Vicente. *Los españoles de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.
- . *La España del siglo XVIII: el siglo de las reformas*. Madrid: UNED, 1978.
- PELZEL, Thomas. “Winckelmann, Mengs and Casanova: A Reappraisal of a Famous Eighteenth-century Forgery”. *The Art Bulletin*, 1972, Vol. 54, N.º 3, pp. 301 – 315.

- PEÑA VELASCO, María Concepción de la. “Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII: el recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1992, n.º 4, pp. 245 – 254.
- . “Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española”. *Atrio: revista de historia del arte*, 2013, n.º 19, pp. 69 – 82.
- PÉREZ MARTÍN, Mariángeles. *Ilustres e ilustradas: académicas de bellas artes (SS. XVIII – XIX)*. Valencia: Tirant humanidades, 2020.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Catálogo de dibujos III. Dibujos españoles siglo XVIII*. Madrid: Seix y Barral, S.A., 1977.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: pasado y presente. Epílogo a cargo de Francisco Calvo Serraller*. Madrid: Cátedra, 1982. (Primera edición en inglés de 1940)
- PIETRANGELI, Carlo; SCANO, Gaetana; MARCONI, Paolo *et al.* *L'Accademia nazionale di San Luca*. Roma: De Luca editore, 1974.
- PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio. “Antonio López Portillo, verdadera joya de la Universidad de México”. En: IRIGOYEN TROCONIS, Martha Patricia (coord.). *La universidad novohispana: voces y enseñanzas clásicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2003, pp. 75 – 84.
- PINEDO HERRERO, Carmen; MAS ZURITA, Elvira; MOCHOLÍ ROSELLÓ Asunción. *250 años: la enseñanza de las Bellas Artes en Valencia y su repercusión social*. Valencia: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts, 2003.
- PORTÚS, Javier. *El concepto de pintura española: historia de un problema*. Madrid: Verbum, D.L. 2012.
- . “Definiciones y redefiniciones de la ‘escuela española’ de pintura”. En: MOLINA, Álvaro (ed.). *La Historia del Arte en España Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2016, pp. 175 – 196.

- POTTS, A. D. "Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century". *Source: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, vol. 43, pp. 150 – 173.
- QUINTANILLA GARCÍA, Ana. "Los consejeros de Castilla: eruditos y escritores (1759 – 1788)". *Indagación: revista de historia y arte*, 1996, n.º 2, pp. 141 – 162.
- REGA CASTRO, Iván. "Copiando a Corrado Giaquinto". En: COMPANY, Ximo (ed.); REGA CASTRO, Iván(ed.); PUIG, Isidro (ed.). *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*. Lérida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017, pp. 441 – 452.
- ROCHE, Daniel. *Le siècle des lumières en province: académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978.
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen. "La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos como instrumento para la enseñanza de las Bellas Artes: S. XVIII". En: PONS, Lluïsa (ed.); SANGENIS, Conxita (ed.). *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: perspectivas actuales*. (Actas del congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d'Art de Catalunya y el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona entre el 18 y 21 de agosto de 1993). Múnich: K.G. Saur Verlag, 1995, pp. 385 – 409.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón (com.). *Camarón: dibujos y grabados*. Catálogo de la exposición realizada en Segorbe del 15 de julio del 2006 al 30 de agosto del 2006. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.
- . "Un pintor de Segorbe: José Camarón Bonanat". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2003, n.º 79, pp. 347 – 402.
- . *José Camarón Bonanat, un pintor valenciano en tiempos de Goya*. Segorbe: Instituto de Cultura Alto Palancia, D.L, 2006. (Parcialmente publicada en alemán en 1968)

- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón.; OLUCHA MONTINS, Ferrán.; MONTOLIO I TORAN, David. *Museo Catedralicio de Segorbe. Catálogo*. Segorbe: Fundación Mutua Segorbina y Bancaja, 2006.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”. *Fragmentos: Revista de Arte*, 1988, n.º 12 – 13 – 14, pp. 115 – 127.
- . *El siglo XVIII: entre tradición y academia*. Madrid; Ediciones Sílex, 1992.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *Barroco e ilustración en Europa*. Madrid: Historia 16, D.L. 1999
- . “Mecenazgo y monarquía en España. Del Renacimiento a la Ilustración”. En: MOYA VALGAÑÓN, José. Gabriel et al. *Skarby Korony Hiszpańskiej: Treasures of the Spanish Crown*. (Catálogo de exposición celebrada en Cracovia, Museo Nacional de Cracovia, del 13 de julio de 2011 al el 9 de octubre de 2011). Madrid: Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, 2011, pp. 37 – 62.
- . “Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos”. En: PÉREZ GALLARDO, Helena (ed.); RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (ed.). *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*. (Exposición celebrada en Madrid, desde el 7 de mayo al 22 de septiembre de 2019). Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. “Los premios de la Academia española en el siglo XVIII y la estética de la época”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1987, tomo 67, cuaderno 242, pp. 395 – 426.
- . “La institución académica en el siglo XVIII: sociabilidad y quehacer literario”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2000, n.º 8, pp. 3 – 19.
- . “La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII”. *Res Publica: Revista De Filosofía Política*, 2010, n.º 23, pp. 37 – 56.
- ROSE DE VIEJO, Isadora. “Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales

españolas”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1981, n.º 53, pp. 171 – 181.

RUIZ ORTEGA, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775–1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999.

SAMBRICIO, Carlos. “La teoría arquitectónica en José Ortiz Sanz ‘el vitrubiano’”. *Revista de ideas estéticas*, 1975, n.º 131, pp. 65 – 92.

———. “Las oraciones en la Academia de San Fernando”. *Revista de ideas estéticas*, 1976, n.º 136, pp. 341 – 366.

———. “Hermosilla y el origen de la modernidad arquitectónica: de los "Novatores" al primer clasicismo”. En: MELÓN JIMÉNEZ, Miguel Ángel (com.); RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (com.). *José de Hermosilla y Sandoval*. (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Histórico de la ciudad de Lerena, del 12 de mayo al 30 de junio de 2015). Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Área de Cultura y Deporte, 2015, pp. 99 – 120.

SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco. *La Ilustración en España*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1997.

———. *La mentalidad ilustrada*. Madrid: Taurus, 1999.

———. *El Absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*. Madrid: Marcial Pons, 2002.

SANCHIS GUARNER, Manuel. “El pintor Camarón: ensayos históricos. Don Joseph Camarón y Boronat, un buen pintor del XVIII, notas para su biografía”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1930 – 1931, año 11, cuaderno 83, pp. 203 – 241.

SANCHO GASPAR, José Luis. “Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid”. En: NEGRETE PLANO, Almudena. (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre de 2013 al 26 de

enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 50 – 63.

SARRAILH, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Traducción del francés Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. (Primera edición en francés de 1954)

SAUGNIEUX, Joël. *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIIIè siècle*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1976.

SENENT DEL CAÑO, Clara Isabel. *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España*. Tesis doctoral dirigida por Mercedes Gómez–Ferrer Lozano y Joaquín Bérchez Gómez, Universidad de Valencia, 2017.

SNYDER, Jon R. *La Estética Del Barroco*. Madrid: A. Machado Libros, 2014.

SOUBEYROUX, Jacques. “La Real Academia de San Fernando y la construcción de un campo de las Bellas Artes en España en el siglo XVIII. Una panorámica política, social y artística”. *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 2020, n.º 30, pp. 593 – 607.

SUETONIO. *Vida de los doce césares*. Traducción y edición a cargo de Alfonso Cuatrecasas. Madrid: Espasa – Calpe, 2010.

TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Traducción de Danuta Kurzyka, María Elena Azofra Sierra y Felipe Hernández. Madrid: Akal, 2000. (Primera edición en polaco de 1960)

———. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Presentación de Bohdan Dziemidok; traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 1997. (Primera edición en polaco de 1975)

TÉLLEZ ALARCIA, Diego. *Absolutismo e Ilustración en la España del siglo XVIII: el despotismo ilustrado de D. Ricardo Wall*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2010.

- TOMÁS SANMARTÍN, Antonio; SILVESTRE VISA, Manuel. *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*. Valencia: Ministerio de Cultura, 1982.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia: Imprenta Domenech, 1889.
- . *Un colegio de pintores: documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912.
- . “Notas para un catálogo de las memorias y otros documentos publicados desde el año 1757 hasta el día”. *Archivo de arte valenciano*, 1915, n.º 3, pp. 1 – 8.
- TOMSICH, María Giovanna. *El jansenismo en España: Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1972.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. “Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Archivo español de arte*, 1987, tomo 60, n.º 240, pp. 447 – 462.
- . *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741 – 1800*. Tesis doctoral dirigida por Enrique Arias Anglés, 2 tomos, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- . *La Academia y el artista*. Madrid: Historia 16, 1991.
- . “Pintura: del rigor de Mengs a la libertad de Goya”. En: GARCÍA MELERO, José Enrique (coord.); MUNÁRRIZ ZORZANO, Teresa (coord.); NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza (coord.) et al. *Renovación, crisis, continuismo: Real Academia de San Fernando en 1792*. (Catálogo de la exposición celebrada en la Academia de San Fernando desde el 9 de septiembre de 1992 hasta el 15 de octubre de 1992). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, pp. 57 – 70.
- . “El mito de la escultura clásica en la España Ilustrada”. En: RINCÓN GARCÍA, Wifredo et al. *La visión del mundo clásico en el arte español: VI Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto, 1993, pp. 325 – 333.

- . “El pintor ilustrado ante la crítica académica”. En: CHECA BELTRÁN, José. (coord.); ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (coord.). *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1996, pp. 851 – 858.
- . *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.
- . “El cambio de gusto en el siglo XVIII”. En: GARCÍA BALLESTER, Luis. (coord.). *Historia de la ciencia y de la técnica en la corona de Castilla*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, pp. 65 – 92.
- . “El siglo, ¿de las luces?”. En: BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo *et al.* *El arte del Siglo de las Luces*. Madrid: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 43 – 69.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Relaciones artísticas hispano – romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- . “Balance sobre el estudio de los pintores y escultores españoles en la Roma del Setecientos”. En: JIMÉNO, Frédéric (ed.); SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 19 – 28.
- VEGA, Jesusa “Los inicios del artista. El dibujo base de las artes”. En: CARRETE PARRONDO, Juan *et al.* *La formación del artista: de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- VIÑAZA, Conde de la. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Tomo tercero. Siglos XVI, XVII y XVIII. M – T. Madrid: Imprenta y tipografía de los Huérfanos, 1894.
- WILTON, Andrew (ed.); BIGNAMINI, Ilaria (ed.). *Grand Tour: the lure of Italy in the eighteenth century*. (Catálogo de exposición celebrada en la Tate Gallery de

Londres, 10 octubre 1996 – 5 enero 1997, y en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, 5 febrero 1997 – 7 abril 1997). Londres: Tate Gallery, 1996.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos*. Con un estudio crítico por J. W. Goethe. Traducción del alemán por Manuel Tamayo Benito. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985. (Primera edición en alemán de 1764)

———. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Traducción, introducción y notas de Salvador Mas. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008. (Primera edición en alemán de 1755)

Fuentes documentales consultadas publicadas hasta 1808

ARCE Y CACHO, Celedonio Nicolás de. *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor Ilustración de los jóvenes dedicados a las bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura: luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral.* Pamplona: José Longas, 1786.

ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación.* Madrid: Antonio de Sancha, 1789.

BERNI Y CATALÀ, José. *Disertación que en obsequio de la R. Academia Valenciana de las tres nobles artes pintura, escultura y arquitectura.* Valencia: Josef Estevan, 1777.

BOSARTE, Isidoro. *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos. Parte tercera.* Madrid: Benito Cano, 1791.

CAMPOMANES, Pedro Rodríguez. *Discurso sobre la educación popular de los artesanos, y su fomento.* Madrid: Antonio Sancha, 1775.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España.* Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.

———. *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo: cuya vida se inserta, y se describen sus obras.* Cádiz: Casa de la Misericordia, 1806.

DUCHESNE, Jean Baptiste Philippoteau. *Compendio de la historia de España. Traducido al castellano por el R. P. José Francisco de Isla, con algunas notas críticas que pueden servir de suplemento por el mismo traductor. Corregido y enmendado de orden del Consejo.* Barcelona: Carlos Gibert y Tutó, 1789.

GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura. Con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción del rostro y*

ciertos perfiles del hombre, mujer y niños. Y el modo de colorir a óleo, fresco y temple, y otros secretos y preceptos grandes del arte. Valencia: Se hallarán en su casa en Valencia, en la calle de la Congregación [después de 1700].

LÓPEZ ENGUÍDANOS, José. *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres Nobles Artes de Madrid.* Madrid: [Editor no identificado], 1794.

MENGES, Anton Raphael. *Obras de D. Antonio Rafael Menges, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara.* Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780.

MUÑOZ, Juan Bautista. *Historia del Nuevo – Mundo.* Madrid: Viuda de Ibarra, 1793.

MUÑOZ, Luis. *Vida de san Carlos Borromeo, presbítero cardenal del título de Santa Práxedes, arzobispo de Milán.* Puesta en nuestra lengua de las historias que del santo escribieron el doctor Juan Pedro Guissano, don Carlos Buscapè, Juan Bautista Posseuino, Marco Aurelio Gratarola. Madrid: Imprenta Real, 1626.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico, y escala óptica. Teoría de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos.* 3 volúmenes. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795. (Primera edición de 1715)

PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.* Tomo IV. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1789. (Tercera edición)

———. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.* Tomo V. Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1793. (Tercera impresión)

———. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.* Tomo VI. Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1793. (Tercera impresión)

- PRECIADO DE LA VEGA, Francisco. *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibujo, y la segunda del colorido*. Madrid: Antonio de Sancha, 1789.
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. *El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci y los Tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti: traducidos e ilustrados con algunas notas por D. diego Antonio Rejón de Silva, Caballero Maestrante de la real de granada, y Académico de Honor de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Imprenta Real, 1784.
- . *La Pintura: Poema didáctico en tres cantos*. Segovia: Antonio Espinosa de los Monteros, 1786.
- . *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la pintura, escultura, arquitectura y grabado, y los de las albañilería o construcción, carpintería de obras de fuera, monte, y cantería, etc., con sus respectivas autoridades sacadas de autores castellanos, según el método del Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española*. Segovia: Antonio Espinosa, 1788.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro. *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid: Antonio Sancha, 1774.
- . *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Antonio Sancha, 1775.
- SALUSTIO CRISPO, Cayo, *La conjuración de Catilina y La guerra de Jugurta*. Traducido del por el infante Gabriel de Borbón. Anexo del alfabeto y lenguas de los fenices, y de sus colonias, por Francisco Pérez Bayer. Madrid: Joaquín Ibarra, 1772
- TÁCITO, Cayo Cornelio. *Los Anales*. Traducidos al castellano por Don Carlos Coloma. Madrid: Imprenta Real, 1794. (Segunda edición)

VITRUVIO POLLION, Marco. *Los diez libros de architectura de M. Vitruvio Polión*.
Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero.
Madrid: Imprenta Real, 1787.

WINCKELMANN, Johann Joachim. “Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos”.
Espíritu de los mejores Diarios Literarios que se publican en Europa, 23–VIII–
1790, pp. 403 – 405.

Documentos oficiales relacionados con la Academia de San Carlos

Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Barbara, y de la proporción que tienen sus naturales para estas bellas artes. Madrid: Gabriel Ramírez, 1757.

Canción real que leyó en la Junta pública de la Real Academia de San Carlos, celebrada en 6 de noviembre de 1776. Para la repartición de premios, el académico de honor don Pedro de Silva, consiliario de la de San Fernando, y del número de la española. Valencia: Benito Monfort, 1777.

Cedula de 30 de mayo de 1757, recogida en la Novísima Recopilación de las leyes de España. Mandada formar por el señor don Carlos IV. Madrid: Sancha, 1804. Libro VIII, Título XXII, Ley II, p. 176.

Cedula de S.M. y señores del Consejo por la cual se declara que la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sujeto nacional o extranjero la ejercite sin estorbo ni contribución alguna, en la conformidad que se expresa. Madrid: Pedro Marín, 1785.

Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios, que distribuyó en las Juntas Publicas de 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780. Valencia: Benito Monfort, 1781.

Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la Junta General de 2 de septiembre, y en la Publica de 1 de noviembre de 1783. Valencia: Benito Monfort, 1784.

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 9 de octubre de 1786. Valencia: Benito Monfort, 1787.

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 24 de julio de 1789. Valencia: Benito Monfort, 1789.

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 6 de agosto de 1792. Valencia: Benito Monfort, 1792

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los premios que distribuyó en 6 de noviembre de 1795. Valencia: Benito Monfort, 1796.

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 6 de diciembre de 1798. Valencia: Benito Monfort, 1799

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 12 de diciembre de 1801. Valencia: Benito Monfort, 1802.

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 4 de noviembre de 1804. Valencia: Benito Monfort, 1805.

Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el de 1808. Valencia: Benito Monfort, 1808.

Estatutos de la Real Academia de San Fernando. Madrid: Gabriel Ramírez, 1757.

Estatutos de la Real Academia de San Carlos. Valencia: Benito Monfort, 1768.

Memoria que dedica la muy noble y leal ciudad de Valencia a su patricio y bienhechor el ilustre señor don Francisco Pérez Bayer del Consejo y Cámara de S. M., su bibliotecario mayor, caballero pensionado de la Real Orden Española de Carlos III, preceptor de los serenísimos señores infantes, arcediano mayor y canónigo de la Santa Metropolitana Iglesia de la misma: por la donación de su librería. Valencia: Benito Monfort, 1785.

Noticia histórica de los principios, progreso, y erección de la Real Academia de las Nobles Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyo en la Junta Publica celebrada en 18 de agosto de 1773. Valencia: Benito Monfort, 1773.

Novísima recopilación de las leyes de España. Dividida en XII. libros. En que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpressa últimamente en el de 1775: Y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804. Mandada formar por Carlos IV. Tomo IV, libro VIII. Madrid: [s.i.], 1805.

Oración que, en la Junta general y pública, que tuvo la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la ciudad de Valencia en el día 24 de julio del año 1789 con motivo de la distribución de los premios asignados a los alumnos opositores que los ganaron, y en alabanza de las nobles artes, dio el M. R. P. Fr. Andrés de Valldigna. Valencia: José y Tomás de Orga, 1790.

Real Cédula por la cual se aprueban los Estatutos de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Valencia: Benito Monfort, 1785

Manuscritos consultados en el archivo de la Academia de San Carlos

Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786.
ARASC, sign. 2.

Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800.
ARASC, sign. 4.

Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812.
ARASC, sign. 6.

Libro primero. Acuerdos en borrador de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786. ARASC, sign. 16.

Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1765 hasta 1786. ARASC, sign. 17.

Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800. ARASC, sign. 19.

Libro segundo. Acuerdos en borrador de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800. ARASC, sign. 20.

Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde el año 1801 hasta 1816.
ARASC, sign. 21.

Libro primero de matrícula de los discípulos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde el 18 de febrero de 1766 hasta abril de 1779. ARASC, sign. 41.

Libro segundo de matrícula de los discípulos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde octubre de 1779 hasta abril de 1811. ARASC, sign. 42.

Libro de aprobados por la Real Academia de San Carlos en las clases de pintura, arquitectura, escultura y maestros de obra, desde 1768 a 1845. ARASC, sign. 79.

Libro de individuos de la Real Academia de San Carlos desde 1768 hasta 1778.
ARASC, sign. 119.

Libro segundo de individuos de la Real Academia desde su creación (1768) hasta 1849. ARASC, sign. 120.

Libro índice de los individuos de número de la Real Academia de San Carlos 1765 hasta 1822. ARASC, sign. 121.

Estatutos de la Real Academia de San Carlos (refrendados en 14 de febrero de 1768) y colección de Reales Órdenes comunicadas a la Academia desde el año 1770 hasta 1828. Valencia: imprenta de Benito Monfort, 1828. ARASC, sign. 78.

Inventario General de la pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas las clases, y diseños de arquitectura... Hecho en el año de 1797. ARASC, sign. 149.

Libro manuscrito de los estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Año 1768. ARASC, legajo 65/259.

Libro de Premiados y Pensionados. ARASC, Legajo 44/5.

Libro I. Matrículas de discípulos desde 18 de febrero de 1766 hasta abril de 1799, sign. 41.

Libro II. Matrículas de discípulos desde 14 de octubre de 1799 hasta abril de 1811, sign. 42

Legajo 44. Estudios. Años 1771 – 1772, 1782 – 1833 y 1864 – 1865.

Legajo 52. Estudios. Años 1786 – 1791 y 1817 – 1826.

Legajo 53. Estudios. Años 1769 – 1906.

Legajo 68A. Varios: Arquitectura / Obras públicas / Academia. Años 1768 – 1808.

Legajo 68B. Varios: Arquitectura / Ornatos / Academia. Años 1768 – 1800.

Manuscritos consultados en el archivo de la Academia de San Fernando

Signatura 2–35–2

Secretario general. Relaciones con otras academias. Academia de San Carlos de Valencia.

Signatura 2–35–3

Secretario general. Relaciones con otras academias. Academia de San Carlos de Valencia.

Signatura 1–3–28

Secretario general. Estatutos. Informes. Sobre el art. 31 de los Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Valencia

Signatura 1–32–11

Secretario general. Enseñanza. Proyecto para la enseñanza de la Pintura redactado por Antón Rafael Mengs

Signatura 2–58–4

Secretario general. Enseñanza. Anatomía artística y Antón Rafael Mengs

Signatura 2–58–7

Secretario general. Varios. Mengs, Antón Rafael.

Signatura 3–315–1

Secretario general. Enseñanza. Pintura. Acuña, Cosme de: Instrucción metódica de la pintura / [por el director de los pensionados de la Real Academia de San Carlos de Nueva España]

Signatura 1–18–30

Secretario general. Enseñanza. Planes de estudios. Informes. Informe de Cosme de Acuña

Signatura 1–18–1

Secretario general. Enseñanza. Planes de estudios. Informes.

Signatura 1–18–5

Secretario general. Enseñanza. Planes de estudios. Informes de Pintura.

Signatura 1-18-7

Secretario general. Enseñanza. Planes de estudios. Informes.

Signatura 1-18-12

Secretario general. Enseñanza. Planes de estudios.

Signatura 4-87-15

Secretario general. Reglamentos. Enseñanza.

9. Anexos

9.1. Directores y tenientes en la clase de pintura (1768 – 1808)

Directores

Cristóbal Valero	11.03.1762 – 18.12.1789
José Vergara	11.03.1765 – 09.03.1799
José Camarón Bonanat	18.02.1790 – 09.08.1801
Luis Antonio Planes	07.04.1799 – 16.02.1821
Vicente López	12.08.1801 – 03.03.1815

Director supernumerario

José Camarón Bonanat	11.11.1765 – 18.02.1790

Tenientes directores

Luis Antonio Planes	06.02.1766 – 07.04.1799
Vicente López	07.04.1799 – 12.08.1801
Manuel Camarón Meliá	12.08.1801 – 29.06.1806

9.2. Obras premiadas en los concursos generales. Pruebas de repente⁸⁰⁹

1773. Primera clase



Joaquín Pérez. *Sansón y Dalila*. 1773

Lápiz negro y aguada grisácea. Papel granuloso agarbanzado. 30,0 x 48,5 cm.
Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1773. Segunda clase



Severo Asensio Manayra. *Jacob reconviene a Labán por haberle entregado a Lía, en lugar de Raquel*. 1773. Pluma aguada sepia y albayalde. Papel verjurado blanco. 29,1 x 48,1 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

⁸⁰⁹ Imágenes obtenidas de ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia...*, op. cit.

1773. Tercera clase

Rafael Ximeno. *Apolo*. Obra no localizada.

1776. Primera clase



José Ferrer. *El rey don Jaime recibiendo a los embajadores del gran Khan*. 1776.

Preparado a lápiz. Pluma y agua sepia. Papel verjurado blanco. 34,3 x 48,3 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1776. Segunda clase



José Camarón Meliá. *Los hermanos de José mostrando a Jacob, su padre, la túnica ensangrentada de su hijo*. 1776. Pluma aguada sepia. Papel verjurado blanco. 48,7 x 68,3 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1776. Tercera clase

Mariano Villaplana. *El Espinario*. Obra no localizada.

1780. Primera clase



José Antonio Ximeno Carrera. *Tobías visitando a los cautivos de Asiria*. 1780.

Pluma aguada sepia. Papel granuloso agarbanzado. 38,5 x 54,0 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1780. Segunda clase



Manuel Camarón Meliá. *San Pedro Pascual en la cárcel*. 1780.

Preparado a lápiz. Pluma y aguada sepia. Papel verjurado blanco. 38,2 x 54,0 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1780. Tercera clase

Antonio Rodríguez. *Apolo*. Obra no localizada.

1783. Primera clase



Manuel Camarón Meliá. *Martirio de San Pedro Pascual ante el altar*. 1783. Preparado a lápiz. Pluma y aguada sepia. Papel blanco verjurado. 37,6 x 54,0 cm. Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1783. Segunda clase



Antonio Rodríguez. *Milagro de San Pedro Pascual*. 1783. Pluma con tinta negra y aguada sepia sobre preparación a lápiz. Papel verjurado blanco. 37,5 x 54,4 cm. Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1783. Tercera clase

José Ginés. *El pastor de la cabra*. Obra no localizada.

1786. Primera clase



Antonio Rodríguez. *San Carlos Borromeo paseando por una de las calles de Milán*. 1786.

Tinta negra aguada sepia con restos de albayalde. 38,0 x 55,0 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1786. Segunda clase

José Zapata *Hospeda Abraham tres ángeles dentro de su pabellón, les lava los pies y después les da de comer*. Obra no localizada.

1786. Tercera clase

Vicente González. *El Apolo de la lira*. Obra no localizada.

1789. Primera clase

Vicente López. *Visita de Nicodemo al Señor de la noche antes de Pasión*. Obra no localizada.

1789. Segunda clase

Luis Planes Domingo. *Jael atravesando la cabeza a Sísara con un clavo*. Obra inventariada, no conservada.

1789. Tercera clase



Rafael Esteve. *Fauno del cabrito*. 1789.

Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 54,2 x 38,0 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1792. Primera clase

Luis Planes Domingo. *Samuel ungiendo a David*. Obra inventariada, no conservada.

1792. Segunda clase

Vicente Lluch. *Meleagro presenta la cabeza del jabalí a Atalanta*. Obra inventariada, no conservada.

1792. Tercera clase

Pedro Vicente Rodríguez. *Hércules Farnesio*. Obra inventariada, no conservada.

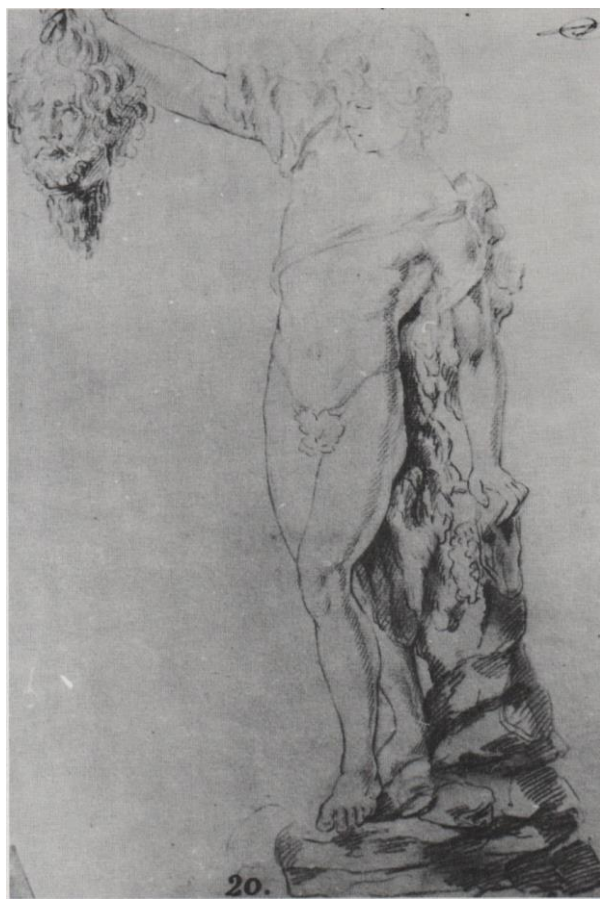
1795. Primera clase

Vicente Lluch. *Ananías y Safira, su mujer, mueren de repente a la voz de san Pedro en castigo de su mentira*. Obra inventariada, no conservada.

1795. Segunda clase

Blas Grifol. *Moisés cuando se le aparece Dios entre la zarza*. Obra inventariada, no conservada.

1795. Tercera clase



Eliseo Camarón Meliá. *David con la cabeza de Goliath*. 1795.

Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 51,9 x 36,5 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1798. Primera clase

José Ribelles. *La caída de san Pablo en su conversación en el camino de Damasco*. Obra inventariada, no conservada.

1798. Segunda clase

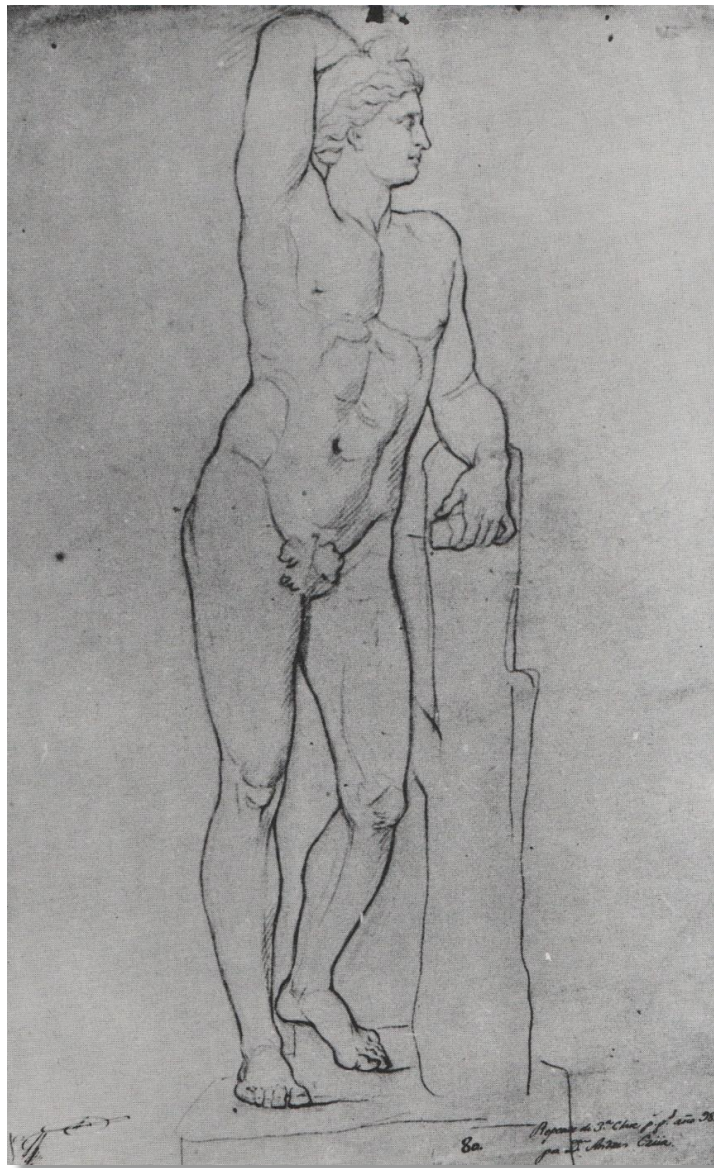


Eliseo Camarón Meliá. *La tentación de Cristo en el desierto*. 1798.

Lápiz negro y aguada parda. Papel verjurado blanco. 59,6 x 42,0 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1798. Tercera clase



Andrés Crua. *El Apolino de Médicis*. 1798.

Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 59,5 x 40,0 cm.

Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1801. Primera clase

Jacinto Esteve. *Wamba renunciando a la corona*. Obra inventariada, no conservada.

1801. Segunda clase

Andrés Crua. *Tobías sacando el pez por mandato del ángel*. Obra inventariada, no conservada.

1801. Tercera clase



Francisco Llácer. *El Mercurio de la bolsa*. 1801.
Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 53,2 x 37,5 cm.
Colección Academia de San Carlos, depositado Museo de Bellas Artes de Valencia

1804. Primera clase

Andrés Crua. *La salida de Lot de Sodoma*. Obra inventariada, no conservada.

1804. Segunda clase

Francisco Llácer Bolderman. *Muerte de Séneca*. Obra inventariada, no conservada.

1804. Tercera clase

Vicente Castelló. *El Mercurio del calzadillo*. Obra no localizada.

1807. Primera clase

Francisco Llácer Bolderman. *Julio César en el Senado*. Obra inventariada, no conservada.

1807. Segunda clase

Vicente Castelló Amat. *La lucha del ángel con Jacob*. Obra no localizada.

1807. Tercera clase

Vicente Rodés Aries. *La Fama*, de Roberto Michel. Obra no localizada.

9.3. Temas concursos generales de pintura en la Academia de San Fernando (1772 – 1808)⁸¹⁰

Año	Clase	Tipo	Asunto	Tema
1772	Primera	Pensado	Se representará a Dios en forma de un venerable anciano, en acción de encomendar la custodia de recién nacido infante a los santos Ángeles, a san Lorenzo y a san Genaro	Religioso
1772	Primera	Repente	El conde Fernán González, a la vista de su ejército, entrega el cadáver de las tropas vencidas por este príncipe	Histórico
1772	Segunda	Pensado	Julio Cesar viendo en Cádiz la estatua de Alejandro Magno, suspira considerando que en la edad que Alejandro había sujetado al mundo, no había hecho él cosa digna de memoria	Histórico
1772	Segunda	Repente	Tobías acompañado del ángel, estando lavándose los pies, se asusta a vista de un gran pez. Pero confortado por el ángel, lo saca del río	Religioso
1772	Tercera	Pensado	El Hércules grande de Glycon Ateniense, que está en el patio de la Academia	Escultura clásica
1772	Tercera	Repente	La estatua del Apolino de la Academia	Escultura clásica
1778	Primera	Pensado	Aníbal, que con su ejército de españoles y africanos rompe por las asperezas de los montes, y asienta sus reales en las faldas de los Alpes	Histórico

⁸¹⁰ Los asuntos se han obtenido de AZCÁRATE LUXAN, Isabel *et al.* *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas de San Fernando...*, *op. cit.*

1778	Primera	Repente	El auto de Fe celebrado en Valladolid por santo Domingo en que fueron quemados unos herejes asistiendo a este acto el santo rey don Fernando que llevó un haz de leña sobre sus hombros	Religioso
1778	Segunda	Pensado	El gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, que habiendo vencido al corsario Menaut de Guerri, quien apoderado de Ostia no dejaba entrar víveres a Roma, lo presenta atado al papa Alejandro VI	Histórico
1778	Segunda	Repente	Aníbal quien entre sueños le pareció que veía un gallardo, y gentil mancebo como enviado de los Dioses para guiarle a Italia, diciéndole que le siguiese son volver atrás los ojos	Histórico
1778	Tercera	Pensado	El Apolo Pitio que está en una sala de la Academia	Escultura clásica
1778	Tercera	Repente	Un Fauno [el conocido como “el de Praxíteles”]	Escultura clásica
1781	Primera	Pensado	Un cuadro alegórico, alusivo al nacimiento del infante heredero del reino [...] y algunos geniecitos en el aire, que le ofrezcan atributos de héroe	Alegórico
1781	Primera	Repente	Teresa Enríquez dama de la reina católica doña Isabel asistiendo llena de caridad a los enfermos y heridos del ejército de Fernando V en la conquista de Granada	Histórico
1781	Segunda	Pensado	Telémaco joven venciendo a un robusto luchador natural de Rodas, como de 35 años de edad, debiéndose expresar la acción en el circo de Creta [...]	Mitológico
1781	Segunda	Repente	El bautismo de Cristo	Religioso
1781	Tercera	Pensado	La estatua del Mercurio sentado, que se descubrió en el Herculano, por el modelo que tiene la Academia	Escultura clásica
1781	Tercera	Repente	La figura antigua de un Mercurio joven	Escultura clásica

1784	Primera	Pensado	El emperador Heraclio, quien habiendo recuperado de Cosroes rey de Persia la Cruz en que murió nuestro Salvador, despojándose de sus vestiduras imperiales, la lleva él mismo para colocarla	Histórico
1784	Primera	Repente	El tránsito de san José con asistencia de la Virgen y el Niño	Religioso
1784	Segunda	Pensado	San Isidoro arzobispo de Sevilla se aparece a san Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella ciudad, animándole a su conquista	Religioso
1784	Segunda	Repente	El profeta Elías reposando debajo del árbol y el ángel que le conforta con el pan subcinericio	Religioso
1784	Tercera	Pensado	Dibujar la estatua de Laocoonte que está en la Academia	Escultura clásica
1784	Tercera	Repente	Dibujar el Mercurio del Herculano que posee la Academia	Escultura clásica
1787	Primera	Pensado	La ascensión del Señor	Religioso
1787	Primera	Repente	Cuando la hija del Faraón con sus doncellas sacó del Nilo a Moisés, donde le había arrojado su madre metido en una cesta-	Religioso
1787	Segunda	Pensado	David tocando el harpa delante de Saul, hallándose este atormentado de mal espíritu	Religioso
1787	Segunda	Repente	Jesucristo junto al pozo, hablando con la samaritana	Religioso
1787	Tercera	Pensado	Dibujar el Fauno abrazado por el niño que hay en la Academia	Escultura clásica
1787	Tercera	Repente	Dibujar la figura de Apolino que hay en la Academia	Escultura clásica
1790	Primera	Pensado	Los reyes católicos don Fernando y doña Isabel reciben a los embajadores que el rey de Fez les envía con un rico presente [...] con tal de no socorriese al rey de Granada	Histórico
1790	Primera	Repente	Moisés que con su vara saca agua de una piedra en el desierto con que saciaron la sed los israelitas	Religioso

1790	Segunda	Pensado	Jesucristo curando en el templo a varios [enfermos] de sus dolencias, y los niños que le aplauden y aclaman	Religioso
1790	Segunda	Repente	Judit en acción de ir a cortar la cabeza a Holofernes	Religioso
1790	Tercera	Pensado	Dibujar la estatua del germánico por el modelo que hay en la Academia	Escultura clásica
1790	Tercera	Repente	Dibujar la estatua de Antínoo	Escultura clásica
1793	Primera	Pensado	Don Pedro González de Mendoza, señor de Fita y Buitrago, viendo al rey don Juan I en riesgo en la batalla de Aljubarrota, le dio su propio caballo para que se liberase, y él se entró a morir en la refriega	Histórico
1793	Primera	Repente	Noé embriagado se durmió descubierto con indecencia. Cam hizo burla a su padre y fue a contarlo a sus hermanos, los cuales, en lugar de imitarle, tomaron una capa y andando hacia atrás descubrieron su desnudez	Religioso
1793	Segunda	Pensado	Persiguiendo Totila, rey de los ostrogodos, a san Laureano, obispo metropolitano de Sevilla, envía en su seguimiento unos soldados para que le quitasen la vida. Y habiéndole alcanzado cerca de Marsella, lo degollaron	Religioso
1793	Segunda	Repente	Lucha de un ángel con Jacob	Religioso
1793	Tercera	Pensado	Dibujar la estatua del gladiador combatiente de la Academia	Escultura clásica
1793	Tercera	Repente	El gladiador moribundo	Escultura clásica
1796	Primera	Pensado	El rey desde su solio presenta los brazos a la Paz, la cual viene gozosa a abrazarse estrechamente con S.M. el príncipe de la Paz [Godoy], como instrumento de concordia entre España y Francia [...]	Alegórico
1796	Primera	Repente	La muerte de san Juan Bautista	Religioso

1796	Segunda	Pensado	Habiendo prevenido Aníbal un poderoso ejército con el fin de pasar a Italia a hacer guerra a los romanos, visita en Cádiz el templo de Hércules, a quien ofrece sacrificios por la prosperidad de la expedición	Histórico
1796	Segunda	Repente	Los sueños de san José apareciéndole un ángel, que le dijo: “José acuérdate que eres de la sangre real de David”	Religioso
1796	Tercera	Pensado	Dibujar la estatua de Zenón que está en la Academia	Escultura clásica
1796	Tercera	Repente	Dibuja la estatua de Apolino	Escultura clásica
1799	Primera	Pensado	Después de haber tomado Publio Cornelio Escipión a Cartagena con todos los rehenes que en aquella ciudad había [...] entregó la doncella sin rescate alguno a sus padres y esposo [...] de lo cual agradecido el noble español Alucio, vino después a servirle con mil cuatrocientos caballos	Histórico
1799	Primera	Repente	La resurrección de nuestro señor Jesucristo	Religioso
1799	Segunda	Pensado	El senado romano envió a España Citerior para hacer la guerra a Numancia al cónsul P. Furio Filón [...] ejecutó al cónsul C. Hostilio Mancino poniéndole junto a las puertas de la ciudad [...] espectáculo que fue muy doloroso para los romanos, y a los numantinos, quienes no quisieron sin embargo recibirle	Histórico
1799	Segunda	Repente	La anunciación a María santísima por el arcángel san Gabriel	Religioso
1799	Tercera	Pensado	Dibujar el grupo de Laocoonte y sus hijos	Escultura clásica
1799	Tercera	Repente	Dibujar la estatua de Antínoo	Escultura clásica

1802	Primera	Pensado	Acosados cruelmente los numantinos, y habiéndose frustrado todos los medios para salvarse, perdida toda la esperanza de remedio, determinaron acometer una memorable hazaña, esto es, que se mataron a si y a todos los suyos [...]	Histórico
1802	Primera	Repente	José en la cárcel explica los sueños al copero y panadero del faraón	Religioso
1802	Segunda	Pensado	La noche subsiguiente a la batalla de Cannas, los pocos romanos que habían quedado estaban tan temerosos y desmayados que se juntaron en la estancia de Lucio Cecilio Metelo [...] que no desampararían a la Republica, antes bien prometieron defenderse de los cartagineses y seguir a Escipión en todo lo que les mandase	Histórico
1802	Segunda	Repente	La lucha de Jacob con el ángel	Religioso
1802	Tercera	Pensado	Dibujar la estatua del gladiador moribundo	Escultura clásica
1802	Tercera	Repente	Diseñar la estatua del Fauno de los albogues	Escultura clásica
1805	Primera	Pensado	Carlos III acompañado de la Beneficencia y de la Agricultura, entrega los terrenos de Sierra Morena a colonos de varias castas para que los pueblen y cultiven. A lo lejos y huyendo del sol, que presencia esta acción, se ven entre tinieblas ladrones y forajidos que abandonan este sitio	Alegórico
1805	Primera	Repente	Sansón reclinado sobre las faldas de Dalila es aprisionado por los filisteos	Religioso

1805	Segunda	Pensado	Juan Sebastián Elcano, de vuelta del primer viaje alrededor del mundo, presenta a Carlos V en Valladolid los indios malucos, los cafres y a la canela, el clavo y nuez moscada que había conducido con su nave Victoria	Histórico
1805	Segunda	Repente	Durmiendo el general Sisara, Jael le da muerte atravesándoles las sienes con un clavo. La escena sucede en la cabaña de Jael	Religioso
1805	Tercera	Pensado	La lucha de Florencia	Escultura clásica
1805	Tercera	Repente	La estatua de Apolino	Escultura clásica
1808	Primera	Pensado	Sitiando el gran capitán [Gonzalo Fernández de Córdoba] a Taranto sus tropas impacientes por la escasez de víveres y dinero que padecían se amotinan, y se presentan a él amenazándole. El héroe desarmado escucha sereno sus clamores. Un soldado fuera de si le pone la pica en el pecho y el gran capitán la desvía blandamente diciendo con apacible y majestuosa sonrisa: “mira que sin querer no me hieras”	Histórico
1808	Primera	Repente	La muerte repentina de Ananías y su mujer Safira por haber mentido contra el Espíritu Santo y ocultado el precio con que vendieron un campo, llevando solo una parte de aquel para ponerla a los pies de los apóstoles	Religioso
1808	Segunda	Pensado	Presentaron a Jacob algunos de sus hijos la túnica ensangrentada de su hermano José, después de haberles vendido a los mercaderes israelitas, y le hace creer que lo ha devorado una fiera	Religioso

1808	Segunda	Repente	Martín de Elvira, soldado del ejército español en la provincia de Arauco, sale del fuerte avergonzado y ardiendo en ira por haber perdido su lanza en la batalla, se arroja al ejército araucano y la recobra, matando a un valiente indio que le defiende con gran valor	Histórico
1808	Tercera	Pensado	Dibujar el grupo de Cástor y Pólux [Grupo de San Ildefonso] que hay en la Academia	Escultura clásica
1808	Tercera	Repente	Dibujar la estatua de disco que está en la Academia	Escultura clásica

9.4. Distribución del número de concursos particulares por año

año	número de concursos particulares
1768	0
1769	0
1770	2
1771	2
1772	1
1773	1
1774	2
1775	2
1776	1
1777	0
1778	0
1779	2
1780	1
1781	2
1782	3
1783	1
1784	2
1785	3
1786	0
1787	5
1788	2

año	número de concursos particulares
1789	3
1790	8
1791	8
1792	6
1793	0
1794	2
1795	1
1796	0
1797	0
1798	1
1799	0
1800	0
1801	0
1802	0
1803	1
1804	2
1805	2
1806	2
1807	1
1808	0

9.5. Lista de los premiados en los concursos particulares

18 de abril de 1770⁸¹¹

- Sala del natural: Francisco Martín
- Sala del yeso: Agustín Esteve
- Sala de principios
 - Cabezas: Andrés Malli
 - Manos: Joaquín Pons
 - Pies: Agustín Igual

23 de diciembre de 1770

- Sala del natural: Juan Bautista Suñer
- Sala del yeso: Andrés Malli
- Sala de principios
 - Cabezas: Vicente Igual
 - Manos: Melchor Trullo
 - Pies: Juan Blanques

17 de marzo de 1771

- Sala del natural: Vicente Pérez. Misma gratificación para Juan Bautista Suñer
- Sala del yeso: Miguel Ballester
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: José Sarrió
 - Segundo premio: Francisco Plana
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Vicedo
 - Segundo premio: Francisco Domingo
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Vicente Badia
 - Segundo premio: José Gómez

⁸¹¹ Se indica la fecha de la Junta Particular donde se falló el resultado del concurso del mes anterior. En este caso, en la Junta Particular de 18 de abril de 1770 se deciden los vencedores del concurso del mes de marzo.

18 de diciembre de 1771

- Sala del natural: Antonio Colechá
- Sala del yeso: Francisco López
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Pedro Pascual Colado
 - Segundo premio: José Vicedo
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Asensio Julia
 - Segundo premio: Benito Company
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Fortunato Esquerrer
 - Segundo premio: Vicente Martí

22 de marzo de 1772

- Sala del natural: Blas Soler. Misma gratificación para Francisco Martín
- Sala del yeso: Pedro Villarroya
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Rafael Ximeno
 - Segundo premio: Juan Blanques
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Felipe Martí
 - Segundo premio: José Gómez
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Vicente Marzo
 - Segundo premio: Domingo Aguilar

19 de diciembre de 1773

- Sala del natural: Francisco Martin
- Sala del yeso: Joaquín Pro
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)

- Primer premio: José Gil
- Segundo premio: José Camarón Meliá
- Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Carreres
 - Segundo premio: José Marzal
- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Pedro Sanchis
 - Segundo premio: Ramon Monfort

17 de marzo 1774

- Sala del natural: Pedro Pascual Calado
- Sala del yeso: Vicente Inglés
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: José Carreres
 - Segundo premio: Mariano Villaplana
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Manuel Peleguer
 - Segundo premio: Domingo Aguilar
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Esteban Miró
 - Segundo premio: Miguel Gamborino

18 de diciembre de 1774

- Sala del natural: Joaquín Pons
- Sala del yeso: Juan Boíl
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Vicente Mariani
 - Segundo premio: Manuel Peleguer
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Francisco Pérez
 - Segundo premio: José Pérez
 - Tercera clase (pies)

- Primer premio: Alberto Martínez
- Segundo premio: Francisco Castany

22 de marzo de 1775

- Sala del natural: Rafael Ximeno
- Sala del yeso: Mariano Villaplana
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Francisco Pérez
 - Segundo premio: Esteban Miró
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Francisco Castany
 - Segundo premio: Mariano Payà
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Joaquín Cros
 - Segundo premio: José Zapata

17 de diciembre de 1775

- Sala del natural: Matías Quevedo
- Sala del yeso: José Gil
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Mariano Belmont
 - Segundo premio: Salvador Vilar
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Tomás Catalá
 - Segundo premio: Joaquín Cros
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Pascual Vicente
 - Segundo premio: Gregorio Lledó

17 de marzo de 1776

- Sala del natural: Joaquín Pro

- Sala del yeso: José Maea
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Miguel Gamborino
 - Segundo premio: Francisco Castany
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Zapata
 - Segundo premio: Francisco Gascó
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Francisco Domenech
 - Segundo premio: Luis Molins

16 de mayo de 1779

- Sala del natural: Pedro Pasqual Calado
- Sala del yeso: Gregorio Lledó
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Pascual Llop
 - Segundo premio: Andrés Acercós
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Ginés
 - Segundo premio: Vicente Ferrer
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Gonzalo Coll
 - Segundo premio: Manuel Blasco

18 de diciembre de 1779

- Sala del natural: Juan Boíl
- Sala del yeso: Manuel Camarón
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Mariano Fabra
 - Segundo premio: José Gines
 - Segunda clase (manos)

- Primer premio: Pedro Puchades
- Segundo premio: Gonzalo Coll
- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: José Sempere
 - Segundo premio: Vicente Pompey

20 de mayo de 1780

- Sala del natural: Joaquín Pro
- Sala del yeso: Antonio Rodríguez
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Gonzalo Coll
 - Segundo premio: Vicente Gómez
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Vicente Pompey
 - Segundo premio: José Semper
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: José Esteve
 - Segundo premio: Domingo Budon

23 de marzo de 1781

- Sala del natural: Matías Quevedo
- Sala del yeso: José Zapata
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Vicente Pompey
 - Segundo premio: Vicente Ferrer
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Vicente Reyes
 - Segundo premio: Francisco Diana
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Carlos Hernández
 - Segundo premio: Ventura Ximeno

20 de diciembre de 1781

- Sala del natural: Pedro Pasqual Calado
- Sala del yeso: Vicente Capilla
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Vicente Reyes
 - Segundo premio: Pedro Puchades
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Agustín Moris
 - Segundo premio: Vicente Gosalves
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Joaquín Vázquez
 - Segundo premio: Francisco Asensi

29 de abril de 1782

- Sala del natural: Gregorio Lledó
- Sala del yeso: vacante por no haber mérito
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Agustín Moris
 - Segundo premio: Fernando Ximeno
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Carlos Hernández
 - Segundo premio: Joaquín Vázquez
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Vicente de Paula Llopis
 - Segundo premio: Silvestre March

5 de junio de 1782

- Sala del natural: Antonio Rodríguez
- Sala del yeso: Vicente Pompey
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)

- Primer premio: Vicente Gosalves
- Segundo premio: vacante
- Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Francisco Asensi
 - Segundo premio: Lamberto Sorolla
- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Ramon Vilar
 - Segundo premio: Francisco Martínez

1 de diciembre de 1782

- Sala del natural: José Zapata
- Sala del yeso: José Gines
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Joaquín Vázquez
 - Segundo premio: Francisco Asensi
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Silvestre March
 - Segundo premio: Francisco Gómez
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: José Folch
 - Segundo premio: Benito Fernández

13 de abril de 1783

- Sala del natural: Joaquín Pons
- Sala del yeso: Vicente Gil
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Silvestre March
 - Segundo premio: José Asensio
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Bernardo Lureta
 - Segundo premio: Francisco Martínez
 - Tercera clase (pies)

- Primer premio: Juan Bautista Viñes
- Segundo premio: Jacinto Piquer

5 de abril de 1784

- Sala del natural: Antonio Rodríguez
- Sala del yeso: Tomás Miralles
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: José Folch
 - Segundo premio: Francisco Gómez
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Pedro Navarro
 - Segundo premio: Ventura Ximeno
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Antonio Grancha
 - Segundo premio: Vicente Cazador

5 de diciembre de 1784

- Sala del natural: José Zapata
- Sala del yeso: Vicente Velázquez
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Vicente de Paula Llopis
 - Segundo premio: Jacinto Piquer
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Vicente Fontanet
 - Segundo premio: Andrés Roca
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Luis Planes
 - Segundo premio: Francisco Rodo y Pedro Bellver

13 de marzo de 1785

- Sala del natural: Mariano Villaplana

- Sala del yeso: vacante
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Domingo Romano
 - Segundo premio: José Guerola
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Pedro Bellver
 - Segundo premio: Luis Planes
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Rafael Esteve
 - Segundo premio: Juan Bautista Ricot

5 de junio de 1785

- Sala del natural: Antonio Rodríguez
- Sala del yeso: Jaime Baset
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Pedro Bellver
 - Segundo premio: Luis Planes
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Rafael Esteve
 - Segundo premio: Francisco Roda
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Bautista Vicent
 - Segundo premio: Francisco Bolinches

18 de diciembre de 1785

- Sala del natural: Rafael Ximeno
- Sala del yeso: no se adjudicó por falta de mérito
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Rafael Esteve
 - Segundo premio: Ventura Ximeno
 - Segunda clase (manos)

- Primer premio: Antonio Grancha
- Segundo premio: Juan Marzo
- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Antonio Vivó
 - Segundo premio: Diego Marzo

4 de marzo de 1787

- Sala del natural: José Zapata
- Sala del yeso: Luis Planes Domingo
- Sala de principios: Francisco Roda

3 de abril de 1787

- Sala del natural: José Zapata
- Sala del yeso: Rafael Esteve
- Sala de principios
 - Figuras: Francisco Soler
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Mariano Iritia
 - Segundo premio: Pedro Vicente Rodríguez
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Jaime Morón
 - Segundo premio: Mariano Torra
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Vicente Gosalves
 - Segundo premio: Vicente Llácer y José Velázquez

1 de junio de 1787

- Sala del natural: Pascual Calado
- Sala del yeso: Luis Planes Domingo
- Sala de principios
 - Figuras: Francisco Roda
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Mariano Torra

- Segundo premio: Pedro Vicente Lluch
- Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Salvador Cherri
 - Segundo premio: Pelegrín Gacion
- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Manuel Prosper
 - Segundo premio: José Puchol

2 de diciembre de 1787

- Sala del natural: Vicente Capilla
- Sala del yeso: Antonio Vivó
- Sala de principios
 - Figuras: Mariano Torra
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Salvador Cherri
 - Segundo premio: Pelegrín Gacion
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Puchol
 - Segundo premio: Antonio Calbo
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Tomas Mateu
 - Segundo premio: Mariano Vilar

6 de abril de 1788

- Sala del natural: Luis Planes Domingo
- Sala del yeso: Pedro Bellver
- Sala de principios
 - Figuras: Salvador Cherri
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Antonio Calbo
 - Segundo premio: Francisco Bolinches
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Tomas Mateu
 - Segundo premio: José Velázquez

- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Antonio Rodríguez
 - Segundo premio: Pascual Urban

1 de junio de 1788

- Sala del natural: Pedro Pascual Calado
- Sala del yeso: Mariano Torra
- Sala de principios
 - Figuras: Antonio Calvo
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Tomas Mateu
 - Segundo premio: José Puchol
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Mariano Monfort
 - Segundo premio: Mariano Vilar
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Joaquín Domenech
 - Segundo premio: Mariano Girada

4 de enero de 1789

- Sala del natural: José Zapata
- Sala del yeso: Vicente López
- Sala de principios
 - Figuras: Francisco Jordán
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Manuel Prosper
 - Segundo premio: José Velázquez
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Francisco Fuertes
 - Segundo premio: Mariano Girada
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Mariano Rodríguez
 - Segundo premio: Joaquín Ariño

7 de abril de 1789

- Sala del natural: Vicente Capilla
- Sala del yeso: Pedro Vicente Rodríguez
- Sala de principios
 - Figuras: José Puchol
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Mariano Girada
 - Segundo premio: Mariano Vilar
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Mariano Sauri
 - Segundo premio: Joaquín Domench y Mariano Rodríguez
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: José Bolant
 - Segundo premio: Mariano Talamantes

7 de junio de 1789

- Sala del natural: Vicente López
- Sala del yeso: Mariano Torra
- Sala de principios
 - Figuras: Vicente Llácer
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: José Aparicio
 - Segundo premio: Joaquín Domenech
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Joaquín Soriano
 - Segundo premio: Gerónimo Crespo
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Blas Grifol
 - Segundo premio: Francisco Millán

10 de enero de 1790

- Sala del natural: Luis Planes Domingo
- Sala del yeso: Vicente Lluch

- Sala de principios
 - Figuras: Mariano Vilar
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Francisco Fuertes
 - Segundo premio: Joaquín Soriano
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Gil
 - Segundo premio: Vicente Ferrer
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Francisco Grau
 - Segundo premio: Joaquín Rubert

7 de febrero de 1790⁸¹²

- Sala del natural: ⁸¹³
- Sala del yeso: Pedro Vicente Rodríguez
- Sala de principios
 - Figuras: Manuel Prosper
 - Cabezas: Mariano Talamantes
 - Manos: Francisco Grau
 - Pies: José Ribelles

7 de marzo de 1790

- Sala del natural: Vicente Capilla
- Sala del yeso: Mariano Torra
- Sala de principios
 - Figuras: José Aparicio

⁸¹² «En la Sala del Natural un premio de 100 reales de vellón

En la de Arquitectura igualmente 100 reales de vellón

En la del Yeso un premio de 60 reales de vellón

En la de Principios de Figuras, 40 reales de vellón

Otro de Cabezas de 20 reales de vellón

Otro de Manos de 20 reales de vellón

Otro de Pies de 20 reales de vellón

En la sala del natural el mes de octubre primero de la temporada será para los que dibujen y el siguiente para los que modelen en barro, siguiendo este orden alternativamente».

Actas de la Junta Ordinaria 7 de febrero de 1790. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

⁸¹³ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

- Cabezas: Joaquín Ariño
- Manos: Mariano Monfort
- Pies: Antonio Rodríguez

6 de abril de 1790

- Sala del natural: ⁸¹⁴
- Sala del yeso: José Puchol
- Sala de principios
 - Figuras: José Bolant
 - Cabezas: Francisco Grau
 - Manos: Blas Grifol
 - Pies: Gregorio Gongo

3 de mayo de 1790

- Sala del natural: Manuel Camarón
- Sala del yeso: Pedro Vicente Rodríguez
- Sala de principios
 - Figuras: Mariano Girada
 - Cabezas: Gerónimo Crespo
 - Manos: Francisco Millán
 - Pies: Vicente Carbonell

6 de junio de 1790

- Sala del natural: ⁸¹⁵
- Sala del yeso: Jacinto Piquer
- Sala de principios
 - Figuras: Francisco Grau
 - Cabezas: Blas Grifol
 - Manos: Joaquín Rubert
 - Pies: Mateo Bori

7 de noviembre de 1790

⁸¹⁴ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

⁸¹⁵ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

- Sala del natural: Luis Planes Domingo
- Sala del yeso: José Puchol
- Sala de principios
 - Figuras: Mariano Rodríguez
 - Cabezas: Francisco Millán
 - Manos: Julián Mas
 - Pies: sin referencia en la actas

5 de diciembre de 1790⁸¹⁶

- Sala del natural: ⁸¹⁷
- Sala del yeso: Pedro Vicente Rodríguez
- Sala de principios
 - Figuras: Blas Grifol
 - Cabezas: Julián Mas y Vicente Ferrer
 - Manos: Pedro Cloostermans y Antonio Comes
 - Pies: Jacinto Esteve y José Clavier

2 de enero de 1791⁸¹⁸

- Sala del natural: Vicente Capilla
- Sala del yeso: Mariano Torra
- Sala de principios
 - Figuras: Julián Mas y Francisco Grau
 - Cabezas: Pedro Cloostermans
 - Manos: José Clavier
 - Pies: Juan José Quixos

6 de febrero de 1791

- Sala del natural: ⁸¹⁹

⁸¹⁶ «Habiendo mucha igualdad en otras cabezas, manos y pies, de común parecer de todos se acordó señalar tres premios más y fueron agraciados: en cabezas: Vicente Ferrer. De manos: Antonio Comes. Y de Pies: José Clavier». Actas de la Junta Ordinaria de 5 de diciembre de 1790. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

⁸¹⁷ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

⁸¹⁸ «[...] y se acordó igualmente por tener conocida igualdad y merito señalar otro premio de Figuras a Francisco Grau». Actas de la Junta Ordinaria de 2 de enero de 1791. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

- Sala del yeso: José Puchol
- Sala de principios
 - Figuras: Joaquín Domenech
 - Cabezas: José Clavier y Mateo Bori
 - Manos: Joaquín Llop, Vicente Longo y Jacinto Esteve
 - Pies: Luis Luch

8 de marzo de 1791

- Sala del natural: Vicente Gosalves
- Sala del yeso: Vicente Rodríguez
- Sala de principios
 - Figuras: José Clavier
 - Cabezas: Fernando Suarez
 - Manos: José Sanchís
 - Pies: Bartolomé Montoro

3 de abril de 1791

- Sala del natural: ⁸²⁰
- Sala del yeso: José Aparicio
- Sala de principios
 - Figuras: Pedro Cloostermans
 - Cabezas: Joaquín Llop
 - Manos: Juan José Quirós
 - Pies: Filomeno Sanchís

1 de mayo de 1791

- Sala del natural: Luis Planes Domingo
- Sala del yeso: «Quedó vacante por no hallar el debido mérito en ninguna de las obras que se presentaron»
- Sala de principios
 - Figuras: Mariano Rodríguez
 - Cabezas: Vicente Longo

⁸¹⁹ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

⁸²⁰ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

- Manos: Filomeno Sanchís
- Pies: Ignacio García

5 de junio de 1791

- Sala del natural: ⁸²¹
- Sala del yeso: José Puchol
- Sala de principios
 - Figuras: Tomás Mateu
 - Cabezas: Norberto Prades
 - Manos: José Ribelles
 - Pies: José Piquer

20 de noviembre de 1791

- Sala del natural: Antonio Vivó
- Sala del yeso: Pedro Vicente Rodríguez
- Sala de principios
 - Figuras: Joaquín Llop
 - Cabezas: Jacinto Esteve
 - Manos: José Piquer
 - Pies: Luis Lluch

4 de diciembre de 1791

- Sala del natural: ⁸²²
- Sala del yeso: Julián Mas
- Sala de principios
 - Figuras: José Clavier
 - Cabezas: Antonio Comes
 - Manos: Bartolomé Montoro
 - Pies: Félix Mendoza

8 de enero de 1792

⁸²¹ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

⁸²² Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

«Se pasó a adjudicar los premios pertenecientes al mes de diciembre, y habiéndose notado en algunas de la clases mucha flojedad y poca aplicación en los discípulos, se acordó suspender la distribución de todas las clases en el presente mes».⁸²³

5 de febrero de 1792

(*) premios del mes de diciembre. Se rectificó la decisión de no adjudicar los premios tomada en la Junta Ordinaria de 8 de enero de 1792

- Sala del natural: Luis Planes Domingo
- Sala del yeso: vacante
- Sala de principios
 - Figuras: Jacinto Esteve
 - Cabezas: José Sanchís
 - Manos: Manuel Mora
 - Pies: Juan Aparicio

(*) premios del mes de enero

- Sala del natural:⁸²⁴
- Sala del yeso: vacante
- Sala de principios
 - Figuras: Mariano Talamantes
 - Cabezas: José Piquer
 - Manos: Ignacio Sanchís
 - Pies: vacante

11 de marzo de 1792

- Sala del natural: vacante
- Sala del yeso: José Puchol
- Sala de principios
 - Figuras: Francisco Millán
 - Cabezas: Ignacio García

⁸²³ Actas de la Junta Ordinaria 8 de enero 1792. *Libro segundo. Acuerdo en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. ARASC, sign. 4.

⁸²⁴ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

- Manos: Félix Mendoza
- Pies: José Catalá

9 de abril de 1792

- Sala del natural: ⁸²⁵
- Sala del yeso: Francisco Grau
- Sala de principios
 - Figuras: Jacinto Esteve
 - Cabezas: Juan José Quirós
 - Manos: Pascual Soto
 - Pies: Andrés Crua

15 de mayo de 1792

- Sala del natural: vacante
- Sala del yeso: Julián Mas
- Sala de principios
 - Figuras: Vicente Ferrer
 - Cabezas: Filomeno Sanchís
 - Manos: José Catalá
 - Pies: José Fajardo

3 de junio de 1792

- Sala del natural: ⁸²⁶
- Sala del yeso: Blas Grifol
- Sala de principios
 - Figuras: Ignacio García
 - Cabezas: Manuel Mora
 - Manos: Josef Faxardo
 - Pies: José Gil

4 de mayo de 1794

- Sala del natural: Mariano Torra

⁸²⁵ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

⁸²⁶ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

- Sala del yeso: Jacinto Esteve
- Sala de principios
 - Figuras: José Catalá
 - Cabezas: vacante
 - Manos: Andrés Crua
 - Pies: José Fenollera

22 de junio de 1794

- Sala del natural: ⁸²⁷
- Sala del yeso: Julián Mas
- Sala de principios
 - Figuras: Manuel Pérez
 - Cabezas: Eliseo Camarón
 - Manos: José Fenollera
 - Pies: José Rosell y Vicente Romero

4 de enero de 1795

- Sala del natural: Pedro Vicente Rodríguez
- Sala del yeso: Blas Grifol y Francisco Grau
- Sala de principios
 - Figuras: Joaquín Oliet
 - Cabezas: Andrés Crua
 - Manos: Juan Escuder
 - Pies: Fideli Roca

1 de junio de 1795

- Sala del natural: vacante
- Sala del yeso: Eliseo Camarón
- Sala de principios
 - Figuras: Andrés Crua
 - Cabezas: Fideli Roca y Juan Escuder
 - Manos: José Aparisi y Joaquín Góriz

⁸²⁷ Este mes el premio correspondía a la clase de escultura

- Pies: Vicente Fabra

7 de enero de 1798

- Sala del natural: José Rivelles
- Sala del yeso: José Piquer
- Sala de principios
 - Figuras: José Cloostermans
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: José Lloria
 - Segundo premio: Luis Calbo
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Quinzá
 - Segundo premio: Luis Semper
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Feliciano Iranzo
 - Segundo premio: José Fornes

15 de abril de 1803

- Sala del natural: Andres Crua
- Sala del yeso: Salvador Gaifero
- Sala de principios
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Juan José Vilar
 - Segundo premio: José Posades
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Vicent Peleguer
 - Segundo premio: José García
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: José Dolz
 - Segundo premio: José Camerano

11 de marzo de 1804

- Sala del natural: Francisco Llacer

- Sala del yeso: Vicente Castelló
- Sala de principios
 - Figuras: José Posades
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Vicente Peleguer
 - Segundo premio: Vicente Chulvi
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: José Joaquín Dolz
 - Segundo premio: José Mart
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Vicente Collado
 - Segundo premio: Gregorio Puchol

27 de abril de 1805

- Sala del natural: José Romá
- Sala del yeso: Luis Sempere
- Sala de principios
 - Figuras: Manuel Mora
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Francisco Gambino
 - Segundo premio: José Martí
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Juan Bautista Baesa
 - Segundo premio: Manuel Font
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: José Torra
 - Segundo premio: José Calado

5 de enero de 1806

- Sala del natural: José Cloostermans
- Sala del yeso: Feliciano Berenguer
- Sala de principios
 - Figuras: Vicente Peleguer
 - Primera clase (cabezas)

- Primer premio: José Calado y José Dolz
- Segundo premio: Manuel Font
- Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Jacinto Bernardo Quinza
 - Segundo premio: Vicente Guillén
- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Vicente Montesinos
 - Segundo premio: Matías Marzo

7 de diciembre de 1806

- Sala del natural: Vicente Castelló
- Sala del yeso: José Soler
- Sala de principios
 - Figuras: José Dolz
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Francisco Guillén
 - Segundo premio: Rafael María Arias
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Gerónimo Puchol y Ximeno
 - Segundo premio: Vicente Montesinos
 - Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Pedro Castelló
 - Segundo premio: Vicente Gombau

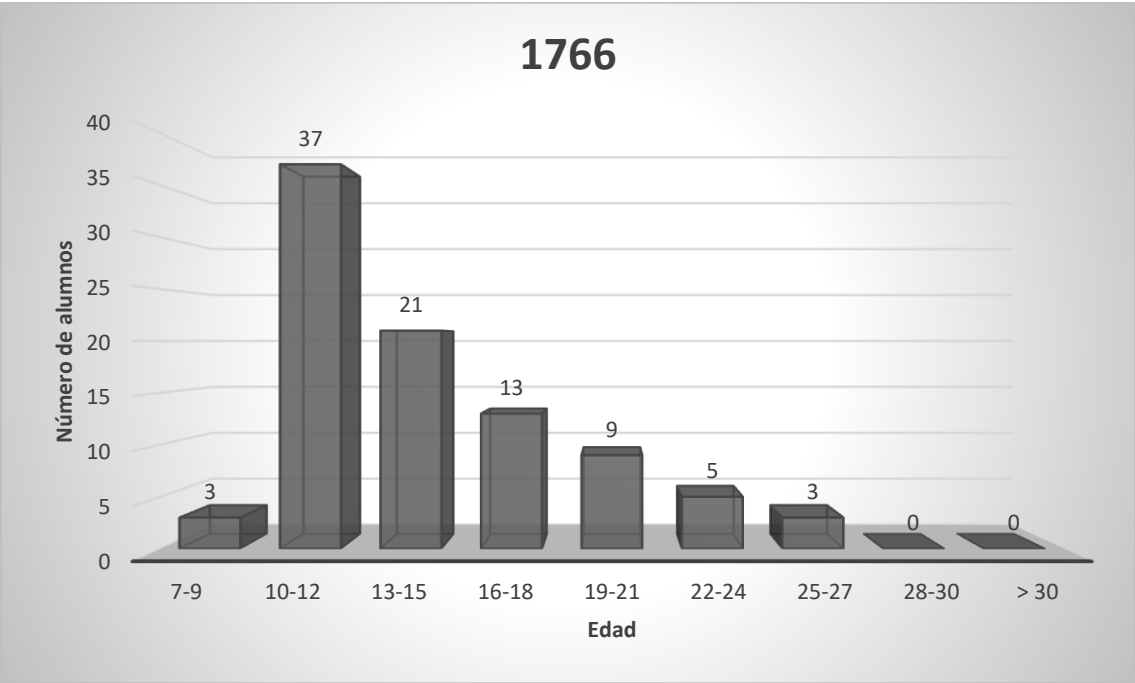
3 de mayo de 1807

- Sala del natural: Luis Sempere
- Sala del yeso: Vicente Peleguer
- Sala de principios
 - Figuras: Francisco Guillén
 - Primera clase (cabezas)
 - Primer premio: Vicente Montesinos
 - Segundo premio: Antonio Morote
 - Segunda clase (manos)
 - Primer premio: Pedro Castelló

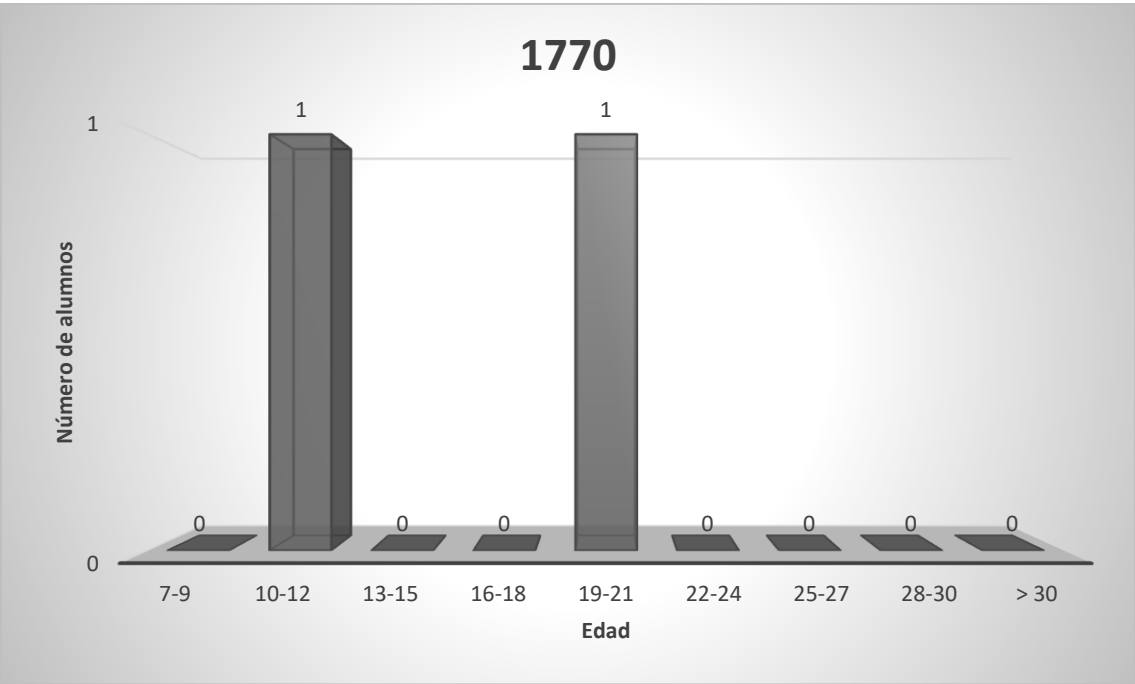
- Segundo premio: Vicente Gombau
- Tercera clase (pies)
 - Primer premio: Domingo Estruch
 - Segundo premio: Vicente Larraga

9.6. Distribución anual de los alumnos por edades

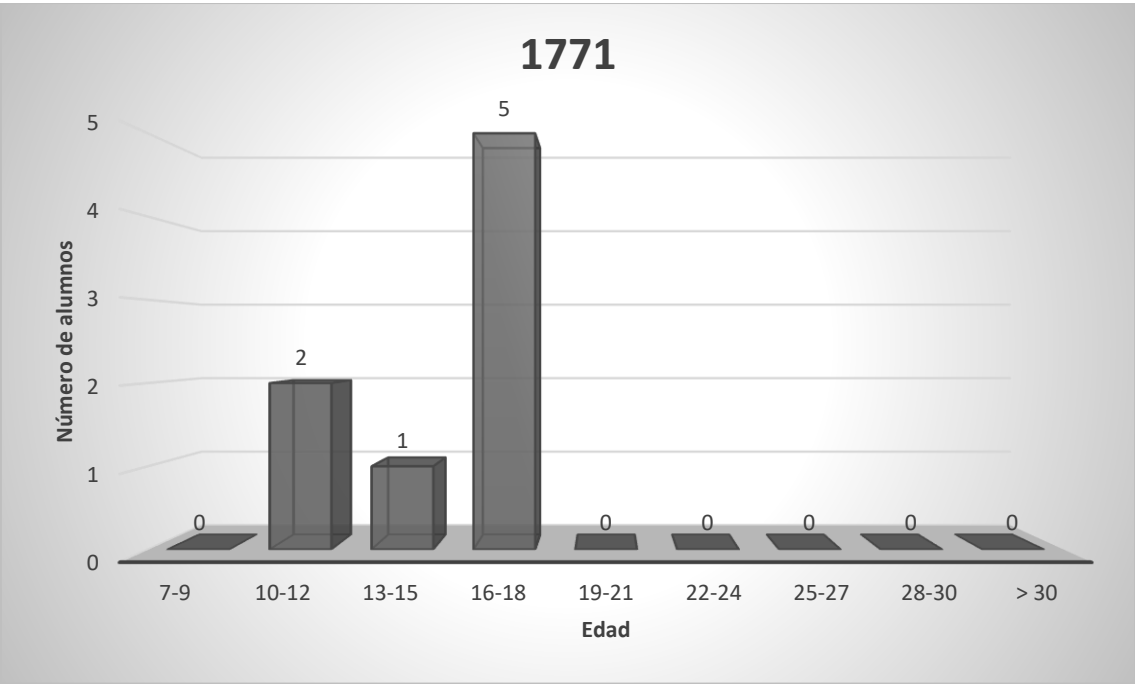
1766



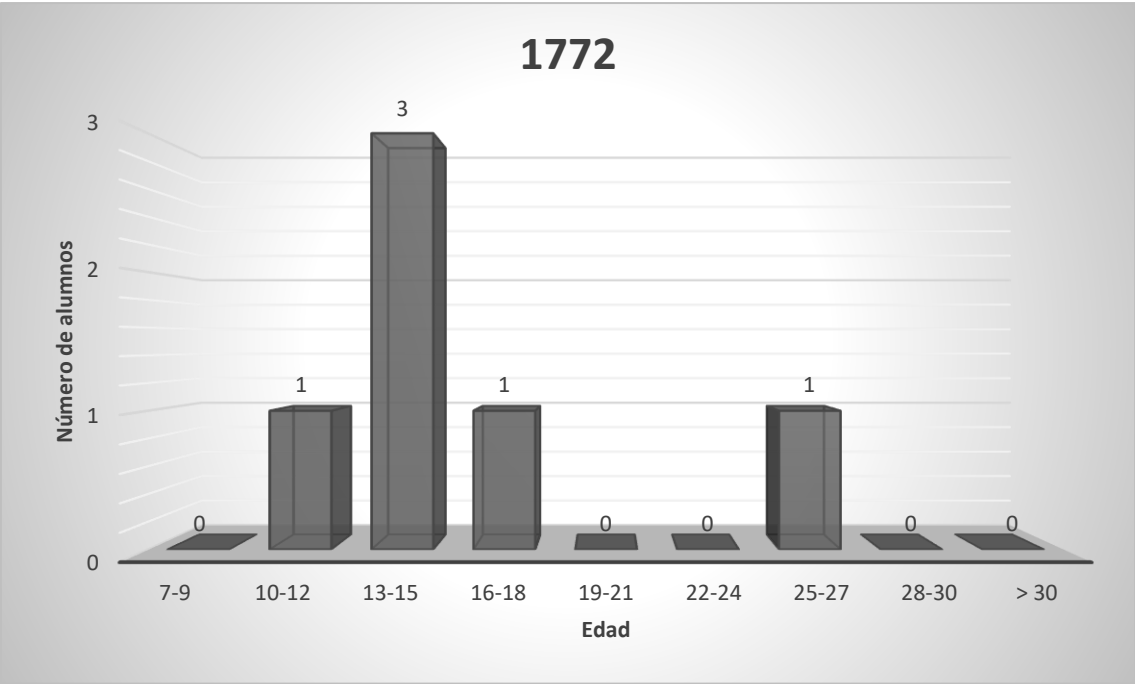
1770



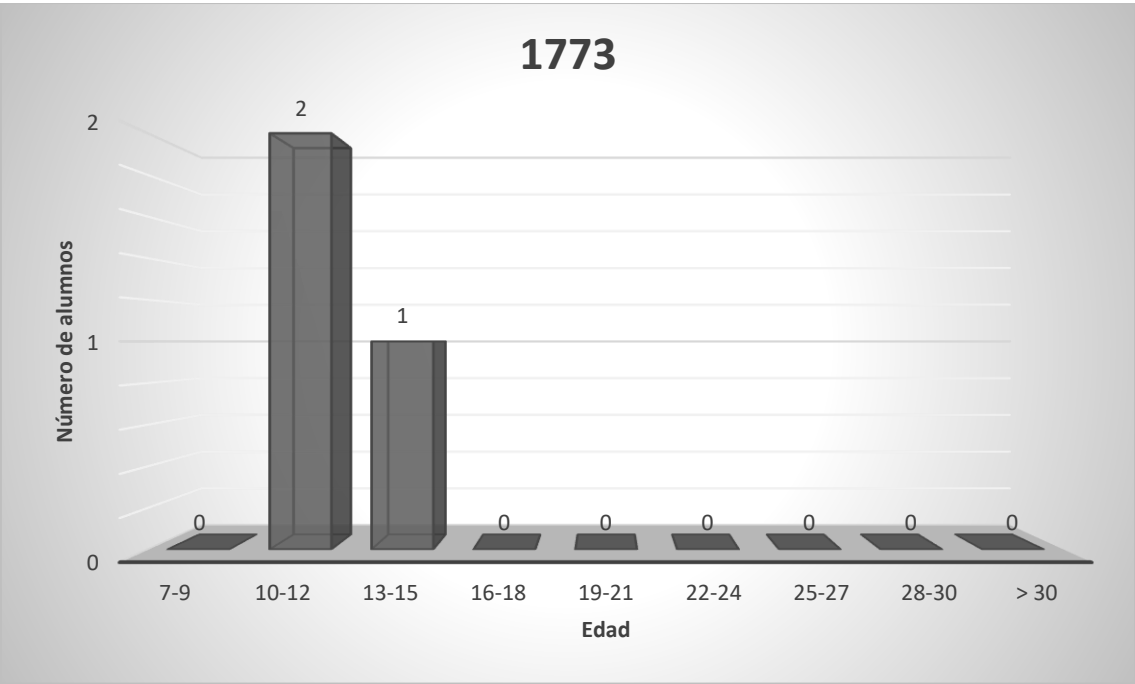
1771



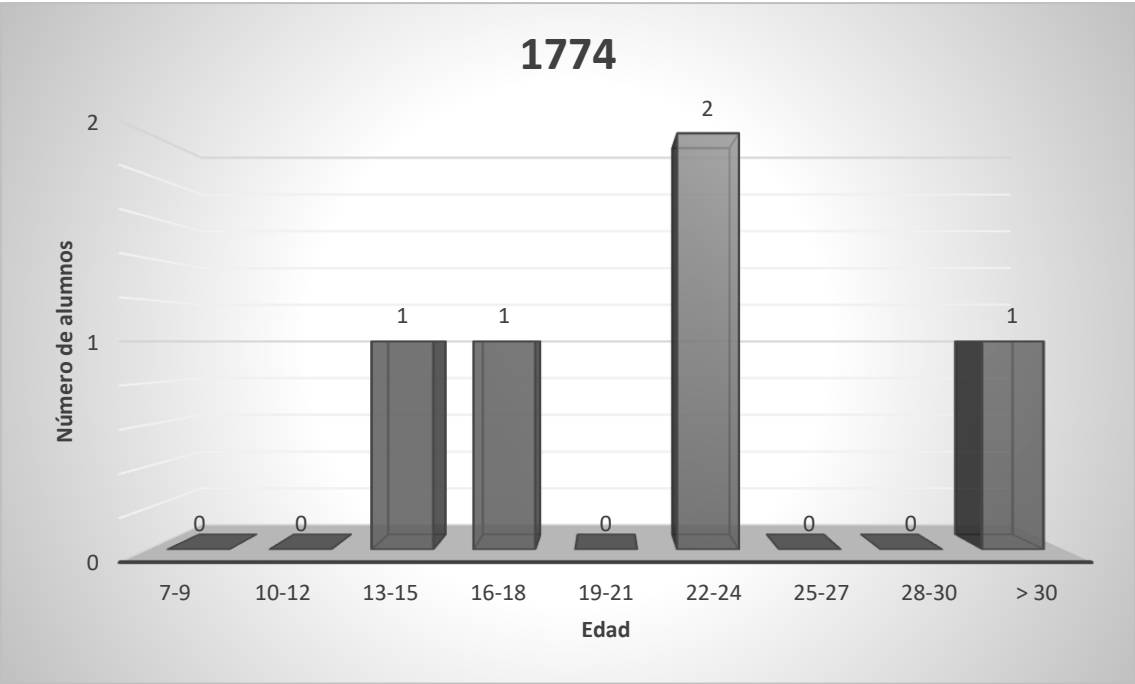
1772



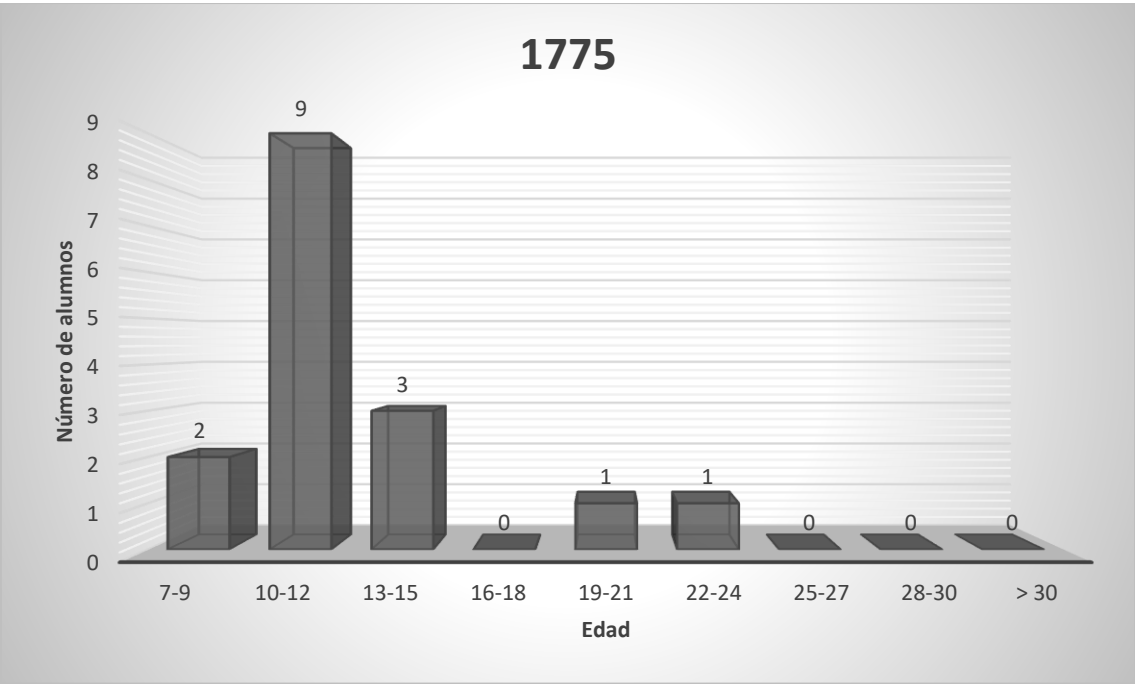
1773



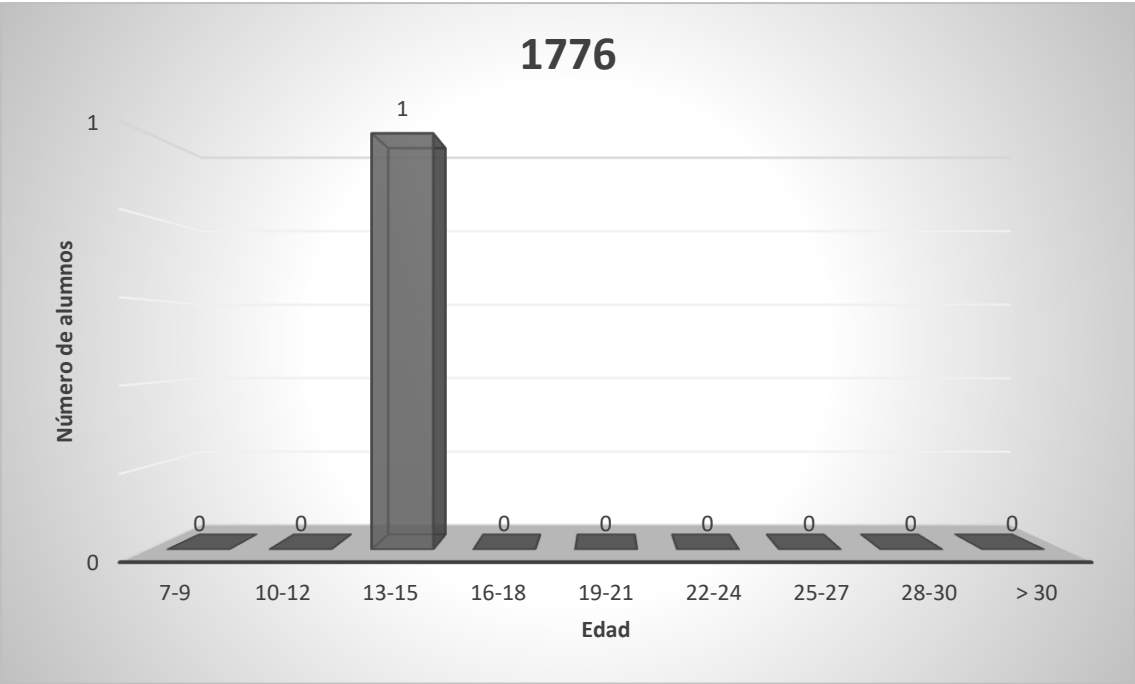
1774



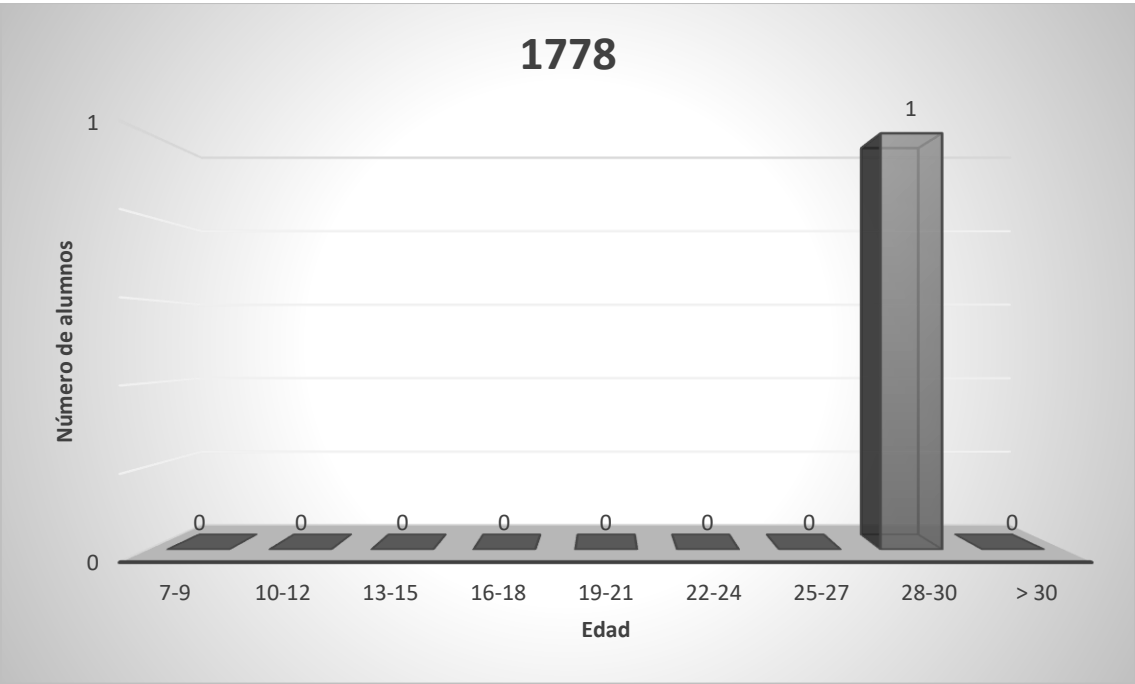
1775



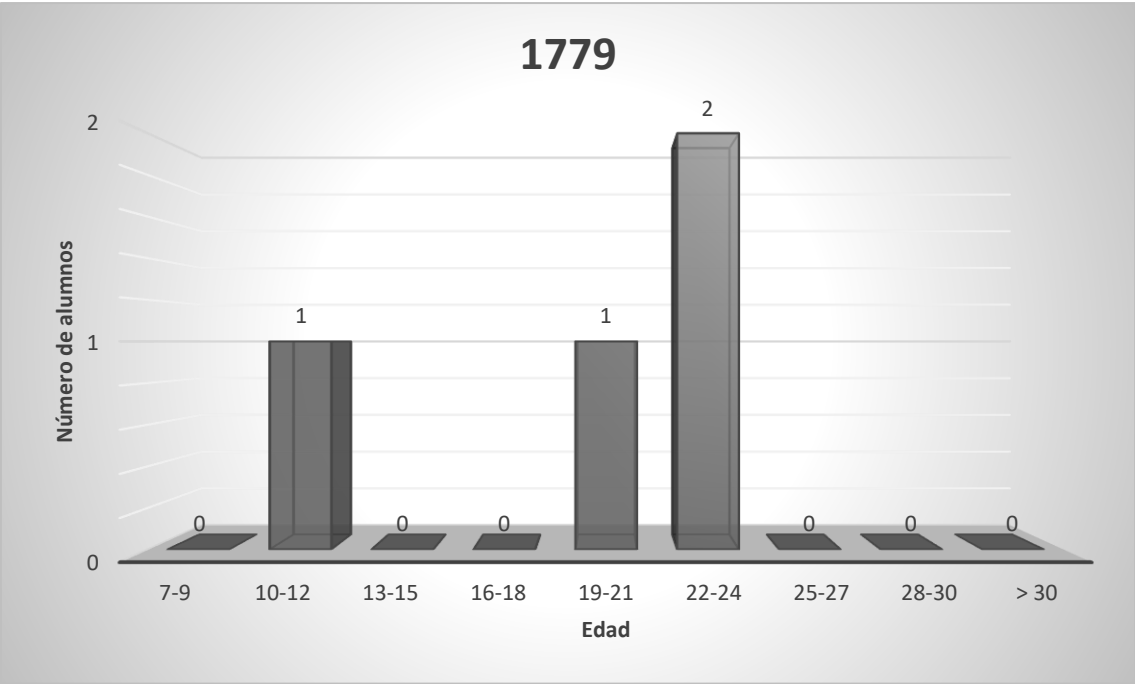
1776



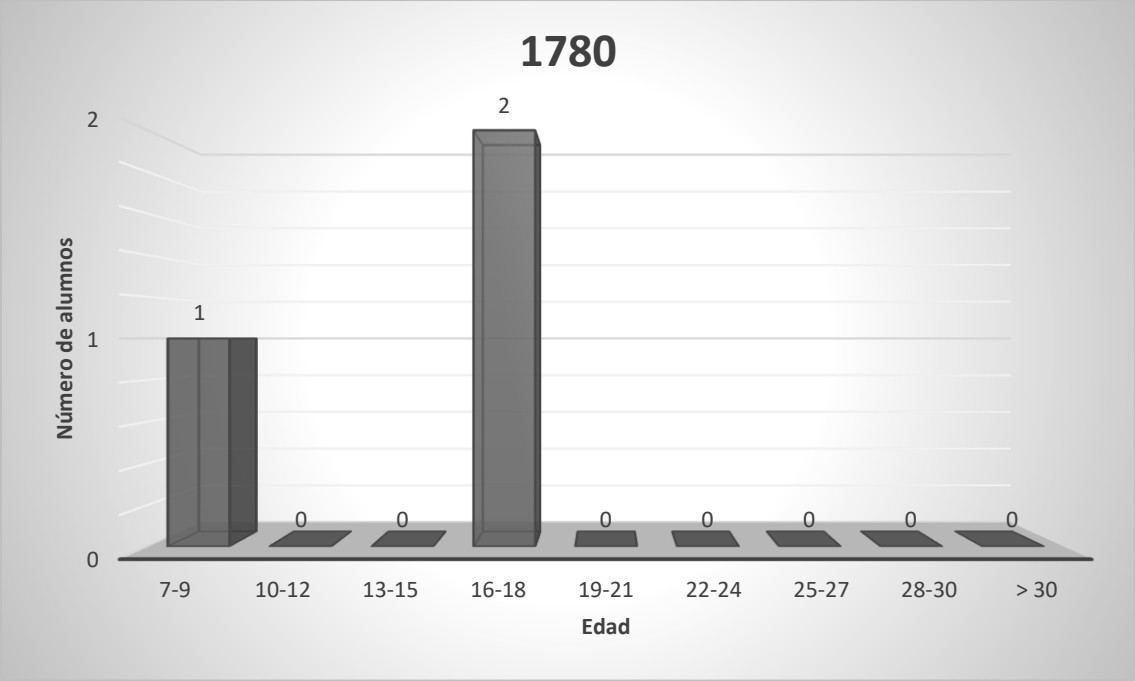
1778



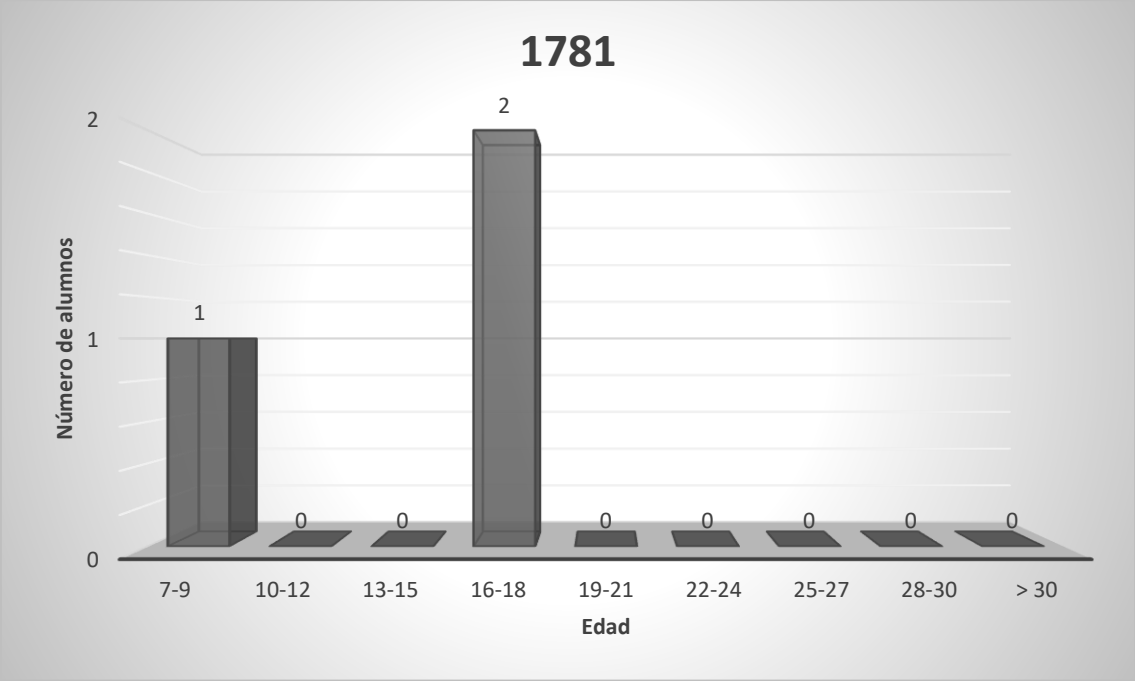
1779



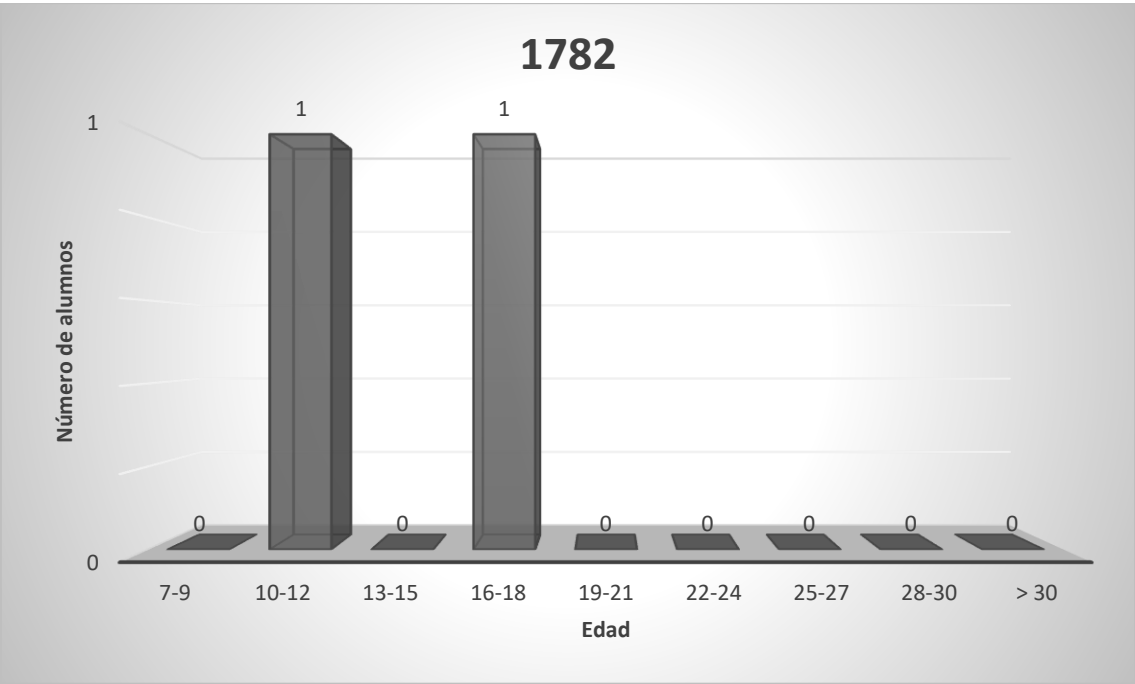
1780



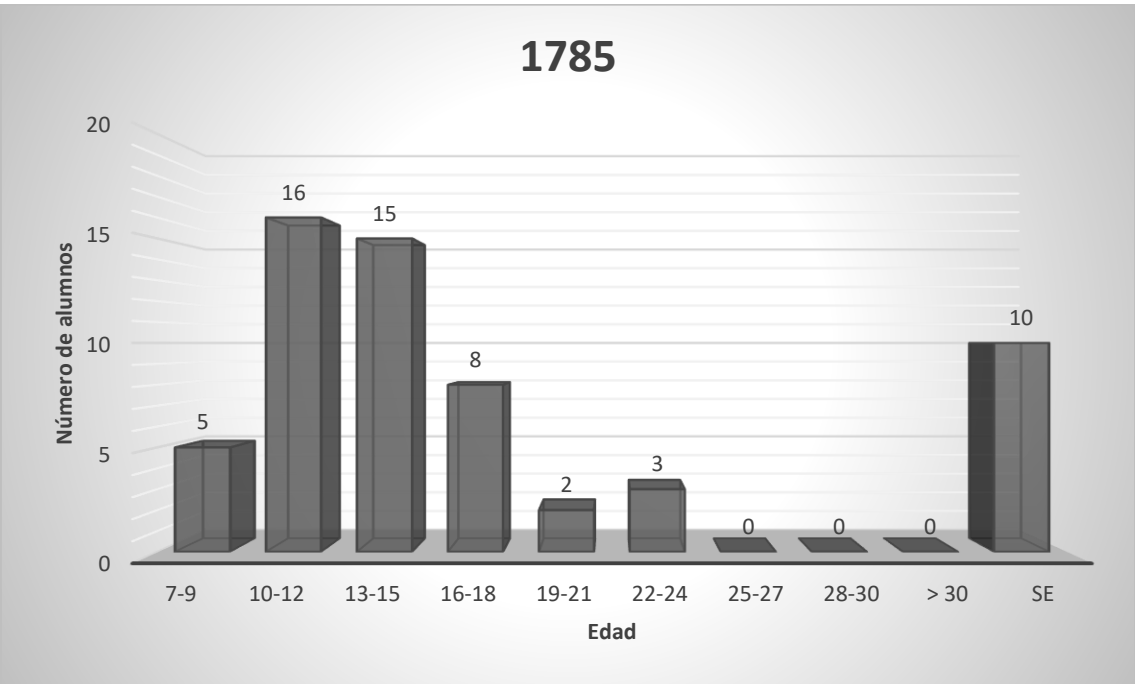
1781



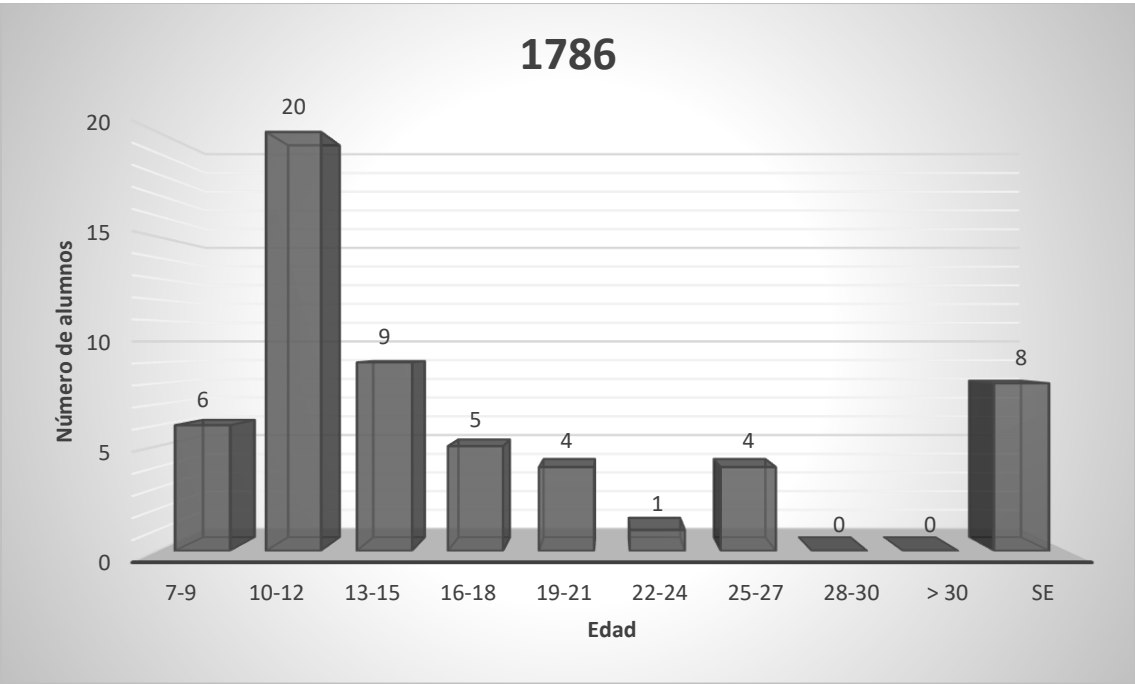
1782



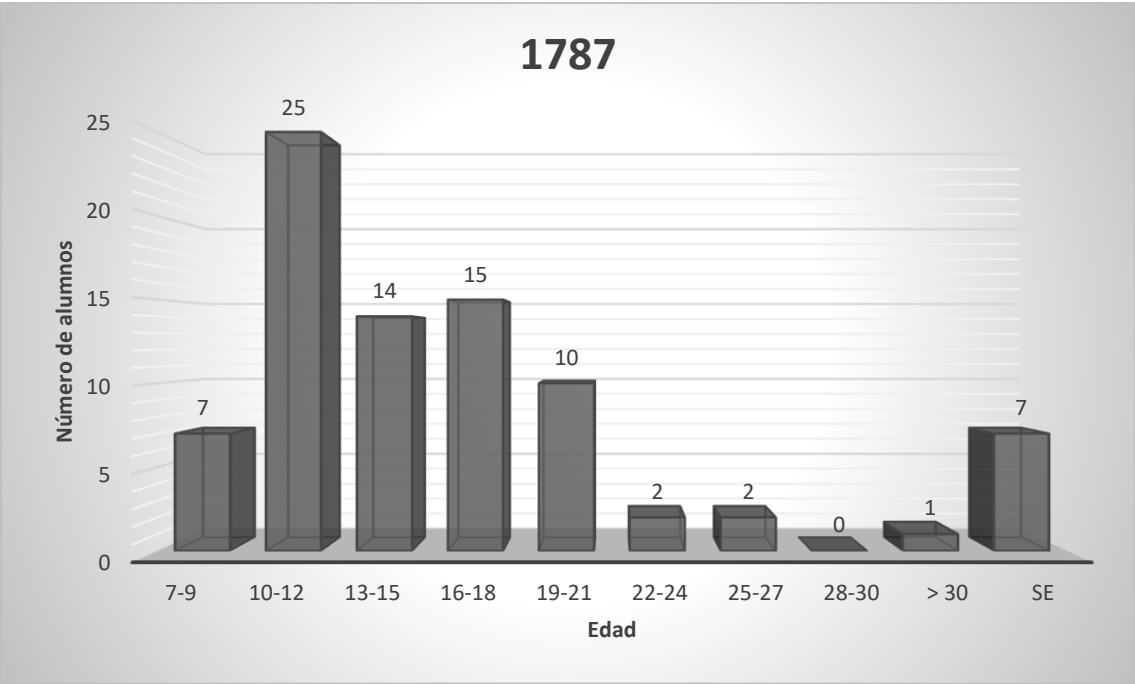
1785



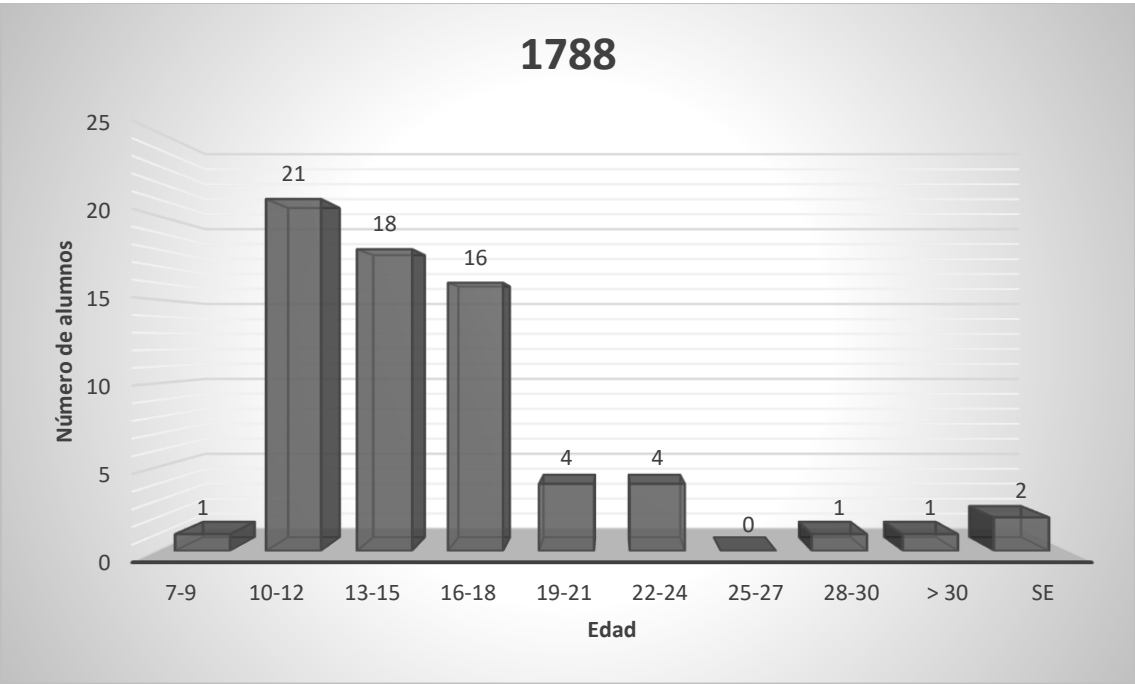
1786



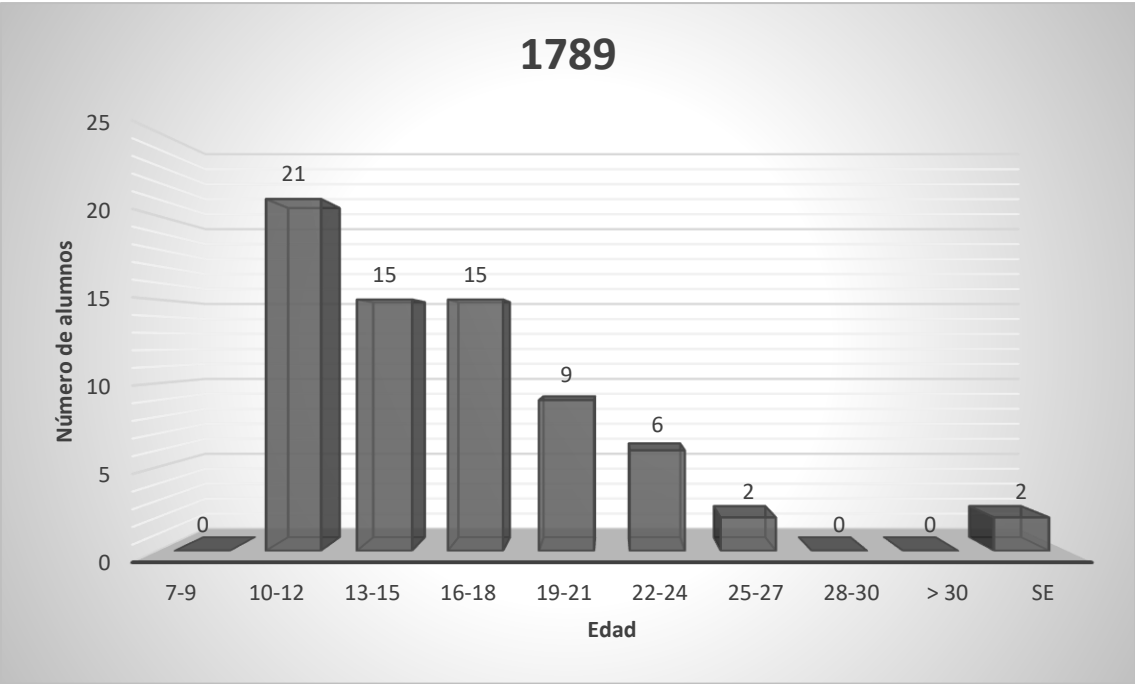
1787



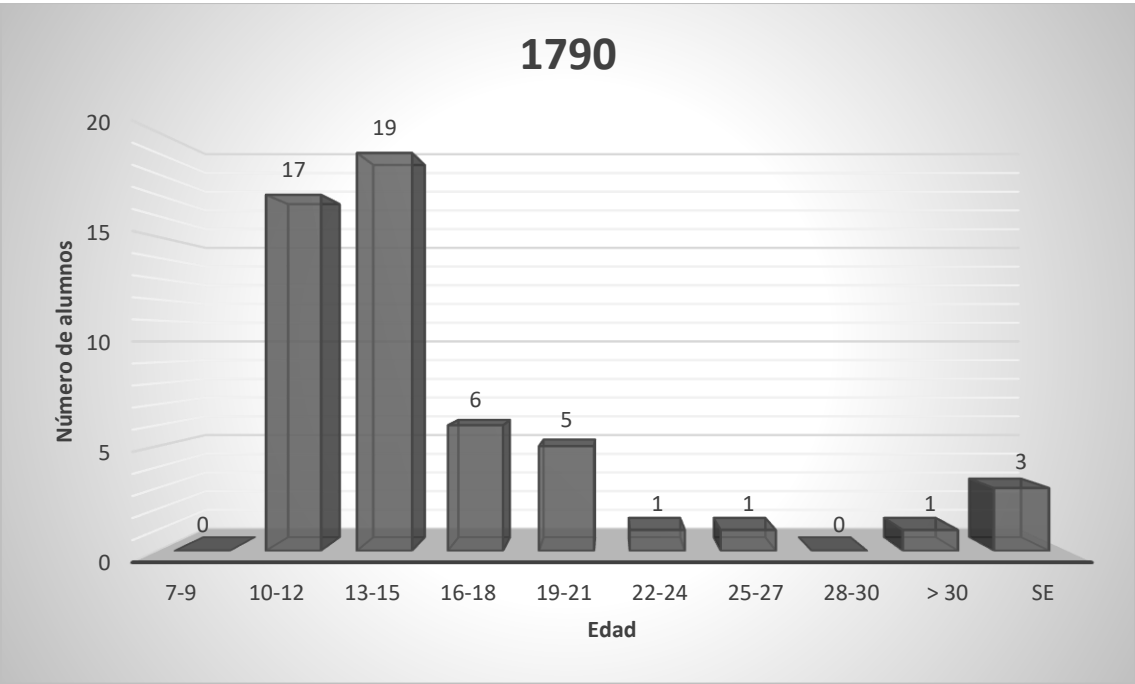
1788



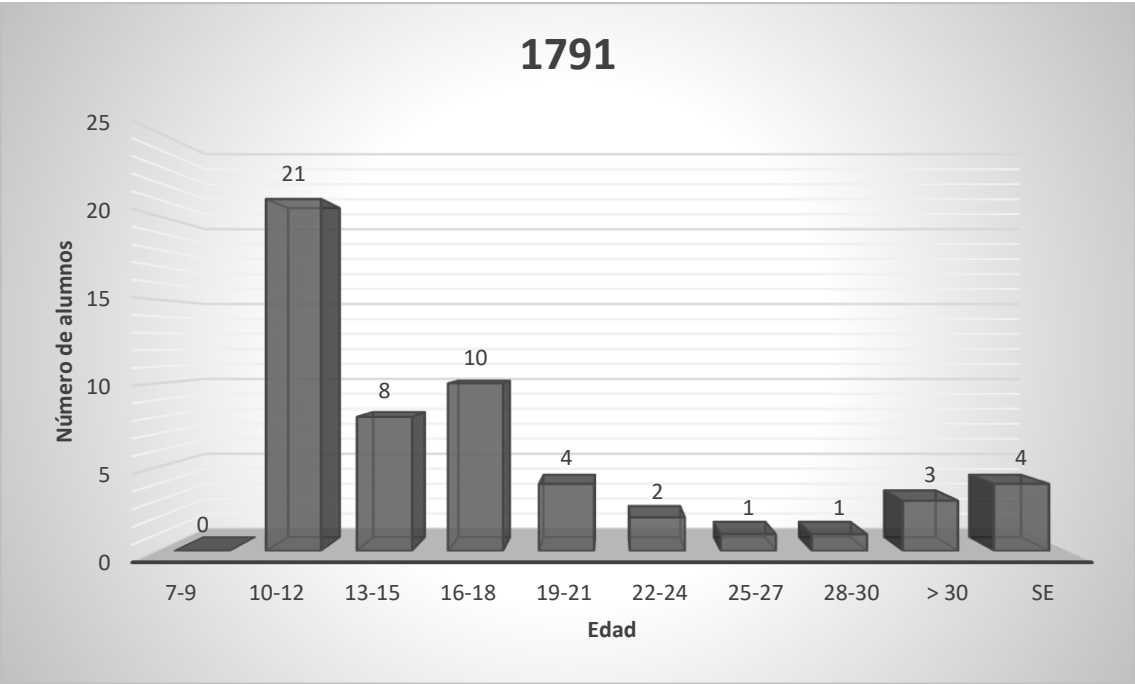
1789



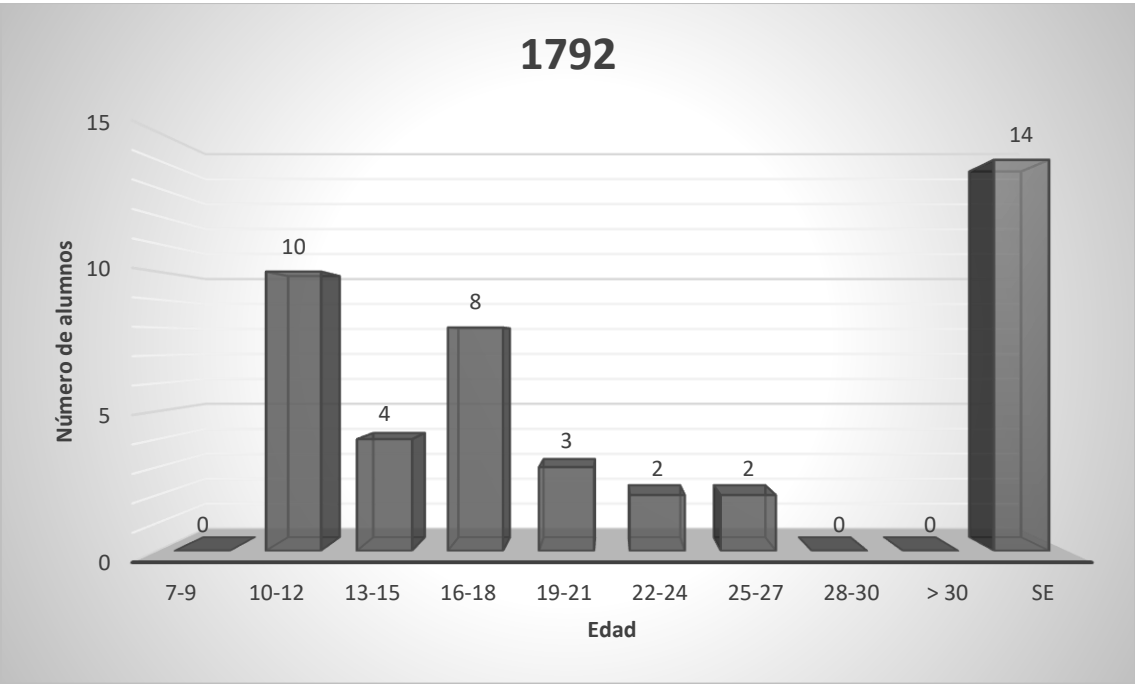
1790



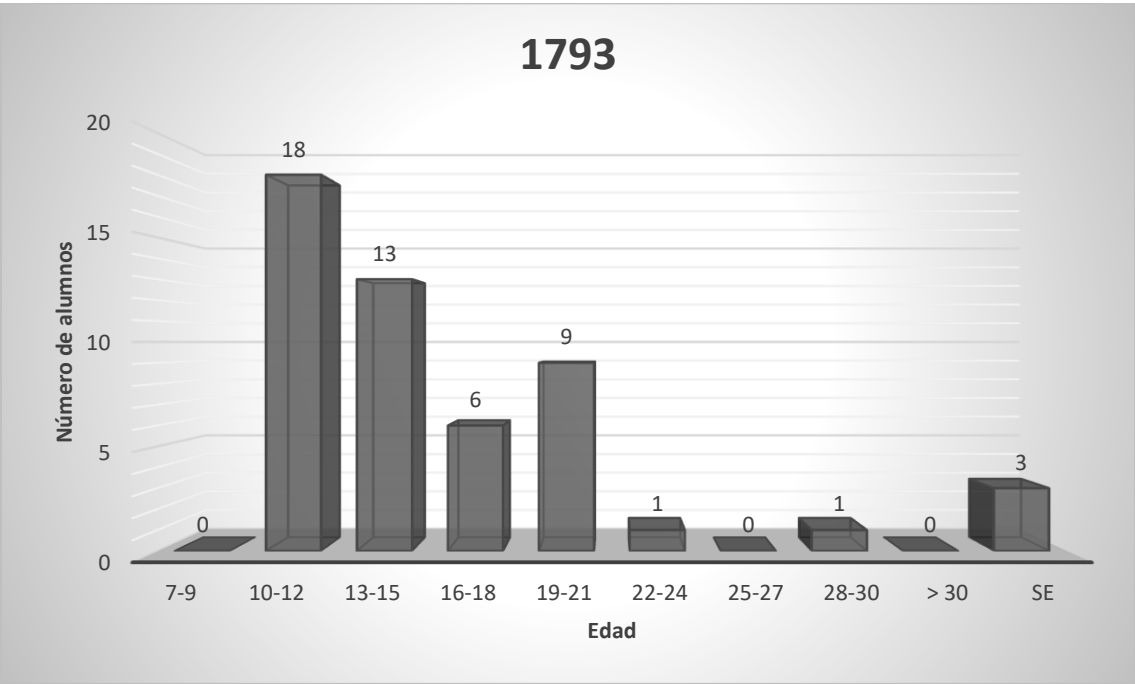
1791



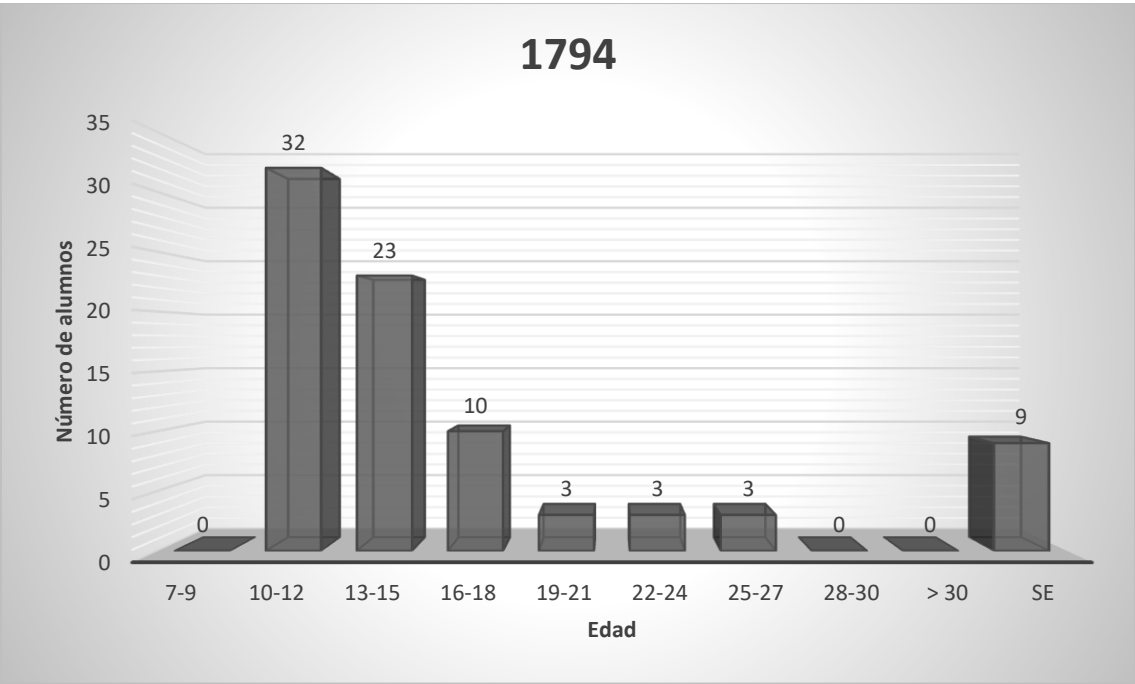
1792



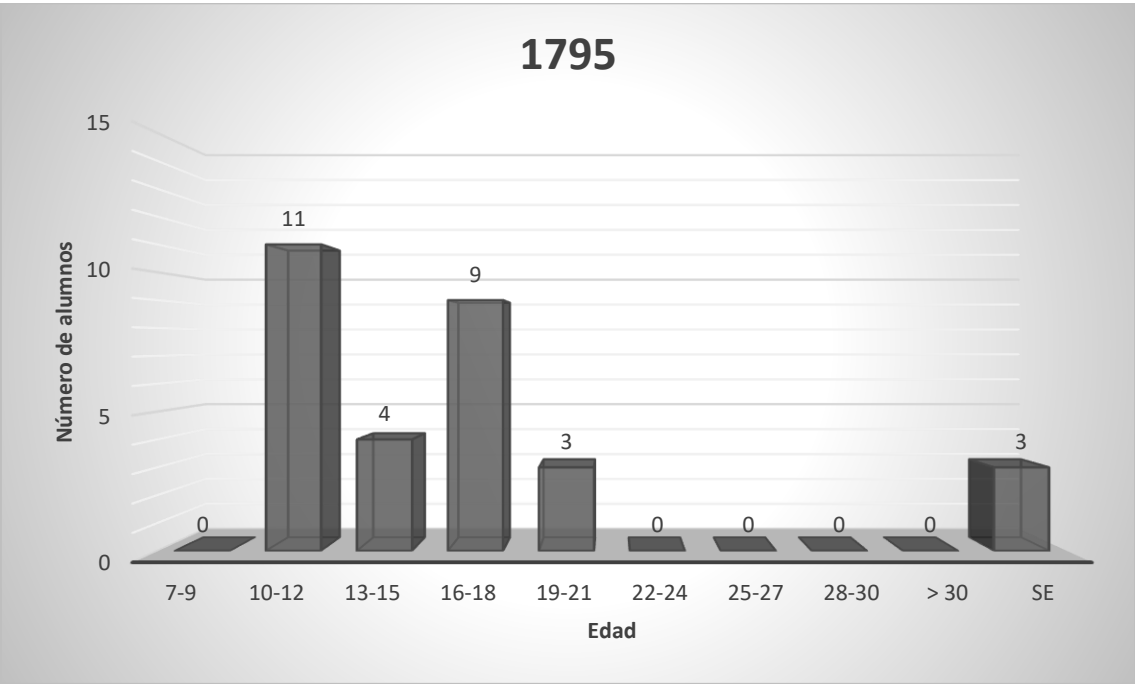
1793



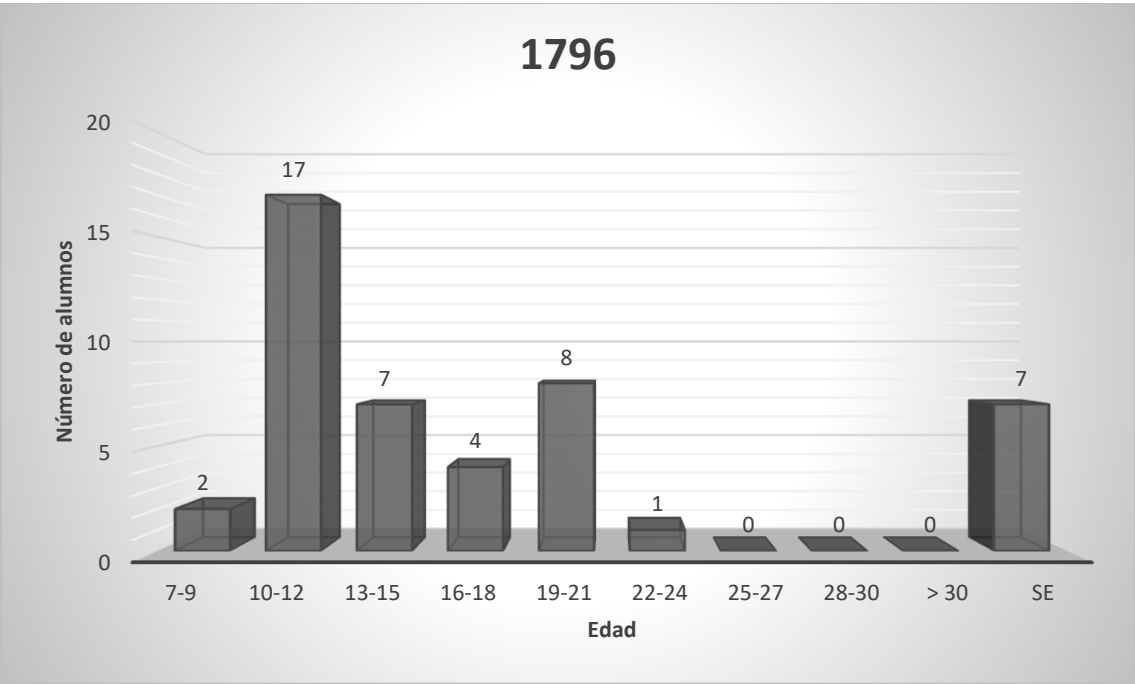
1794



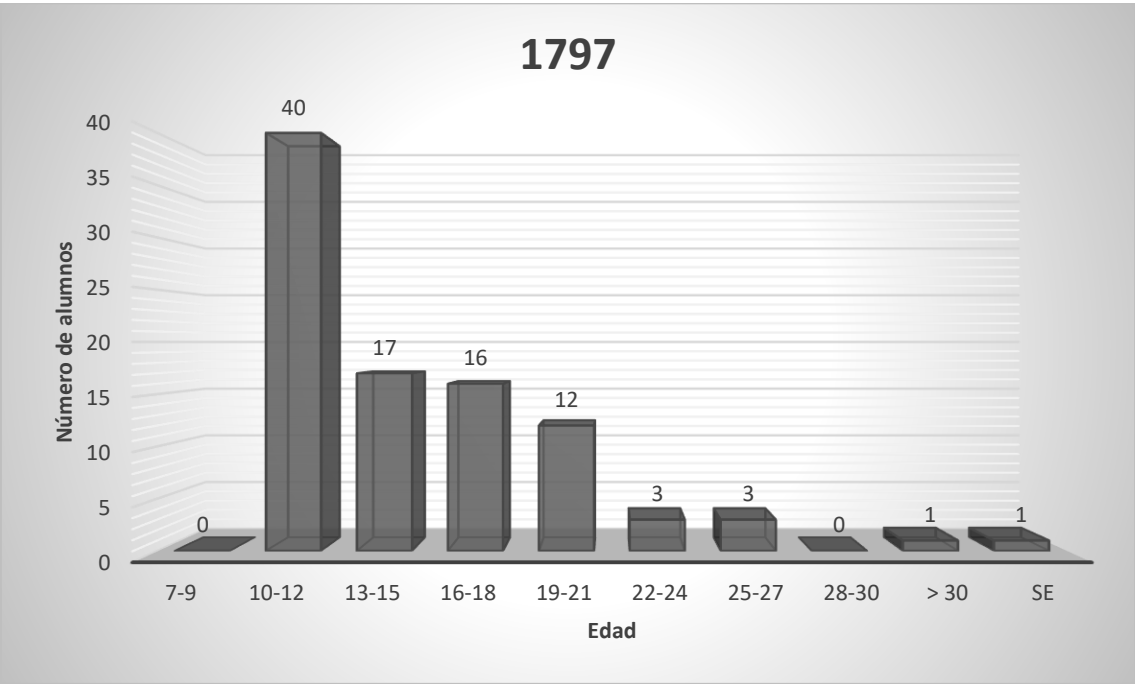
1795



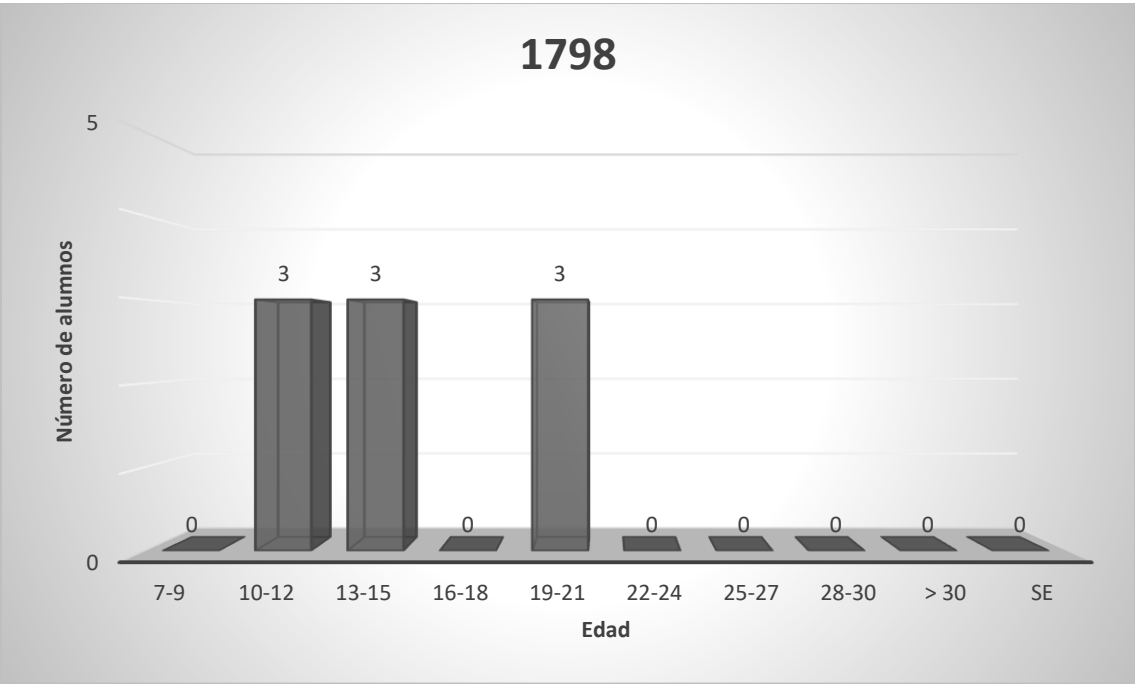
1796



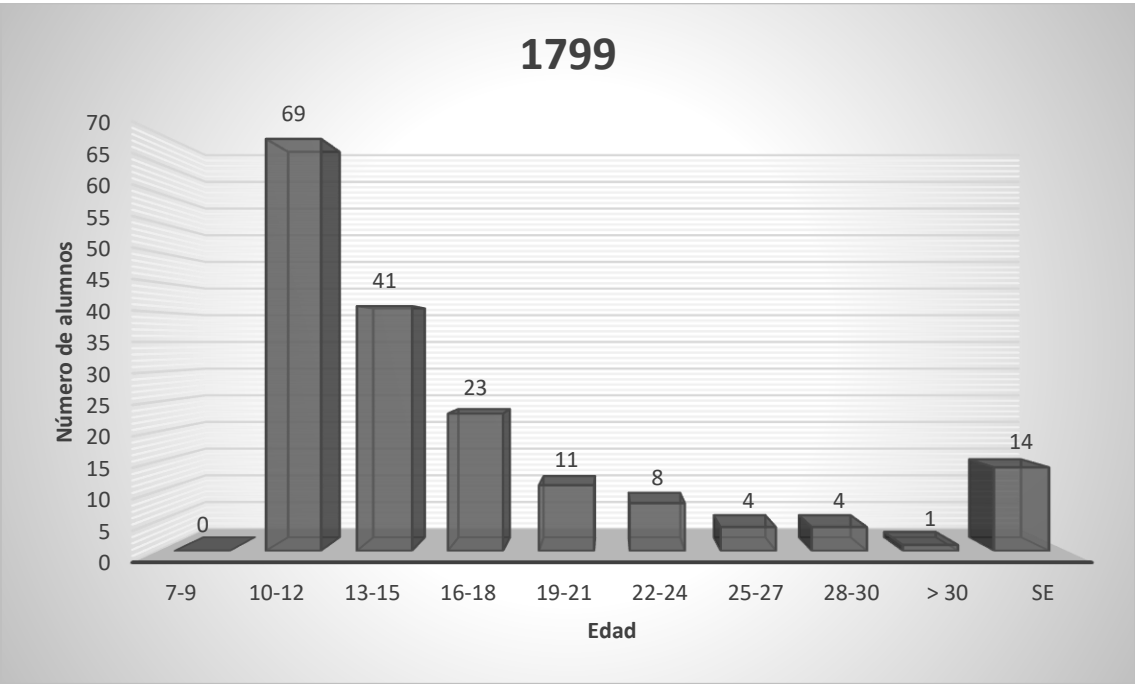
1797



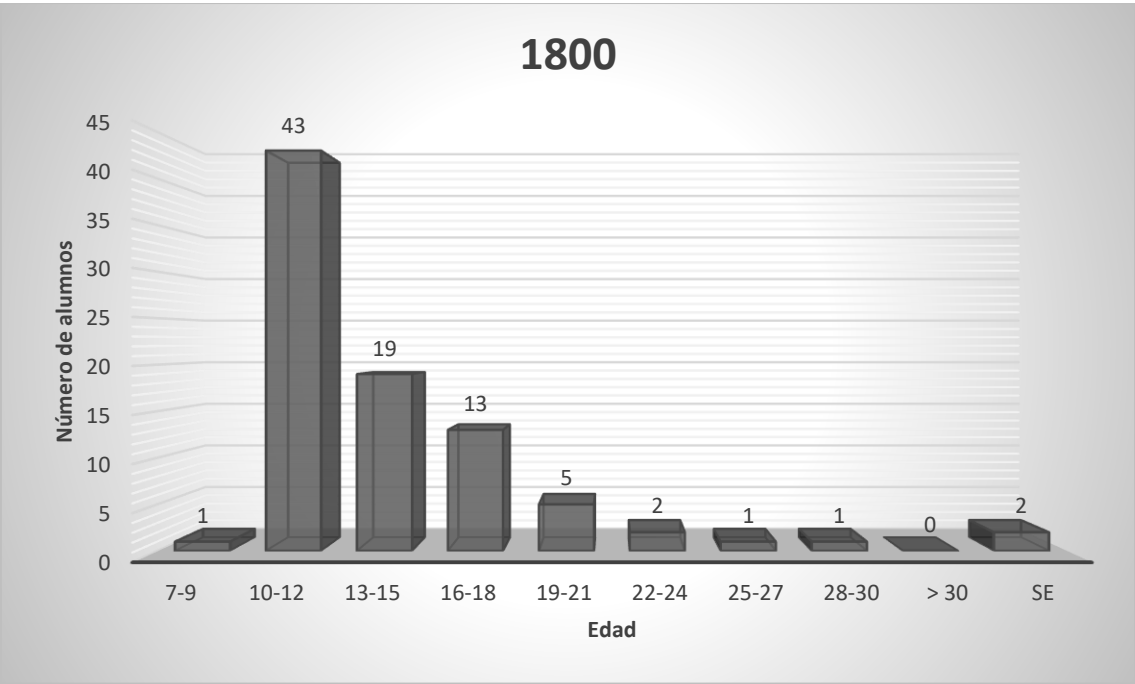
1798



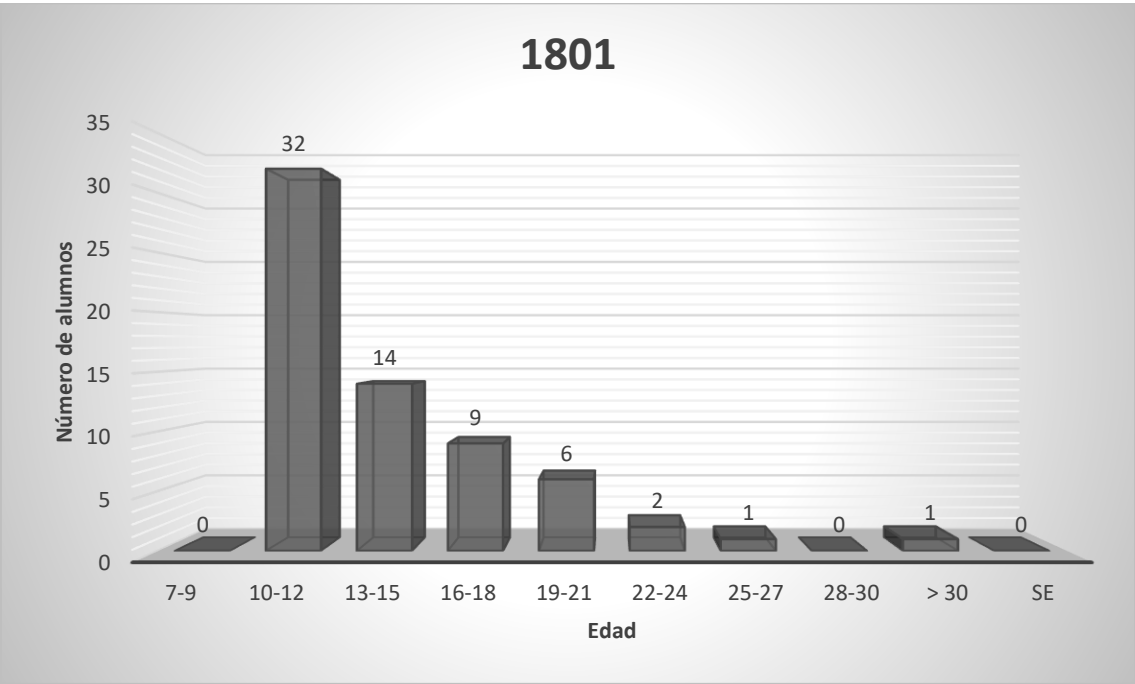
1799



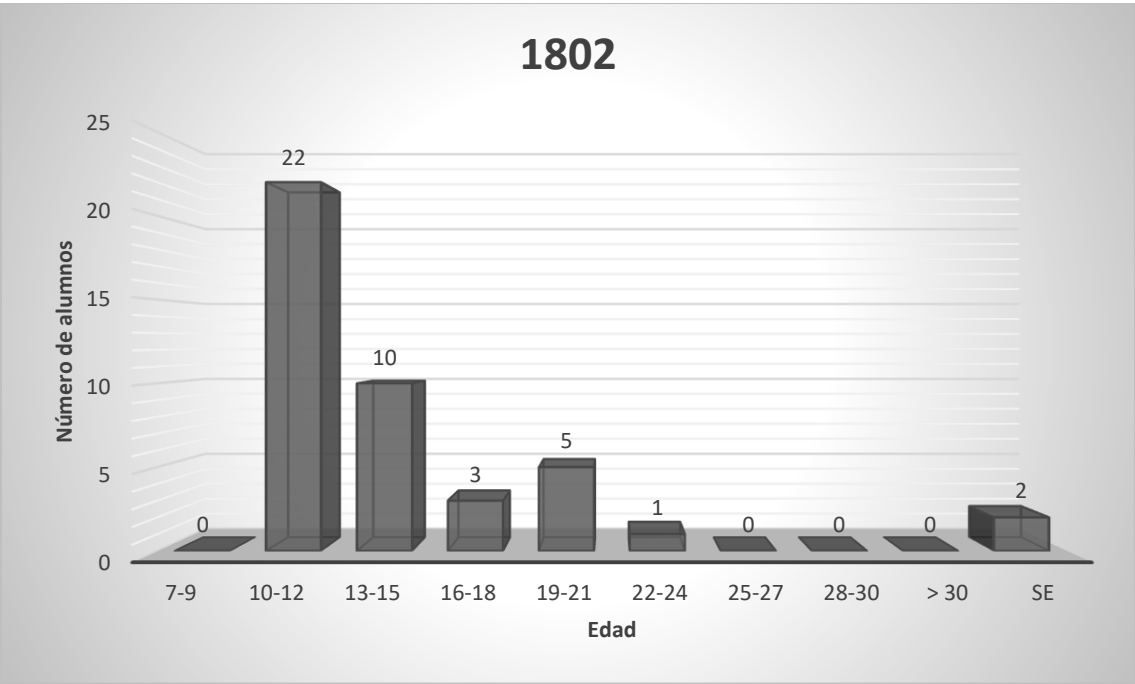
1800



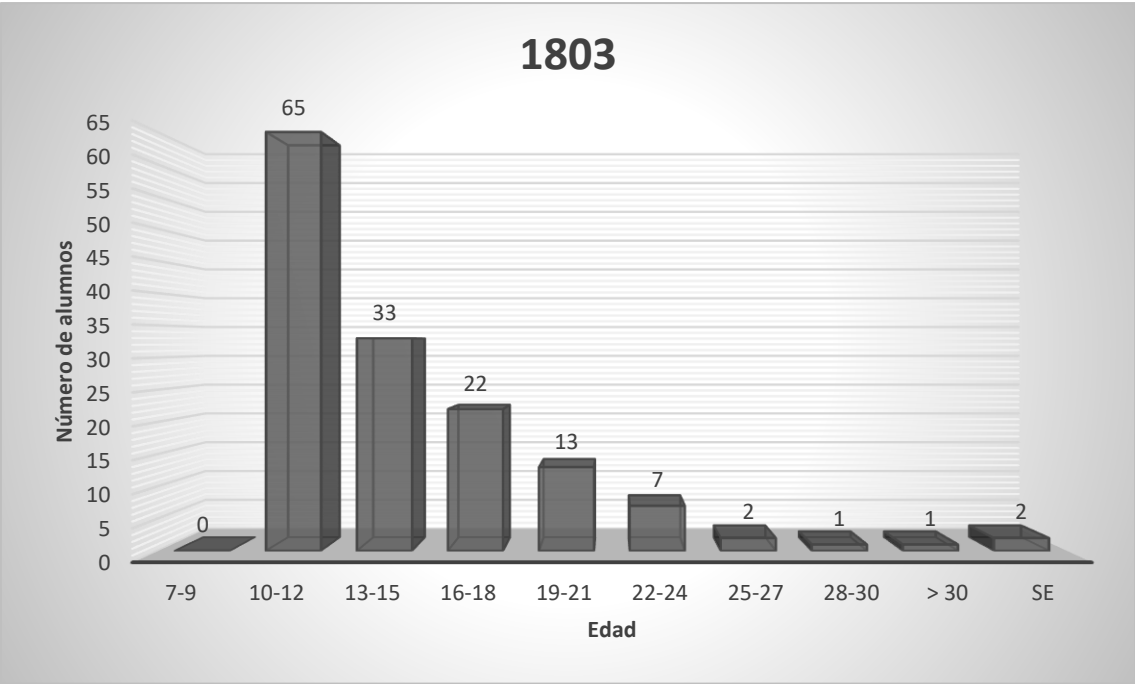
1781



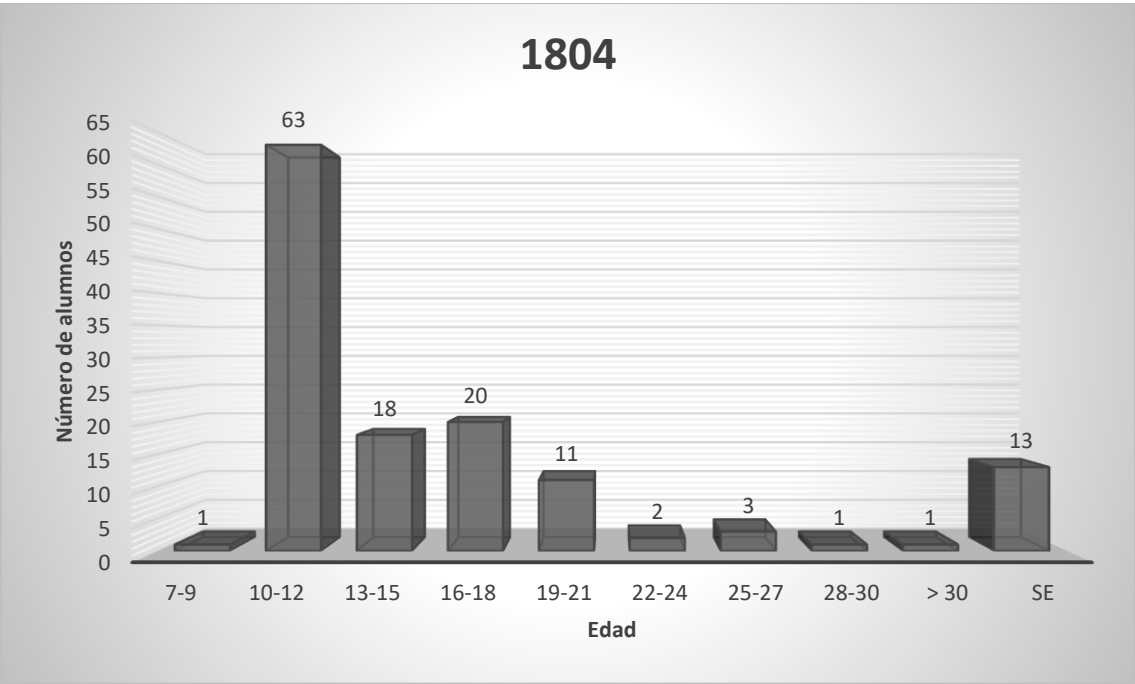
1802



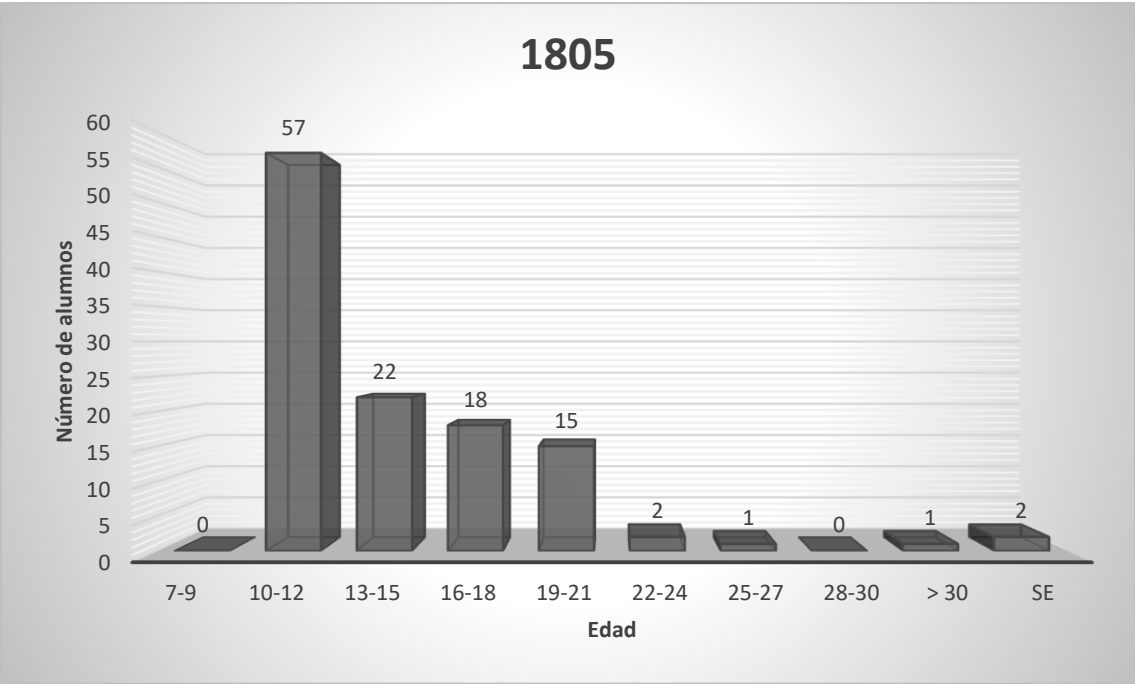
1803



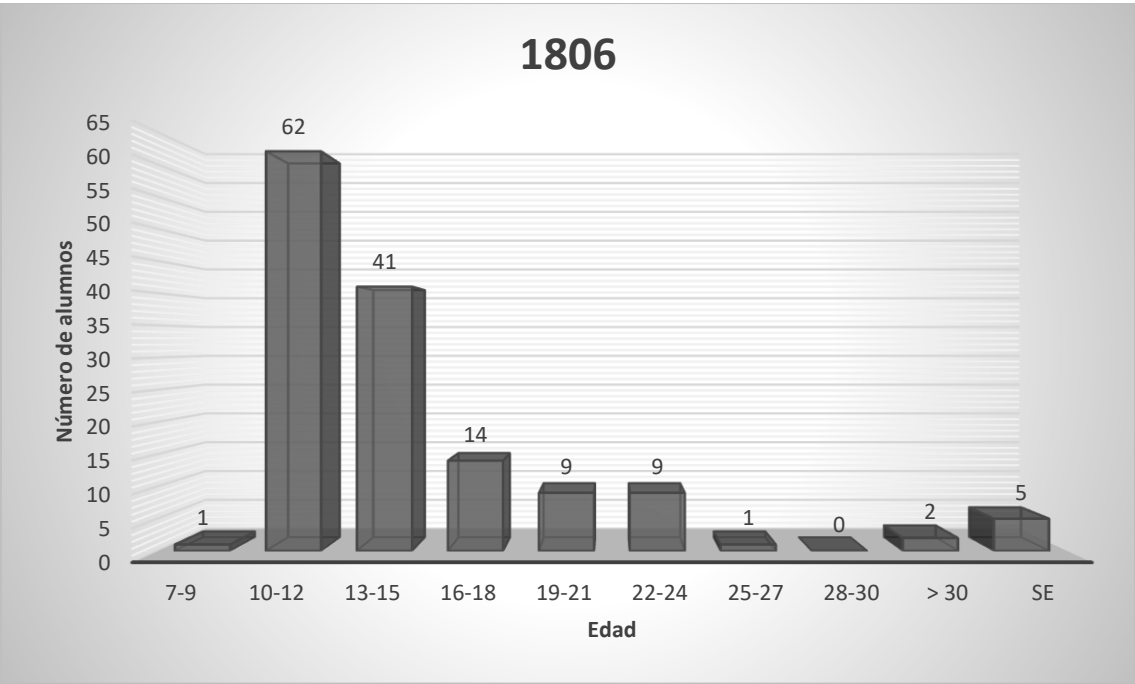
1804



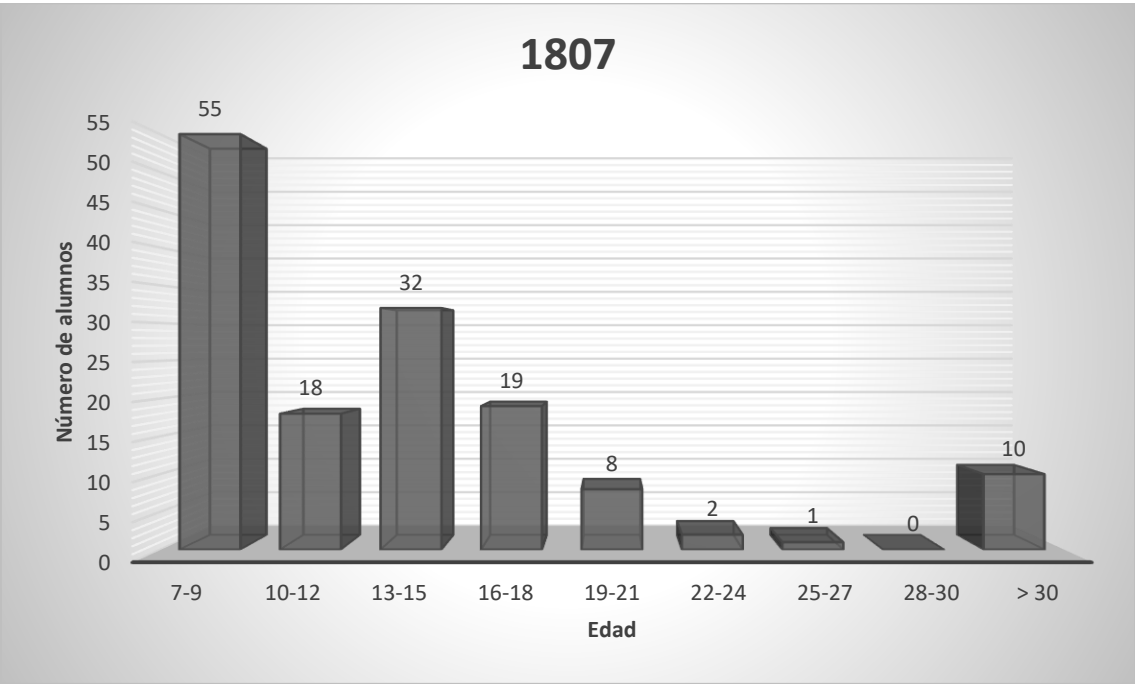
1805



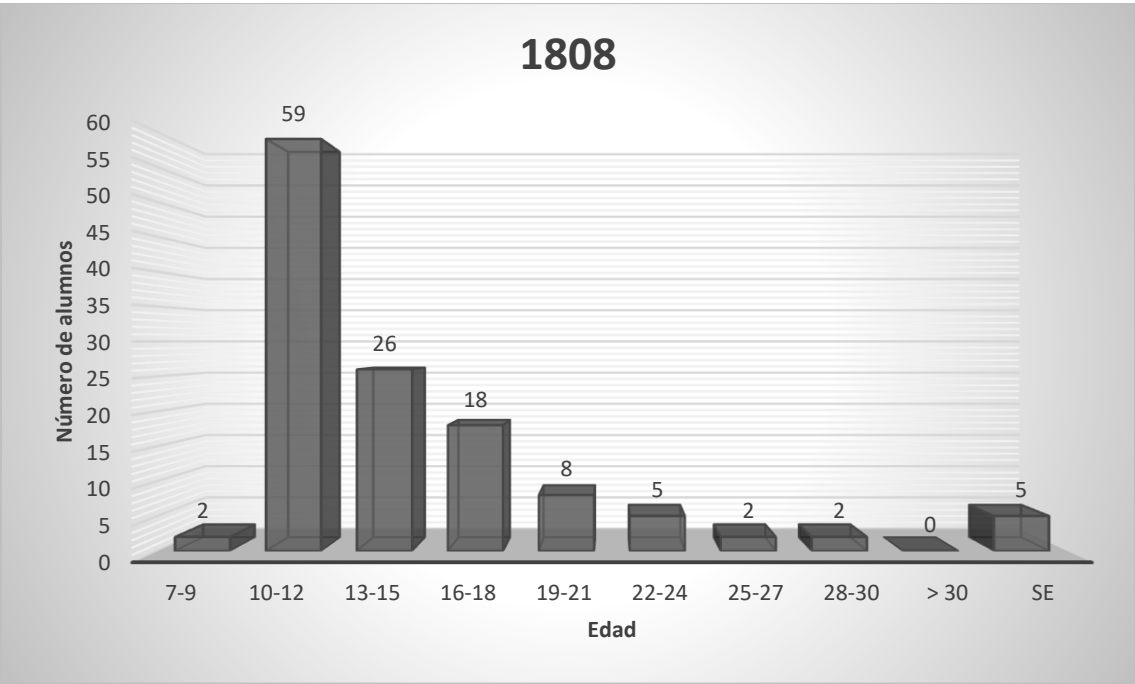
1806



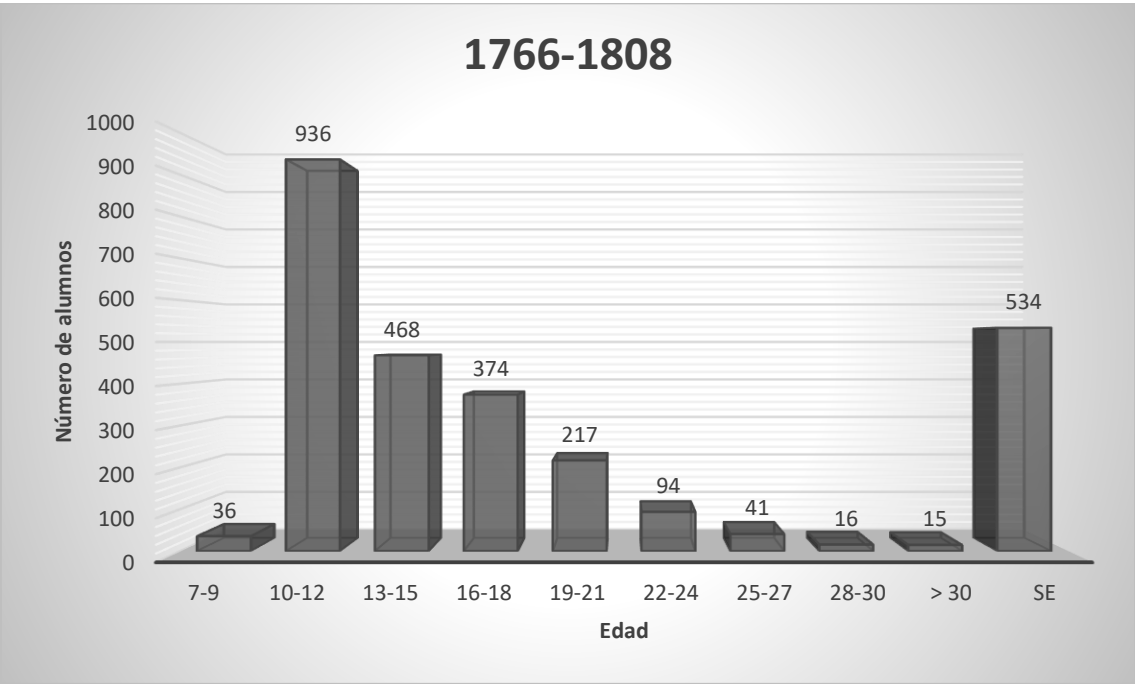
1807



1808



Totales



9.7. Inventario de pinturas (1766 – 1808)⁸²⁸

1. Un cuadro que representa a santo Tomás de Villanueva en compañía del virrey de este reino, visitando el hospital General de esta ciudad y la obra que se incluía a expensas de dicho santo. Fue pintado este cuadro para el concurso de premios generales del año 1776 por don José Ferrer, que obtuvo el primer premio. Tiene seis palmos de ancho y cuatro de alto. (No existía en 1815)
2. Un cuadro de seis palmos de ancho y cuatro de alto, que representa a san Vicente Mártir y a san Valero conducidos a la presencia de Daciano. Pintado por José Ximeno y premiado en el concurso general del año [17]80. (No existía en 1815)
3. Otro de igual tamaño que fue premiado en el concurso general en el año 1783 por don Manuel Camarón. Representa una alegoría de Carlos Tercero alusivas a varios triunfos de la Monarquía y adelantamiento de las artes por la protección que les dispensó, y particularmente a esta Academia de la que fue su fundador.
4. Otro de igual tamaño premiado en el concurso general del año 1786, obra de don Antonio Rodríguez, que representa al rey Alfonso V de Aragón colocando en la catedral de esta ciudad el cuerpo de san Luis, obispo de Tolosa. (No existe)
5. Otro de igual tamaño pintado por don Vicente López, y premiado en el concurso general del año 1789, que representa al rey Ezequías que hace ostensión de sus riquezas.
6. Otro de igual tamaño obra de don Luis Planes “menor” en el concurso general de premios del año 1792, que representa la resistencia del rey Wamba para admitir la corona.
7. Otro de igual de don Vicente Lluch, obra presentada en el concurso general en el año 1795, y su asunto es las bodas del rey don Felipe Tercero con la reina doña Margarita, cuya bendición les dio el beato don Juan de Ribera.
8. Un cuadro que regaló don Ignacio Vergara, primer director de escultura que fue de esta Academia y uno de sus fundadores, que representa a Judit con la cabeza de Holofernes en la mano. Original de muy buena mano, pero se ignora del que sea. Del tamaño de nueve palmos de alto y siete de ancho.

⁸²⁸ *Inventario General de la pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas las clases, y diseños de arquitectura... Hecho en el año de 1797. ARASC, sign. 149.*

9. Un cuadro de seis palmos y cuatro de alto, que representa a la Junta que se tuvo en el castillo de Caspe con la asistencia de san Vicente Ferrer para la elección que en ella se hizo del infante don Fernando para rey de Aragón. Obra de don José Inglés hecha para el primer concurso general que se tuvo en el año 1773, y por habérsele dado el premio a don Joaquín Pérez, se le creó al expresado Inglés, académico de mérito en atención a sus méritos y el que manifestó en esta obra.
10. Otro de igual tamaño pintado por don Pedro Pascual Calado para el concurso del año [17]89, y por no haber tenido lugar para el premio, y en atención a su mérito, se le creó académico supernumerario, cuyo asunto es el rey Ezequías que hace ostentación de sus riquezas. (No existía en 1829)
11. Otro de igual tamaño y el propio asunto, hecho igualmente para dicho concurso del año [17]89. Obra hecha por fray Lucas de Valencia, capuchino lego, a quien se le creó académico supernumerario.
12. Un cuadro de cuatro palmos de largo y dos y medio de ancho con su marco corlado, obra que presentó don Diego Gutiérrez que representa a san Felipe de Jesús, por cuya obra se le creó académico supernumerario en 10 de junio de [17]78.
13. Un retrato de Carlos Tercero de cinco y cuatro palmos con marco corlado, copiado del que tiene don Manuel Monfort de Mengs por don José Vergara, director de pintar, y sirvió en el dosel durante el reinado de dicho monarca.
14. Un cuadro de nueve palmos y cinco de ancho con vareta corlada que representa Adán y Eva arrojados del Paraíso por el Ángel. Pintado por don José Vergara, que presentó a esta Academia.
15. Un óvalo de dos palmos y medio con marco dorado en el que hay un retrato ideal de uno de los infantes gemelos. Obra de don José Vergara, que hizo para la Academia y sirvió en las demostraciones públicas de estos dos infantes.
16. Otro igual al antedicho del otro gemelo para dichas funciones, pintado por don Luis Planes, teniente de pintura de esta Academia, y lo regaló a la misma.
17. Un retrato de tres y cuatro palmos del señor don Andrés Gómez de la Vega, corregidor e intendente de esa ciudad, primer presidente de esta Academia, porque lo fue de la Junta Preparatoria, contribuyó en gran parte a su establecimiento, propuso el

arreglo y formación de estatutos. Pintado por don Cristóbal Valero, primer director de pintura y el primero que lo fue general.

18. Un retrato de tres y cuatro palmos con marco corlado, y remate de talla del señor don Joaquín de Pareja y Obregón, corregidor dos veces de esta ciudad, y como a tal presidente de esta Academia. Pintado por don Vicente López, discípulo de la misma Academia y pensionado que ha sido en Madrid, y con motivo de haber presentado dicho retrato se le creó académico de mérito.

19. Una imagen de Nuestra Señora pintada a pastel de dos palmos y medio, y medio de ancho con marco de talla dorado y su cristal. Obra de la señora doña María Caro y Sureda, por cuya obra fue creada directora honoraria en la clase de pintura.

20. Una cabeza de san Francisco de Asís de dos palmos y medio, y uno y medio de ancho con marco de talla dorado y su cristal. Obra de doña Manuela Mercader y Caro, a pastel, por cuya obra fue creada directora honoraria en la clase de pintura.

21. Un cuadro de tres y medio, y cuatro y medio palmos de alto con marco corlado, que representa la unión de las tres bellas artes. Obra del padre Antonio Villanueva, religioso franciscano, por cuya obra fue creado académico de mérito en la pintura.

22. Una imagen de Nuestra Señora con el Niño, de pastel de dos planos y medio, y dos, con marco de color de caoba y filetes de oro. Obra de la señora doña Engracia de las Cavas, por cuya obra se la creó directora honoraria de pintura.

23. Un cuadro de cuatro palmos y seis, que representa a san Vicente Ferrer en el castillo de Caspe. Obra de don Joaquín Pérez, que hizo para el concurso general, primero que celebró la Academia en el año [17]73. Y por su mérito se le adjudicó el primer premio de pintura, no siendo de menos aprecio su humildad en su adelantada edad.

24. Otro cuadro de cuatro palmos y cinco, que representa a David con la cabeza de Goliath. Obra del mismo don Joaquín Pérez, por la cual se le creó académico de mérito de pintura.

25. Un óvalo en que está pintado a pastel una cabeza de la Virgen Santísima con marco dorado y cristal. Obra de la señora doña Josefa Mayans y Pastor, y por ella se la creó directora honoraria de pintura.

26. Un cuadro de cinco y nueve palmos con marco corlado, que representa a san Sebastián, copia de Tiziano del mismo original, que se conserva en la sacristía del Monasterio de El Escorial. Pintado por don Rafael Ximeno, estando de pensionado de esta Academia en Madrid, y luego pasó a Roma a estudiar bajo los auxilios de la misma pensión, y actualmente se halla de director de la Academia de San Carlos en México, todo obra de don Manuel Monfort.

27. Un retrato de aguada, copia del que hizo de sí mismo don Rafael Antonio Mengs, y tiene en su colección de pinturas el ilustrísimo señor don Bernardo de Iriarte. Obra de don Joaquín Fábregas, académico de mérito en la clase del grabado, y actual director de la Academia de San Carlos en México, con marco negro, filete de oro y cristal, de un palmo, y uno y medio.

28. Una imagen de Nuestra Señora de medio cuerpo con bareta dorada de tres palmos, y dos y medio, copiado del gran cuadro de la Anunciación, última obra que dejó sin concluir don Rafael Mengs, y la conserva el rey en su Real Palacio de Madrid. Cuya copia fue hecha por el mismo don Rafael Ximeno.

29. Un retrato de tres y cuatro palmos, que representa un retrato de la marquesa de Llano, copiado por el expresado don Rafael Ximeno del cuadro que hizo y pintó don Rafael Mengs.

30. Un cuadro de cuatro y seis palmos con vareta corlada, que representa al Padre Eterno reconviendo en el Paraíso a Adán y Eva su inobediencia. Obra de invención de don Rafael Ximeno, que la hizo en Roma, y por ella se le creó académico de mérito, con honor de teniente en la clase de pintura.

31. Un cuadro de cinco y medio, y ocho palmos con figura, copia de la Escuela de Atenas de Rafael. Obra que hizo en Roma el expresado don Rafael Ximeno.

32 y 33. Dos cabezas de san Pedro y san Pablo con marcos dorados de tres y medio, y dos y medio palmos, copiadas de los mismos originales de Guido Reni que existen en el Monasterio de El Escorial por don Rafael Ximeno.

34. Un cuadro de cuatro palmos, y seis con vareta corlada, que representa la lucha del Ángel con Jacob. Obra de don Matías Quevedo, por la que fue creado académico de mérito en la pintura.

35. Un cuadro de cuatro, y cinco palmos con vareta corlada, que representa a santa Cecilia, copia del Domenichino. Hecha por el original en Roma por don José Camarón y Meliá, estando pensionado en Roma por la Real Academia de San Fernando.

36. Otro cuadro de dos palmos, y tres, que es la degollación de san Juan Bautista. Obra de invención del dicho don José Camarón y Meliá, por la que se le creó académico de mérito en esta Academia.

37. Un objeto de un palmo, y uno y medio con vareta corlada, que representa a Alejandro cortando el nudo gordiano. Obra pintada en Roma por don Francisco Preciado, por la que se creó académico de mérito.

38. Un cuadro de tres, y cuatro palmos con vareta dorada, que representa la Purísima Concepción de Nuestra Señora. Obra pintada en Barcelona por don Mariano Illa, por la cual se le creó académico de mérito en la pintura.

39. Un cuadro de tres y cuatro palmos con vareta corlada, que representa al mozo Tobías en el acto de restituir la vista a su anciano padre, con asistencia del ángel san Rafael. Obra de don Vicente López por la cual obtuvo la pensión en Madrid en el año 1789.

40. Un boceto del mismo don Vicente López de dos palmos y medio, que representa los Reyes Católicos cuando recibieron la embajada del rey de Marruecos, que sirvió para el cuadro principal de la oposición que hizo al concurso de los premios generales de la Academia de San Fernando, por la cual obtuvo el primer premio de pintura en el año.

41. Un cuadro de cuatro palmos y medio, y ocho palmos con marco corlado, que representa a Nuestra Señora y a la ciudad de Valencia, presentándola todos los barones ilustres, que escribieron de su inmaculada concepción. Obra de don Francisco Bru.

42. Una miniatura de poco más de un palmo, con marco dorado y cristal, que representa la Purísima Concepción de Nuestra Señora y la Santísima Trinidad coronándola con el retrato del autor, embebido en al marco, que lo es don Mariano Torra. Por el cual se le creó académico de mérito en la clase de pintura.

43. Un cuadro de tres palmos y medio, y dos y medio, que representa la serpiente de metal, con marco corlado, y de color. Obra de don José Inglés, por la cual, siendo

académico de mérito, se le dieron honores de teniente director en la clase de pintura. (No existía en 1815)

44. Un cuadro de cuatro y seis palmos con careta corlada, que representa al Niño Señor Jesucristo, arrojando del pórtico del templo a los tratantes que lo profanaban. Obra de don José Ferrer, por la cual se le creó académico de mérito en la pintura.

45. Un cuadro de cuatro palmos, y cinco y medio con vareta corlada, que representa un Ecce Homo en el acto en que le presenta Pilatos al pueblo. Copia del cuadro original de Tiziano, por don Vicente López, como pensionado de esta Academia.

46 y 47. Dos tablas de un palmo y medio, y dos cada una con marcos dorados, y grabados, y cristales, que representan a san Juan Bautista (46) y la otra a la Magdalena (47). Copiados por don Vicente López de las que de igual tamaño tiene el rey en su Palacio Real de Madrid, pintadas por don Rafael Mengs.

48. Una cabeza con manos de Nuestra Señora, pintada al pastel por la señora doña María de la Asunción Ferrer y Crespí de Valldaura, con marco grabado y dorado, y cristal, por la cual se le creó académica de mérito en la clase de pintura.

49. Un retrato sin marco de nuestro actual monarca don Carlos Cuarto, que ha estado algún tiempo bajo el dosel de la sala de Juntas. Pintado por don Rafael Ximeno, discípulo de esta Academia, y actual director de la de México.

50. Un cuadro de cuatro y cinco palmos de unas armas de la ciudad con marco corlado. Pintadas al temple por don Carlos Francia, que estuvo colocado en la primera formación de esta Academia en una de las aulas, que servía para uso de la misma Academia.

51. Un cuadro de la visitación de María Santísima a Santa Isabel de medios cuerpos de 4 y 5 palmos con marco corlado. Pintado por don Antonio Tapia, por la que se dio la aprobación de poder pintar libremente. (No existía en 1815)

52. Un cuadro de 5 y 4 palmos con marco corlado, que representa a María, hermana de Aarón. Pintado por don Vicente Cucó por el cual se le concedió la aprobación de poder pintar. (No existía en 1815)

53. Un retrato de don Domingo Olivieri, primer escultor de su majestad de 7 y 5 palmos, con marco corlado. Pintado por Mr. Ollivier, que regaló a esta Academia, en

memoria de los buenos oficios que practicó par el establecimiento de esta Academia don Tomás Bayarri.

54. Un retrato de Fernando VI de 4 ½ y 3 ½ con marco corlado, que pintó don José Vergara para colocar bajo el primer dosel que puso esta Academia, que fue de papel pintado, imitando a damasco por no alcanzar a más sus caudales.

55. Otro de igual tamaño y con las mismas circunstancias, pintado por don Cristóbal Valero del retrato de la reina doña Bárbara, y sirvió de compañero del antecedente.

56. Un cuadro sin marco, que representa a san Lucas. Obra de don José Rosell de 4 y 5 palmos, que hizo en la primera concurrencia de los profesores para los estudios. (No existía en 1815)

57. Otro cuadro sin marco de 6 y 4 palmos, que representa un pasaje de Telémaco, pintado por don Pascual Miguel, primer conserje que fue de esta Academia. (No existía en 1815)

58. Otro cuadro de seis y cuarto sin marco, que representa a Judit con la cabeza de Holofernes. Obra del P. Fr. Tomás de Úbeda, religioso franciscano, que presentó en dicha primera concurrencia.

59. Otro cuadro de 6 y 4 palmos sin marco, que representa un pasaje de Telémaco, pintado por don Félix Lorente, que presentó en dicha primera concurrencia de los profesores. (No existía en 1815)

60. Un cuadro de 4 y 3 palmos con marco corlado, que representa un medio cuerpo humano, y las partes interiores de él, y de su concavidad. Efectuado por don Félix Lorente. (No existía en 1815)

61. Otro de 2 palmos y 2 ½ con marco corlado de una cabeza manifestada las partes anatómicas de ellas, pintado por don Félix Lorente, y así por esta, como por el cuadro antecedente se le creó académico de mérito, y fue tasador de pintura, nombrado por esta Academia.

62. Un cuadro de 3 y 4 con marco corlado que representa a Jesucristo entregando las llaves a san Pedro. Pintado por Joaquín Roig para la aprobación que se le dio.

63. Un cuadro de 5 y 4 palmos con marco corlado que representa a santa Bárbara. Pintado por don Pascual Miguel, y presentado a esta Academia en la primera concurrencia a los profesores.
64. Un cuadro de 6 y 4 palmos sin marco por don José Camarón que representa un pasaje de Telémaco, y lo presentó a esta Academia en su primera concurrencia.
65. Una lámina pintada sobre cristal de espejo, de $\frac{1}{2}$, y 1 palmo y $\frac{1}{2}$ de ancho con marco de ébano y concha con sus golpes de bronce dorado. Pintado por don José Espinós, representa un pasaje de Telémaco y lo presentó a esta Academia en su primer concurrencia.
66. Un cuadro de 5 y 4 palmos con marco grabado y dorado. Retrato de $\frac{1}{2}$ cuerpo del rey nuestro señor Carlos 4º, que se conserva debajo del dosel de la sala de Juntas, que pintó en Madrid don Vicente López, copiado de otro que pintó de cuerpo entero don Mariano Maella.
67. Un cuadro de 3 y 4 palmos con marco corlado, y remate de talla de un retrato de medio cuerpo del marqués de la Romana, académico que fue de honor, y mérito en la arquitectura, que pintó don Luis Planes, de orden de la Academia en memoria de un donativo que le hizo dicho señor marqués en su última disposición.
68. Un cuadro de 6 y 4 palmos que representa a san Vicente Ferrer en el castillo de Caspe y demás vocales de la Junta. Obra que hizo para el concurso general del año 1773 don Joaquín Campos, por la cual se le creó académico supernumerario en la pintura.
69. Un cuadro ovalado de 9 y 7 palmos con marco corlado de las armas del rey, de la ciudad, y de la Academia pintado por don Joaquín Pérez, colocado en el zaguán de la Academia, y en atención a su mérito, y al de haberse llevado el primer premio en el concurso general se le creó académico de mérito, con la obligación de pintar dichas armas.
70. En un óvalo de $\frac{1}{2}$ palmo con marco de caoba y cristal se halla pintado de miniatura sobre vitela un retrato de la reina nuestra señora siendo princesa de Asturias. Obra de don Manuel Miralles y Siuri, por la que se le creó académico de mérito en la clase de pintura.

71. Un cuadro de seis y cuatro palmos con vareta dorada que representa el desembarco en el grao de Valencia del rey don Fernando el Católico con su esposa la reina doña Germana de Foix. Obra de don José Ribelles y Felip, por el cual y el repente que hizo, se le dio el premio en el concurso general del año 1798.

72. Un retrato de tres y cuatro palmos con marco dorado y remate de talla del señor don Francisco Xavier de Azpiroz, actual presidente. Obra de don Manuel Camarón y Meliá, por el cual se le creó académico de mérito en si clase de pintura en año 1798.

73. Otro retrato en todo igual al antecedente que lo es del señor don Antonio Pascual, actual vicepresidente como consiliario más antiguo. Obra de don Luis Planes y Domingo, por la que se le creó en 1798 académico de mérito en su clase.

74. Otro retrato con marco corlado y remate de talla de igual magnitud al antecedente que representa a don Vicente Gascó, director actual de arquitectura. Obra de José Zapata, por la que se le creó en su clase de pintura, académico de mérito el año 1798.

75. Otro retrato con marco dorado y remate de talla igual en tamaño al antecedente que representa a don Ignacio Vergara, hecho por su hermano don José, el que lo presentó a la Academia en prueba de su gratitud, para memoria de aquel distinguido profesor el año 1798.

76. Otro retrato en todo igual al antecedente que representa a don José Vergara, hecho de su mano, como el anterior y presentó en 1798.

77. Un cuadro de seis y nueve palmos sin marco, que representa a san Luis Beltrán, original de don Antonio Palomino, que regaló a la Academia don Manuel Monfort en 1799.

78. Un cuadro poco más o menos que el antecedente en magnitud, que representa a san Antonio Abad, que igualmente regaló don Manuel Monfort en 1799 con marco corlado. (En el margen: Este cuadro se cortó y solo se aprovechó la cabeza, que está bajo el mismo número. Obra original de March)

79. Un cuadro del propio tamaño con marco corlado original de Miguel March, que representa al san Roque curando a varios apestados, que regaló a la Academia el secretario don Mariano Ferrer en 1799.

80. Un cuadro de seis y cuatro palmos con vareta de talla dorada, que representa cuando el Padre Eterno reconviene a Caín por haber muerto a su hermano Abel. Asunto que se le dio a don Juan Bautista Suñer, por el cual se le creó académico de mérito en su clase de pintura.

81. Un cuadro de tres y cuatro palmos con marco corlado y remate de talla, que representa el retrato del señor don Manuel Giner, consiliario de la Academia, por el cual fue creado académico de mérito don Vicente Velázquez, cuyo asunto se le dio en 9 de febrero de 1800 y creado académico en 28 de septiembre de dicho año.

82. Un cuadro cerca de tres y cuatro palmos con marco dorado y remate, que representa el retrato parecido del Excmo. señor conde de Floridablanca, que regalo a la Academia su presidente el señor don Jorge Palacios en 28 de septiembre de 1800, con marco pequeño y la Academia añadió el que incluye a este y el remate.

83. Un retrato de una muchacha cosiendo hecho a pastel con marco dorado y cristal. Obra del señor marqués de Algorfa, copia del original de Rembrandt que posee el académico de honor don Vicente Blasco, por el cual se le creó académico de mérito en 1801.

84. Un cuadro de 2, y 2 ½ con marco dorado y cristal al óleo, que representa una Nuestra Señora de medio cuerpo. Obra de la señora doña María Vicenta Ramón y Ripalda, hija del señor conde de Ripalda, consiliario de la Academia. Copia del original de don José Vergara que posee don Manuel Monfort, por la cual se la creó académica de mérito en 1801.

85. Un cuadro de 6 y 4 palmos con vareta de oro que representa al rey don Alfonso V de Aragón recibido a corta distancia de Valencia al cardenal de Fox. Asunto de la primera clase de pintura del año 1801, por el cual y el repente nº 81, se le adjudicó el premio a Jacinto Esteve.

86. Una tabla de ...(?) con marco corlado y cristal en la que está pintada una calavera por el natural por Juanes, que regaló a esta Academia el señor canónigo don Antonio Roca en 16 de enero de 1801.

87. Un cuadro de 4 y 3 palmos con marco dorado y remate de talla igual a los compañeros que es retrato de don Fernando Selma, hecho por don Joaquín Esteve, quien lo regaló a esta Academia.

88. Un cuadro pintado a pastel que representa un medio cuerpo de una joven que está leyendo. Compañero de la del número 83, igual en medida y marco que presentó don Joaquín Mezquita y de Pedro, discípulo de esa Academia con el fin de ser recibido de académico de mérito y atendidas sus circunstancias se le creó en 6 de junio de 1802.

89. Una cabeza pintada a pastel con cristal y marco dorado por doña Eulalia Gerona, vecina de Barcelona, que ofreció a la Academia con el objeto de ser recibida de académica de mérito y se la recibió en 22 de julio de 1802.

90. Un cuadro de 6 y 4 palmos que representa a san Roque, copia de otro que hay en Castellón de la Plana, con vareta corlada. Obra de Joaquín Oliet, por la cual se le creó académico supernumerario en 5 de junio de 1803, y la cabeza que sigue.

91. Una cabeza que representa un viejo tomada del natural, por la cual, y la copia de san Roque que antecede, fue recibido de académico supernumerario en la clase de pintura Joaquín Oliet en 5 de junio de 1803.

92. Un cuadro con marco dorado y remate igual a los compañeros retrato de don Jorge Palacios, presidente que fue de esta academia. Pintado por don Vicente López.

93. Un cuadro de 6 y 4 palmos con vareta dorada que representa a Agar e Ismael arrojados de la casa de su suegro Abraham. Obra de Francisco Grau, por la que fue creado académico de mérito en 27 de mayo de 1804.

94. Un cuadro igual al antecedente que representa a Lot huyendo con sus hijas del incendio de Sodoma. Obra de don Vicente Lluch por la que fue creado académico de mérito en 1 de octubre de 1804.

95. Un cuadro de seis y cuatro palmos con vareta de oro, que representa a los Reyes Católicos con su hijo, que reciben a Colón en Barcelona. Obra de don Andrés Crua, con la que ganó el premio primero en el concurso del año 1804.

96. En primero de junio de 1805 presentó don Vicente Noguera una cabeza con marco dorado que representa el retrato de Gregorio Hernández, escultor famoso que floreció en

Valladolid, y se conserva su original en el convento del Carmen Calzado de aquella ciudad.

97. Un retrato de tres y cuatro palmos igual a los demás de la sala con marco corlado y remate, que representa a don José Esteve, director que fue de esta Academia, y lo pintó en Madrid su primo don Agustín Esteve, y regaló a esta Academia su esposa doña Josefa Vilella.

98. Un cuadro de tres y medio, y dos y medio con su marco dorado de san Pedro Apóstol. Pintado por don José Camarón, que lo remitió desde Madrid su hijo don José, quien lo regaló a esta Academia por no haber en ella ninguna cosa pintada por su padre.

99. Un retrato igual a los demás que hay en la sala, con su marco dorado y remate, que representa a don Cristóbal Valero, presbítero, director que fue de pintura de ésta y el primer director general.

100. Un retrato pintado de dos palmos y medio, y dos, pintado a pastel por doña Josefa Martínez y Tamarit, bajo la dirección de don Vicente López, con marco de madera fina, filetes dorados y cristal, que representa a don Diego Velázquez de Silva.

101. Un retrato con marco dorado y cristal que representa a Alonso Sánchez Coello, y lo pintó don Vicente María de Vergara a pastel, igual en tamaño al antecedente.

102. Un cuadro de 6 y 4 palmos con vareta corlada, que representa el Pozo de Jacob, que lo pintó Vicente Inglés para crearse académico, y el retrato del n.º 99 y el repente del n.º 94. Por todo lo cual se le creó en el año de 1806. (No existía en 1831)

103. Un retrato con marco dorado y remate que representa al difunto don Manuel Monfort. Pintado por don Vicente López, y regaló a esta Academia su sobrino don Manuel.

104. Un cuadro de siete palmos y medio, y cinco, pintado por don Jaime Riera, vecino de Mallorca, que representa al Hombre conducido por el Vicio, y la Religión que le aparta, conducidos por la Virtud, por el que se le creó académico supernumerario.

105. Un cuadro de 6 y 4 palmos alegórico del católico monarca Carlos 4, entrega al serenísimo señor generalísimo Príncipe de la Paz el bastón de almirante de España. Premio extraordinario que el año 1807 se le dio a su autor, don Francisco Llácer.

106. Los fariseos introducen por el techo de la casa donde estaba el Salvador, a un paralítico para que lo cure. Cuadro de 6 y 4 palmos que en el concurso del año 1807 llevó el expresado don Francisco Llácer, que con el de repente que hizo se le premió.

107. Una cabeza de san Antonio, que es lo que se pudo aprovechar del cuadro n.º 78, y la recobro don Mariano Torra.

108. Un cuadro de 4 y 3 palmos, retrato de don Cayetano de Urbina, presidente que fue de esta Academia. Pintado por don Vicente López, que regaló a esta Academia cuando concluyó su empleo, con marco dorado y remate de talla igual a los demás.

9.8. Inventario de estampas (1766 – 1808)⁸²⁹

1 a 6. Seis estampas de *Los triunfos de Alejandro*, grabados por Gugstn (?) con marcos cortados, regalo que hizo a esta Academia don Pedro Pérez Bayer, canónigo de esta santa Iglesia en 23 de febrero de 1775.

7. Una estampa del *Sacrificio de Isaac* por [Antoine] Coypel y [Pierre] Drever.

8. *Dafne y Apolo*, por Carlo Maratta y [Robert Van] Audenaerde.

9 y 10. Dos estampas compañeras de *La Vendimia* y *La Siega* por [Giovanni Girolamo] Frezza. (* nº 10)

11. Otra de una *Alegoría de Neptuno* por [Joseph Ignace François?] Parrocel, obra ejecutada para unos Juegos. (*)

12. Otra *Vista de la catedral de San Pedro*, obra del caballero Bernini.

13. Otra estampa del *Retrato de Benedicto XIII a caballo*, obra de [Agostino] Masucci, y grabada por [Jakob] Frey.

14. Otra estampa de *San Felipe Neri*, con marco de pino. Estatua del Vaticano, obra por [Felice] Baini y [Francesco] Pozzi.

15. *Anacreonte y Amor* por Coypel y [Louis] Desplaces. (*)

16. Otra estampa de *Baco* por Coypel y Trubain. (*)

17,18 y 19. Tres estampas apaisadas sin nombre de autor, cuyos asuntos son *Las tablas de Moisés*, *Las aguas de Moisés* y *El sacrificio de Isaac*.

20. Otra estampa del *Sacrificio de Jefe* por Coypel y [Gaspard] Duchange.

21. Otra *Anguises* por Coypel y Desplaces. (*)

22. Otra del *Sacrificio de Augusto* por Carlo Maratta y Frey.

23. Otra estampa de *Rómulo y Remo*, por el mismo Maratta y Audenaerde.

⁸²⁹ *Inventario General de la pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas las clases, y diseños de arquitectura... Hecho en el año de 1797. ARASC, sign. 149.*

- 24 y 25. Dos estampas compañeras la una *El carro de la Aurora* y la otra *Baco y Ariadna* por Guido Reni y Frey. (* nº 25)
- 26, 27 y 28. Tres estampas en óvalo del Domenichino, gravadas por Frey, que son *Ester y Asuero*, otra la de *Judit triunfante* y la otra *Salomón y su madre en el trono*. (* nº 27 y nº 28)
29. Otra estampa *Céfiro y Flora* por Coypel y [Bernard] Picart. (*)
30. Otra de *Amor y Psique* por Coypel y [Nicolas–Henri] Tardieu.
31. Otra de *San Gerónimo recibiendo la comunión* por el Domenichino y Frey.
32. Otra de *Amida* (?) por Coypel y [Charles] Dupuis. (*)
33. Otra de *Jacob cuando le presentan la túnica de su hijo José*, obra de Coypel y [François de] Poilly.
34. Otra *Venus y Cupido* por Coypel y Desplaces. (*)
35. Otra de *Labán y Jacob* por Coypel y [Jean] Audran. (*)
36. Otra de *Susana solicitada por los viejos*, por Coypel y Poilly.
37. Otra estampa pegada a un bastidor, como todas las antecedentes, y las que se seguirán, no notándose estar en otra forma; esta representa una perspectiva del *Palacio Pontificio en Monte Cavallo* por Weters (?). (*)
38. Otra estampa que representa la *Basílica vaticana* por Cepicho (?)
39. Otra estampa que representa una vistas de la *Plaza de la Basílica vaticana* por [Giovanni Battista] Falda. (*)
40. Otra estampa que representa la *Plaza y Templo de Santa María la Rotonda* por [Giovanni Giacomo de] Rossi.
41. Otra estampa que representa la vista del *Sepulcro de C. Marsi* por Barriquioni (?).
42. Otra de la vista del romano *Campidoglio* por Rossi.
43. Otra de la vista de *Curia Innocenziana* por Rossi.

44. Otra que representa la *Basílica Lateranense* por Rossi.
45. Otra que representa la vista *Anfiteatro de Fabio* por Rossi.
46. Otra de la vista del *Tabernáculo del Vaticano* por Rossi.
47. Otra de la vista del *Obelisco de Caracalla* por [Dominicus de] Rubeis.
48. Otra vista igual mirada por otro lado del mismo *Obelisco [de Caracalla]*, y por el mismo autor. (**)
49. Otra de la vista de la *Plaza Navona* por Rossi. (**)
50. Otra vista de la *Sacristía de la Basílica Lateranense* por Rossi. (**)
51. Otra de la vista del *Castillo de la cuapaola* (?) por Rossi.
52. Otra vista de la *Plaza del Populo* por Werser (?).
53. Otra de la vista de *Santa María la Mayor* por Alés (?).
54. Otra vista del costado de la *Basílica Vaticana* por Rossi.
54. (Sic.) Una estampa con marco dorado y su cristal de 2 y tres palmos, que representa *San Juan Bautista predicando en el desierto*, grabada por don Pascual Molés en París, copiada del cuadro original de Guido Reni, que regaló a esa Academia el expresado don Pascual Molés.
55. Otra estampa compañera de igual tamaño, y con igual marco y cristal, grabada en París por el expresado don Pascual Molés, que copio del cuadro original del cuadro de Charles van Loo, que regaló también a esta Academia, que representa a *San Jerónimo Magno en el desierto, rehusando el pontificado*.
56. Otra estampa de 2 ½ palmos con cristal y marco dorado, que representa al *Templo de la Inmortalidad, y el suceso de haber dado a España un infante la princesa doña María Luisa de Borbón*, dibujada por N. Allet (?) y grabada por don Pascual Molés en París, que regaló a esta Academia.
57. Otra con marco dorado y cristal, de 3 ½ y 2 ½ palmos, que representa *La pesca de los cocodrilos*, dibujado por F.[rançois] Boucher, y grabada en París por don Pascual Molés, que regaló a esta Academia.

58. Una estampa de un palmo y medio con marco negro filete dorado y cristal del *Retrato de rey don Pedro, llamado el cruel*, copiado por don Antonio Carnicero del que se halla de mármol en su sepulcro en el claustro de las monjas de San Felipe el Real, grabado por don Joaquín Fabregat, el que le presentó a esta Academia.

59. Otra estampa de igual tamaño a la antecedente con marco y cristal, que representa uno de los parajes de la *Historia de don Quijote*, y grabó para la magnífica impresión de dicha historia hizo la Academia de la Lengua don Joaquín Fabregat, el cual la presentó a esa Academia.

60. Otra estampa igual y también con su marco y cristal de otro pasaje de la misma *Historia de don Quijote*, que para el mismo efecto grabó dicho don Joaquín Fabregat, y presentó a esta Academia.

61. Una estampa con marco de caoba y cristal de 2 $\frac{1}{4}$ y 1 $\frac{3}{4}$ palmos, que representa Nuestra Señora, el Niños Jesús, el Ángel san Rafael, Tobías y san Jerónimo, llamada vulgarmente *Nuestra Señora del Pez*, copiada de la tabla original que de tamaño de figuras del natural pintó Rafael de Urbino, y se conserva en el Monasterio del Escorial, la cual dibujo y grabó don Fernando Selma, discípulo de esta Academia.

62. Una estampa con marco dorado y su cristal de 1 $\frac{1}{4}$ y 1 $\frac{3}{4}$ palmos. Y es una de las *Musas* que grabó don Joaquín Ballester para las obras de Quevedo y regaló a esta Academia.

63. Otra de igual tamaño y con las mismas circunstancias de otra de las Musas para el mismo efecto y regaló el expresado Ballesteros.

64. Otra igual con marco y cristal del retrato de medio cuerpo de *Quevedo*, hecha para la misma obra por el expresado don Joaquín Ballester, que igualmente regaló.

65. Otra estampa con marco negro y su cristal de 1 y 1 $\frac{1}{2}$ palmos, que representa un *Nacimiento de Cristo Señor Nuestro*, dibujado por don Mariano Maella, grabado por don Joaquín Ballester para el misal de media cámara.

66. Otra igual con marco y cristal, que representa la *Adoración de los Reyes* dibujada por el mismo Maella, y grabada por el dicho Ballester, para el mismo efecto que la antecedente.

67. Una estampa con marco de color de caoba de 3 y 4 palmos, que representa una vista de los *Jardines de Aranjuez*, grabada por don Fernando Selma, que la regaló a esta Academia.

68. Otra estampa con marco dado del mismo color de caoba de 1 y 1 ½ palmos, también de una vista de *Aranjuez* por la parte de los cuarteles, grabada por don Fernando Selma, que igualmente regaló a esa Academia.

69. Una estampa con marco negro y filete dorado con cristal, que representa la imagen del *Santísimo Cristo del Salvador*, grabada por don Manuel Bru.

70. Otra estampa igual en todo, que grabó para compañera de la antecedente el expresado don Manuel Bru, que representa *Nuestra Señora de los Desamparados*.

71. Otra estampa de un *Ecce Homo* con un marco dorado y cristal de 1 palmo y ¾ que es copia de la Joan de Joanes que fue del canónigo García, y hoy existe en la Catedral de esta ciudad y copio don Pascual Cucó para el concurso general del año 1773, y no habiéndole dado dicho premio por no haberla presentado a tiempo se le creó académico de mérito.

72. Otra estampa con marco negro y cristal de 1 ½ y 1 palmo de un retrato grabado por don Rafael Esteve en los estudios que hizo en Madrid estando pensionado y presentó a esta Academia.

73. Una estampa con marco de color caoba de 2 ½ y 2 palmos, que representa un pasaje de la Escritura copiada del cuadro original de [Lucas] Jordán, y grabada por don Fernando Selma.

74. Otra estampa igual y marco, que representa otro pasaje de la Escritura, que también dibujó y grabó don Fernando Selma, y ambas presentó a esta Academia.

75. Una estampa con marco dorado y cristal de dos y medio y uno y medio palmos, que representa *Nuestra Señora sentada y el Niño Dios en pie*, copiada del cuadro original de Guido Reni, que se halla en El Escorial por Rafael Gimeno y grabó don Mariano Brandi estando uno y otro de pensionados de Madrid.

76. Otra estampa de *San José con el Niño en los brazos*, con marco dorado y cristal de 1 $\frac{1}{2}$ y 1 palmo del cuadro original de Guido [Reni], que se halla en la sacristía de El Escorial, y la dibujó el mismo Gimeno, y grabó Brandi, como pensionados.

77. Otra estampa con marco dorado y cristal de menos de un palmo, y uno y medio de ancho de un *Busto del general Washington*, que grabó el pensionado don Mariano Brandi.

78. Una estampa con marco dorado y cristal de 3 $\frac{1}{4}$ y 2 $\frac{1}{2}$ palmos, que representa *Canadiens au tombeau de leur enfant*, grabada por [François – Robert] Ingouf le Jeune en París por la cual se le creó académico de mérito en la clase del grabado

79. Una estampa con marco dorado y cristal de 1 $\frac{1}{2}$ y 1 palmo, que representa *El Cristo de Velázquez*, cuyo original se conserva en la sacristía de las monjas de San Plácido en Madrid, y grabó don Joaquín Ballester, copiado de otro grabado por don Manuel Salvador Carmona.

80. Otra estampa con marco dorado y cristal de 2 palmos y 1 $\frac{1}{2}$ que representa *El Salvador*, que pinto Joanes para Fuente la Higuera, grabado por don Manuel Bru, teniente director del grabado de esta Academia.

81. Una estampa con marco de caoba y filetes de oro y su cristal de 1 $\frac{1}{2}$ y 1 palmo, que representa *El Divino Pastor*, grabado por Manuel Peleguer, y se le hizo académico de mérito en el grabado por esta obra.

82. Una estampa con marco dorado y cristal de 2 y 3 palmos, que representa *San Bruno*, dibujada por don José Camarón, y que grabada por don Rafael Esteve, que presentó a esta Academia y se le creó académico de mérito en el grabado.

83. Una estampa con marco negro y cristal de 3 y 2 $\frac{1}{2}$ palmos, que representa a *San Ildefonso, cuando la Virgen le pone la casulla*, copiada del cuadro original de [Bartolomé Esteban] Murillo por don Agustín Esteve, grabado por do Fernando Selma, quien le regaló a esta Academia y va en la colección de las estampas de los cuadros de palacio que se está haciendo en Madrid.

84. Una estampa con marco dorado y cristal de 2 $\frac{1}{2}$ y 2 palmos, que representa un *Divino Señor muerto*, copiado del cuadro original de Alonso Cano, por don Rafael

Gimeno, y grabó don Joaquín Ballester, discípulo y director honorario de esta Real Academia.

85. Una estampa con marco dorado y su original de 1 $\frac{3}{4}$ y 1 $\frac{1}{2}$ palmos, que representa dos medios cuerpos, copia del cuadro original de Murillo, que tenía en su poder es señor duque de Almodóvar, quien hizo grabar la lámina a sus expensas a don Joaquín Ballester, y este presentó a esta Academia.

86. Cuatro cabezas llamadas de octavo, grabadas por don Pascual Molés, dibujadas por [Pedro Pablo] Montaña para la obra del Consulado del Mar [*Código de las costumbres marítimas de Barcelona, hasta aquí vulgarmente llamado Libro del Consulado* (1791)], que escribió [Antonio de] Capmany, cuyas estampas regaló el expresado don Pascual Molés.

87. Una estampa de una Virgen de medio cuerpo del tamaño de medio pliego, grabada por don Vicente Mariani el que la regaló a esta Academia.

88. Otra estampa de medio pliego en que se halla copiada la *Herodias con la cabeza de San Juan*, que pintó Guido Reni, y copió del cuadro, que se halla en la Academia de San Fernando, don Fernando Selma en el año 74 y regaló a esta Academia, como discípulo de ella.

89. Otra estampa de medio pliego, que se halla un *Busto de un viejo*, que gravada por el mismo Selma en el previo año de 74, y envió a esta Academia.

90. Otra estampa de medio pliego de un *Busto del Niño Jesús*, grabado a una raya por dicho don Fernando Selma en el año 73, y envió a esa Academia.

91. Otra estampa de medio pliego de un *Muchacho de medio cuerpo jugando con un gato*, grabada por don Vicente Mariani, en su primer estudio y remitió a la Academia.

92. Otra estampa de medio pliego de un *Retrato de un viejo*, grabado por don Rafael Esteve, que remitió a esta Academia.

93. Otra estampa de pliego de una *Virgen de cuerpo entero con el Niño dormido en los brazos*, copiada del cuadro de [Antonio de] Pereda, grabada por [Blas] Ametller, que regaló don Pascual Molés, por ser este su discípulo.

94. Otra estampa de a pliego de una *Virgen con el Niño en los brazos*, copiada de otra estampa de Campaine (?), grabada por [José] Coromina, discípulo del expresado Moles, que la regaló a esta Academia.
95. Otra estampa de pliego de un medio cuerpo de una media *Figura alegórica con un ornato de flores*, obra que grabó en París don Pascual Molés, el que la regaló a esta Academia.
96. Una estampa de a pliego con varias letras y una explicación impresa obra de don Francisco Asensio, el que la regaló a esta Academia.
97. Otra estampa de a apliego de un *Retrato de cuerpo entero del conde de Fernán Núñez*, pintado por don Joaquín Inza, grabado por don Vicente Mariani, el que la regaló a esa Academia.
98. Dos estampas de cuartilla de dos medios cuerpos de *San Ambrosio* y *San Atanasio*, grabados por Sirera, discípulo de Molés, que las regaló a esta Academia.
99. Tres estampas de medio pliego, las tres de la *Virgen de medio cuerpo con el Niño en pie* de Carlo Maratti, que grabó en Madrid, siendo pensionado don Rafael Esteve, y presento a esa Academia, y bajo este mismo número se halla otra con marco negro y cristal que igualmente regalo.
100. Tres estampas iguales de a pliego de un retrato que no se sabe quién es; y otra igual con el número 72, obra que grabó don Rafael Esteve en Madrid, y regaló a esta Academia como su pensionado.
101. Otra estampa de a pliego de un busto *Retrato del Exmo. señor duque de Alba*, grabada por don Pascual Molés, el que la regaló a esta Academia.
102. Un cuaderno de marca Imperial, parte de la colección de estampas de los mejores cuadros que tiene el rey en sus palacios, en este primero que consta de seis y son *El Descendimiento de la Cruz*, pintado por Mengs, dibujado por [Buenaventura] Salesa, grabado por [Giovanni Battista] Volpato *Baco coronando a los borrachos*, pintado por Velázquez, dibujado por [Manuel de la] Cruz, y grabado por [Manuel Salvador] Carmona. *San Ildefonso recibiendo la casulla*, firmado por Murillo, dibujado por Esteve, grabado por Selma. *La Pastorcita*, pintada por [Francisco de] Zurbarán, dibujada por [León] Bueno, grabada por [Bartolomé] Vázquez. *Santa Rosa*, pintada por

Murillo, dibujada por [Genaro] Gutiérrez, grabada por Ametller. Retrato no conocido pintado por Velázquez, dibujado por Bueno, grabado por [Francisco] Montaner.

103. Otro cuaderno que es el segundo de la misma colección y contiene otras seis estampas, que son: *El Nacimiento* pintado por Mengs, dibujado por [José] Beratón, grabado por [Rafaello] Morghen. *La Sacra Familia*, pintada por Julio Romano, dibujada por Bueno, grabada por [Girolamo] Carattoni. *La Santísima Virgen, que se aparece a San Bernardo*, pintada por Murillo, dibujada por Bueno, grabada por Montaner. *El aguador de Sevilla*, pintada por Velázquez, dibujado por Bueno, grabado por Ametller. Un retrato no conocido pintado por Antonio Moro, dibujado por Esteve, y grabado por [José] Vázquez el hijo. Otro retrato compañero pintado por el mismo, dibujado por Cruz, grabado por [Bartolomé] Vázquez el padre.

104. Una estampa de pliego imperial que representa *La Liberté du Braconnier*, grabada primeramente por Ingouf Académico de esta Academia en París, el cual la regaló y por ella la Academia de San Fernando le creó su académico.

105. Un cuaderno de doce estampas de a pliego, grabadas en Roma por [Carlo] Gregori, y sin de varias figuras, y grupos copiadas de los originales antiguos, cuyo cuaderno regaló a esta Academia el señor Francisco Cebrián, canónigo de esta Santa Iglesia, y hoy electo obispo de Orihuela, académico de honor de esta academia.

106. Cuarenta estampas de pliego cada una de ellas en que se hayan grabadas en grande las cabezas que pinto Rafael de Urbino en la grande obra llamada *La Escuela de Atenas* numeradas del 1 hasta el 40 seguido. Estas estampas, que sirven para la sala de principios, las presentó don José Puchol, director de escultura a nombre del señor don Vicente Perellós en 8 de marzo de 91.

107. Un cuaderno de principios de dibujo del tamaño natural de medio pliego cada hoja [*Cipriani's Rudiments of drawing engraved by F. Bartolozzi* (Londres, 1786)], dibujado por [Giovanni Battista] Cipriani, y grabado por [Francesco] Bartolozzi; comprende nueve hojas, inclusa la del frontis, numeradas desde el 1 hasta el 9 inclusive, regalo que hizo a esta Academia la Escuela Real de Dibujo de Barcelona. Este cuaderno tiene uso en la sala de principios, por estar grabado a puntos imitando el lápiz.

108. Veintiuno papeles en estampa, grabados imitando el lápiz encarnado, todos de pies, que sirven para dibujar los discípulos de esta Academia en la sala de principios, y se hayan numerados desde el número 1 hasta el 21 inclusive.

109. En cuartilla cuatro papeles estampados de manos imitando al lápiz encarnado, que son del servicio de la sala de principios, y se hallan numerados desde el 1 hasta el 4.

110. Quince figuras de a pliego en estampa, imitando al lápiz encarnado, dibujadas por varios autores franceses y se hallan numerados desde el 1 hasta el 15, que igualmente tienen uso en la sala de principios.

111. Dos papeles de pliego estampado en el uno una Virgen de medio cuerpo con el Niño en los brazos y un San Juan también de medio cuerpo; en el otro un juguete de tres muchachos, dibujado por Boucher, los dos bajo el número 111.

112. Cuarenta y siete papeles de varios tamaños, todos de cabezas estampadas imitando al lápiz encarnado, y empiezan desde el número 1 hasta el 47 inclusive: dichas cabezas sirven en la sala de principios alternativamente.

113. Nueve papeles de principios de las partes de las cabezas, los cuales son estampados, imitando al lápiz encarnado, y sirven para el uso de la sala de principios, los que se hayan numerados desde el número 1 hasta el 9.

114. Veintidós papeles, los once de pliego, y los otros seis de medio pliego, y los cinco de cuartilla de varios adornos, estampados, imitando el lápiz encarnado, los cuales regaló don Manuel Monfort para el uso y estudio de la sala de flores y ornatos, que actualmente sirven y se ponen en marcos alternativamente para dicho estudio, y están numerados desde el uno al veintidós seguidamente.

115. En treinta y cuatro papeles se halla completa la colección grande de *Las Logias de Rafael*, que grabó Volpato, regalo que mereció esta Academia a don Francisco Mayoral, arcediano de esta Santa Iglesia, y su canónigo, el cual fue creado académico de honor en 17 de julio de 68, cuyos papeles se hallan numerados desde el número uno hasta el treinta y cuatro seguidos, y sirven para copiar los discípulos de la sala de flores y ornatos de esta Academia. (Solo existían en 1815, 31 papeles)

116. Tres cuartillas, en que se halla estampado, imitando a lápiz encarnado tres matas de flores copiadas del natural obra francesa.

117. Un cuaderno de nueve hojas en cuartilla, en que se halla estampado, y encima colorido, varias matas de flores, obra francesa y de poco uso para la enseñanza.
118. En un cuaderno de cuartilla 14 estampas del Apostolado, obras de Rafael de Urbino, copiado y grabado por don Vicente Mariani, el que le regaló a esta Academia.
119. En un cuadro de siete hojas de medio pliego chico se hallan grabadas varias cabezas de Rembrandt y otros autores.
120. Dos estampas de cuartilla del *Retrato del Rey Nuestro Señor*, dibujado por Maella y grabado por Brandi.
121. Una estampa puesta en bastidor que representa al *Sepulcro del Cardenal Caracciolo*, por Bariquioni (?). (*)
122. Otra estampa con bastidor que representa el *Funeral de María Clementina* por [Ferdinand] Fuga.
123. Otra estampa con bastidor que representa la vista en perspectiva del *Doumo de Milán*, por Pavi (?).
124. Un cuaderno de veinte hojas de principios por originales del [Nicolas] Poussin, grabadas a imitación de lápiz para uso de las escuelas de dibujo, numeradas bajo los números de 1º a 20, que regaló a esta Academia don Gaspar Morera del comercio de esta ciudad en 17 de marzo de [17]99.
125. Un cuaderno con tapas de pergamino que contiene veinte y cuatro estampas y dos de escrito de *La galería de Rubens*, numeradas del 1º a 26, obra que fue de don José Vergara y regaló a esta Academia su hijo don Vicente en 18 de octubre de [1]801, y se le creó académico de honor.
126. Una estampa de a pliego que representa a *San Felipe Neri* dibujada por Maella y grabada por Mariano Brandi, quien la regaló a esta Academia en 30 de enero de [1]802.
127. Una estampa de a pliego con marco de madera fina y cristal que grabó don Francisco Jordán, igual en todo al dibujo 84 de López, obra por la que se le creó académico de mérito en 9 de septiembre de [1]802.

128. Una estampa de a pliego con marco de nogal y cristal, que es el *Retrato del general Urrutia* mandado grabar a Tomas López Enguídanos para el Exmo. señor duque del Infantado, que presentó a la Academia, como valenciano, para que se le crease académico de mérito, siendo ya de la de San Fernando y grabador de cámara de su majestad. Y en vista de la dicha obra, con general aplauso se le recibió y creó académico de mérito en la clase del grabado de láminas en 8 de octubre de 1804.

129. Una estampa igual a la antecedente con su marco negro y filete de oro y cristal, hecha por el cuadro original que existe en la catedral, pintado por don Francisco Goya, y grabada por el director del grabado don Manuel Peleguer, que representa *La despedida de San Francisco de Borja de su casa para entrar en la compañía de Jesús*.

130. Una estampa *Retrato de don Antonio Laguna* de la Colección de los hombres ilustres, con marco de madera fina y cristal, y en este grabada una orla de adorno de oro que presentó don Vicente Mariani, y se le creó académico supernumerario.

131, 132 y 133. Dos cristales con su marco que son unos adornos hechos de oro en el mismo cristal de cosa de un palmo y un redondo de cosa de medio, los cuales grabó don Julián Mas cuando se le creó académico de mérito.

134. Una estampa de dos palmos y medio y uno y medio con marco de madera fina y cristal, que presenta *El santísimo Cáliz*, que se venera en la catedral de esta ciudad, y grabó don Francisco Jordán, el que la presentó a esta Academia.

135. Una estampa de poco más de un palmo con marco de madera fina y cristal que representa al *Patriarca san José y el Niño*, obra de don Julián Mas, que presentó a la Academia cuando le crearon académico.

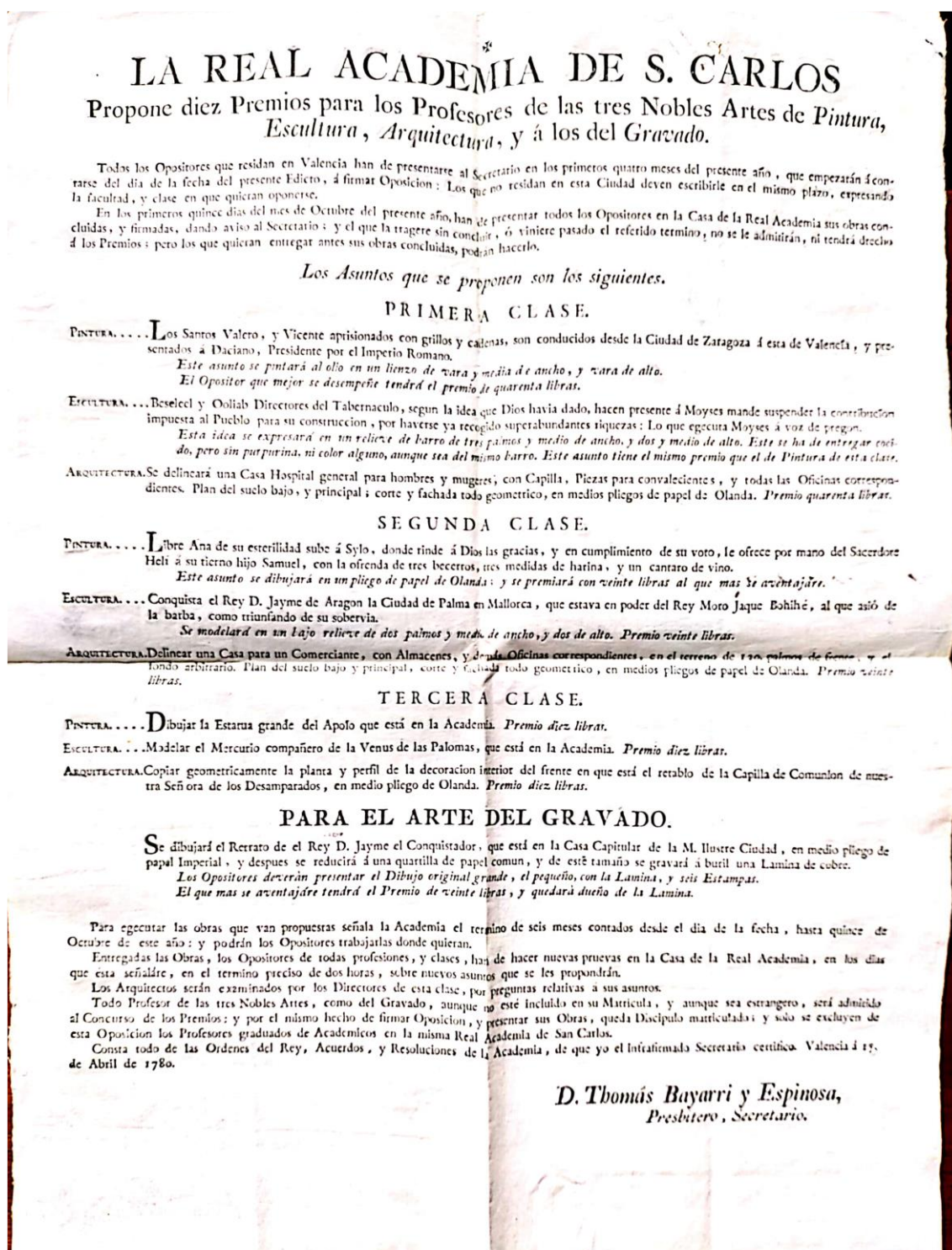
136. Un cuaderno con ocho estampas grabadas por el mismo don Julián Mas, que dio a la misma Academia con el mismo motivo.

137. Una estampa compañera con cristal y marco de la del N° 129, grabada por Manuel Peleguer, por el cuadro de don Francisco Goya, y compañero de la expresado N° 129.

(*) No existía en 1815.

(**) No existía en 1834.

9.9. Edictos de los premios generales⁸³⁰



Edicto concurso general de 1780

⁸³⁰El edicto del año 1804 se ha localizado en el legajo 51/3 del ARASC. Los edictos de los años 1780, 1783, 1789, 1792, 1795, 1798 y 1801 se han localizado en el legajo 35-2/2 del ARASF. Los de los años 1773, 1776, 1786 y 1807 no se han podido localizar.

LA REAL ACADEMIA DE S. CARLOS

Propone diez Premios para los Profesores de las tres Nobles Artes de Pintura, Escultura, Arquitectura, y à los del Gravado.

Todos los Opositores que residan en Valencia han de presentarse al Secretario en los primeros quatro meses del presente año, que empezarán à contarse del día de la fecha de este Edicto à firmar Oposicion. Los que no residan en esta Ciudad deven escribirle en el mismo plazo, expresando la facultad, y clase en que quieran oponerse.

En los primeros quince dias del mes de Setiembre del presente año, han de presentar todos los Opositores en la Casa de la Real Academia sus obras concluidas, y firmadas, dando aviso al Secretario; y el que la trage sin concluir, ó viniere pasado el referido termino, no se le admitirán, ni tendrá derecho à los Premios; pero los que quieran entregar antes sus obras concluidas, podrán hacerlo.

Los Asuntos que se proponen son los siguientes:

PRIMERA CLASE.

PINTURA. . . Un Quadro alegorico; alusivo à los triunfos conseguidos por la Nacion Española, y zelo de nuestro Católico Monarca, en la proteccion de las Nobles Artes. Se pintará al Rey nuestro Señor puesto en pie, empuñado el Cetro en ademán de disponer los asuntos de la Guerra: Tendrá junto à sí à Marte y Neptuno, que arrogantes le anuncian felices sucesos por el Mar, y por la Tierra: y Hercules que despedazando la Idra, hace ver los vencimientos y gloriosos triunfos de la Nacion. A la otra parte se descubre la Diosa Minerva, que con gallardo espíritu conduce à la presencia del Rey à la Academia de S. Carlos, la que oficiosa presenta à los Reales pies, una abundante y fértil Cornucopia llena de los preciosos frutos que produce, evidentes pruebas de su continua aplicacion y constancia. La prudencia y generosidad, que acompañan al Monarca la admiten carifiosas, con demostraciones de placer y regocijo, y hacen que publique la fama por los ayres sus glorias y progresos. En lugar distante se vé al Dios Apolo que con veloces cavallos da curso à su carrera: y las Estrellas de Castor y Polux, anuncios felices, denotan las excelencias y continuos adelantamientos de la Academia. La envidia se vé como precipitada huyendo, no pudiendo sufrir las glorias y honores de este Real cuerpo.

Este asunto se pintará al oleo en un Lienzo de vara y media de ancho, y vara de alto.

El Opositor que mejor se desempeñe tendrá el premio de quarenta libras.

ESCULTURA. . . Entra Heliodoro en el Templo de Jerusalén con Tropa y orden del Rey para robar su Tesoro: Oye Dios los clamores y afliccion del Pontifice Onías, y aparecen dos gallardos y robustos Jovenes, adornados de preciosos vestidos, los que castigando con rigor à Heliodoro le derrivan en tierra, llagado y sin aliento. *Lib. II. Machab. Cap. III.*

Este asunto se expresará en un relieve de barro cocido de tres palmos y medio de ancho, y dos y medio de alto, sin purpurina, ni otro color alguno, aunque sea del mismo barro. Premio quarenta libras.

ARQUITECTURA. Casas Capitulares para una Ciudad, con Salon para las grandes juntas, Capillas, piezas de Secretaria, Contaduría y Archivos, y Habitación para los Porteros y precisos sirvientes, con pórtico en la fachada principal. Plan del suelo bajo y alto principal: corte interior, y fachada, todo geometrico en pliegos de papel de Olanda. *Premio quarenta libras.*

SEGUNDA CLASE.

PINTURA. . . Julio Cesar visita el Templo de Hercules Gaditano, y viendo la Estatua de Alexandro figurado en edad de muy Joven, no pudo contener las lágrimas, considerando que él no havia hecho aun cosa memorable, siendo de mas edad.

Este asunto se dibujará en un pliego de papel de Olanda; y al que mas se aventajare se premiará con veinte libras.

ESCULTURA. . . Agar con su pequeño hijo Ismael es arrojada de casa por Abrahán y Sara, anda fugitiva por el desierto, y faltandole agua clama con lagrimas al Cielo. Aparece un Angel y le enseña un Pozo de donde se provee de agua, y dà de beber à Ismael. *Genesis. XXI.*

Este asunto se modelará en un bajo relieve de barro cocido de 2 palmos y medio de ancho, y dos de alto sin color alguno. Premio 20 libras.

ARQUITECTURA. Una Capilla circular de 60 palmos de diametro en claro, con pórtico en la fachada del orden Dórico. Plan, corte interior, y fachada todo geometrico, en pliegos de papel de Olanda. *Premio veinte libras.*

TERCERA CLASE.

PINTURA. . . Dibujar el Modelo del Gladiador en medio pliego de papel de Olanda. *Premio diez libras.*

ESCULTURA. . . Modelar el Hercules Farnesio, que está en la Casa de la Academia. *Premio diez libras.*

ARQUITECTURA. Dibujar en grande el orden Jónico, señalando sus medidas con numeros, en medios pliegos de papel de Olanda. *Premio diez libras.*

PARA EL ARTE DEL GRAVADO.

Se dibujará la Imagen de S. Vicente Ferrer, que está en la Puerta del Noviciado de Santo Domingo, y es Quadro de Ribalta, de medio Cuerpo, en medio pliego de papel Imperial, y despues se reducirá à una quartilla de papel comun, y de este tamaño se gravará à buril una Lamina de cobre.

Los Opositores deberán presentar el Dibujo original grande, el pequeño con la Lamina, y seis Estampas.

El que mas se aventajare tendrá el Premio de veinte libras, y quedará dueño de la Lamina.

Para egecutar las Obras que van expresadas, señala la Academia el termino de seis meses contados desde el día de la fecha del presente Edicto, hasta quince de Setiembre del presente año: y podrán los Opositores trabajarlas donde quieran.

Entregadas las Obras, los Opositores de todas profesiones y clases, han de hacer nuevas pruebas en la Casa de la Real Academia, en los dias que ésta señalare, en el termino preciso de dos horas, sobre nuevos asuntos que se les propondrán.

Los Arquitectos serán examinados por los Directores de esta clase, por preguntas relativas à sus asuntos.

Todo Profesor de las tres Nobles Artes, como del Gravado, aunque no esté incluido en su Matricula, y aunque sea Estrangero, será admitido al Concurso de los Premios: y por el mismo hecho de firmar Oposicion y presentar sus Obras, queda Discipulo matriculado; y solo se excluyen de esta Oposicion los Profesores graduados de Academicos en la misma Real Academia de S. Carlos.

Consta todo de las Ordenes del Rey, Acuerdos, y Resoluciones de la Academia, de que yo el infrascripto Secretario certifico. Valencia à 15. de Marzo de 1783.

D. Thomàs Bayarri y Espinosa,
Prebitero, Secretario.

LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA

propone trece Premios á los Profesores de las tres Nobles Artes *Pintura*, su agregado de *Flores*, *Escultura*, y *Arquitectura*, y á los del Grabado.

Todos los Opositores que residan en Valencia, deberán presentarse al Secretario de la Academia á firmar la Oposición en los primeros quatro meses del presente año: los que no residan en esta Ciudad deberán escribirle en el mismo plazo, expresando la facultad y clase en que quieran oponerse. En los últimos quince dias de Junio de este año han de presentar todos los Opositores en la Real Casa de la Academia sus obras concluidas, y firmadas, dando aviso al Secretario en inteligencia de que el que las traxere sin concluir, ó viniere pasado el termino referido, no se les admitirán, ni tendrán derecho á los Premios; pero los que quieran entregar antes sus obras concluidas, podrán hacerlo.

Los asuntos que se proponen son los siguientes:

PRIMERA CLASE.

PINTURA. El Rey Ezequias hace ostension á los legados del Rey de Babilonia de sus Tesoros, y de quantas preciosidades habia en su Palacio, de Vasos, Aromas, y demas riquezas, 4. de los Reyes cap. 20.

Este asunto se pintará al oleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto. El Opositor que mejor le desempeñe tendrá el premio de quarenta libras.

FLORES. Se presentará un dibujo de Cubrecama, en una Ala, arreglado á Fabrica, y que en su execucion tenga de veinte á veinte y quatro Espolines, y una Lanzadera de basta, sobre papel de quatro palmos de ancho y cinco de largo. Y un floreo de tres palmos y medio, y dos y medio, pintado á el oleo, ó al agua, copiado todo por el natural, con buen gusto en su colocacion.

El Opositor que mas se aventaje tendrá premio igual al de Pintura de esta clase.

ESCULTURA. Tres valerosos Soldados le entregan á David la agua de la Cisterna de Bethlehem que tanto habia descado, y teniendola en sus manos, no quiso beberla, y la ofrece en sacrificio á Dios, 2. de los Reyes cap. 23.

Se modelará este asunto de baxo relieve, en un plano de barro de tres palmos y medio de ancho, y dos y medio de alto, con la prevencion de que no entregándose cocido, y sin purpurina, no se admitirá, permitiendo solamente el color del mismo barro. El premio será igual á los antecedentes de esta clase.

ARQUITECTURA. Una Casa para Academia de las nobles Artes, con habitacion para el Secretario, Conserge, y Porteros, con Salas correspondientes á los Estudios, Biblioteca, y Galeria para las obras de las Artes, y un salon para las Juntas, y funciones publicas, plan del suelo baxo, y habitacion principal, corte y fachada todo geometrico.

Se delineará esta idea en pliegos de papel de Holanda, y el premio será igual á los antecedentes.

SEGUNDA CLASE.

PINTURA. Hallandose el Cid de avanzada edad, y fatigado de los trabajos de la Guerra, se le aparece á la media noche el Apostol S. Pedro, le anuncia que morirá dentro de un mes, y que muerto alcanzará sus armas victoria contra el Rey Bazar. Escolano Hist. de Val. Tom. 1. cap. 23.

Se dibujará en un pliego de papel de Holanda de marca imperial, el premio será veinte libras.

FLORES. Se presentará un dibujo de Basquiña de Musomana, con la Escudo de Armas, con ala, falsa punta, y campo correspondiente, y sea adaptable á dicha Fabrica, sobre papel del ancho de la ropa de seda, y dos palmos y medio de largo; Y un Floreo de dos palmos y medio y dos palmos, pintado al oleo, ó al agua, copiado por el natural.

El premio será igual al antecedente de esta clase.

ESCULTURA. Intima el Profeta Elias, de parte de Dios, una terrible sentencia al Rey Acab, por haber muerto á Naboth, y apoderados de su viña. 3. de los Reyes cap. 21.

Se modelará de baxo relieve en un plano de barro de dos palmos y medio de ancho, y dos de alto, con iguales circunstancias al de primera clase, el premio igual al anterior de esta.

ARQUITECTURA. Planta y elevacion geometrica de una fachada de orden Jonico para un magnifico Templo, en pliegos de papel de Holanda.

El Opositor que mejor lo desempeñe será premiado igualmente como el anterior de esta clase.

TERCERA CLASE.

PINTURA. Se ha de dibujar la estatua del Apolo Phitio de Belvedere que está en la Academia.

El premio será diez libras.

FLORES. Se presentará un abundante estudio de Flores, copiadas por el natural, al oleo, de pastel, al agua, ó dibujadas de lapiz.

El premio será igual al antecedente de esta clase.

ESCULTURA. Modelar de barro en redondo, del mismo tamaño, la Estatua del Germanico pequeño, con iguales circunstancias á los antecedentes.

El premio será igual al anterior.

ARQUITECTURA. Delinear todas las partes del orden Dorico, señalarlo con numeros las medidas, en medios pliegos de papel de Holanda de marca imperial.

El premio será igual á los antecedentes.

PARA EL ARTE DEL GRABADO.

Se dibujará Nra. Sca. de medio cuerpo, con el Niño en brazos, pintada por el Bato Nicolas Factor, propia del Convento de la Vall de Jesus de Religiosos Observantes, la qual existe en la Sala de Juntas de la Academia. Se ha de hacer el dibujo del tamaño de una quartilla de papel comun, y de este tamaño se grabará á buril en una lamina de cobre.

Se ha de presentar dicho dibujo bien acabado, y ademas el contorno, la lamina, y seis estampas. El que mas se aventaje se premiará con veinte libras, quedando dueño de la lamina.

Para executar y entregar las obras que van propuestas señala la Academia el término de seis meses, contados desde el dia de la fecha hasta el 30 de Junio de este año, siendo libre á los Opositores trabajarlas donde quieran.

Entregadas las Obras, los Opositores de todas las profesiones y clases han de hacer nuevas pruebas dentro de la Casa de la Academia los dias que ésta señalar en el término preciso de dos horas, sobre nuevos asuntos que se les propondrán de repente. Y por lo que mira al estudio de las Flores dibujarán dichos Opositores sobre papel azul, el que quiera en pastel, el que no de lapiz, y tocarán de clarion, ó como mas les acomode, ciertas flores ó ramos del natural, que se tendrán prevenidas. A los Arquitectos se han de hacer por los Directores de esta Arte preguntas relativas á sus asuntos.

Todo Profesor, así de las tres Artes como del Grabado, aunque no esté incluido en la Matricula, y aunque sea extrangero, será admitido al concurso de los Premios; y por el mismo hecho de firmar la Oposición, y presentar sus obras, queda Dicipulo matriculado, y solo se excluyen de esta Oposición los Profesores graduados de Academicos en la misma Academia de SAN CARLOS. Consta todo de las Ordenes del Rey, y Acuerdos, y Resoluciones de la Academia, de que yo D. Mariano Ferrer y Aulet, Secretario de la misma, certifico. Valencia á 1 de Enero de 1789.

Mariano Ferrer y Aulet,
Secretario.

Edicto concurso general de 1789

LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA

propone trece Premios á los Profesores de las tres Nobles Artes *Pintura*, su agregado de *Flores*, *Escultura*,
y *Arquitectura*, y á los del *Grabado*.

Todos los Opositores que residan en Valencia, deberán presentarse al Secretario de la Academia á firmar la Oposicion en los primeros quatro meses del presente año: los que no residan en esta Ciudad deberán escribirle en el mismo plazo, expresando la facultad y clase en que quieran oponerse. En los últimos quince dias de Junio de este año han de presentar todos los Opositores en la Real Casa de la Academia sus obras concluidas, y firmadas, dando aviso al Secretario; en inteligencia de que al que las traxere sin concluir, ó viniere pasado el término referido, no se le admitirán, ni tendrán derecho á los Premios; pero los que quieran entregar ántes sus obras concluidas, podrán hacerlo.

Los asuntos que se proponen son los siguientes:

PRIMERA CLASE.

- PINTURA.** *W*amba se resiste con lágrimas á admitir la Corona que los Grandes le ofrecen. *Marian. Hist. de Esp. t. 2. lib. 6. cap. 12.*
Este asunto se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto. El Opositor que mejor le desempeñe tendrá el premio de quarenta libras.
- FLORES.** Un dibujo para un vestido completo de hombre, arreglado á fábrica de raso y cortado, cenefa y campo matizados con quatro colores. Y un florero de tres palmos y medio, y dos y medio, pintado al óleo, ó al agua, copiado todo por el natural, con buen gusto en su colocacion.
El Opositor que mas se aventaje tendrá premio igual al de Pintura de esta clase.
- ESCULTURA.** La resurreccion de Lázaro. *Cap. 11. de S. Juan.*
Se modelará este asunto de baxo relieve, en un plano de barro de tres palmos y medio de ancho, y dos y medio de alto, con la prevencion de que no entregándose cocido, y sin purpurina, no se admitirá, permitiendo solamente el color del mismo barro. El premio será igual á los antecedentes de esta clase.
- ARQUITECTURA.** Cárceles públicas para una Ciudad Capital de una Provincia, con separacion de ambos sexos, y todas las Oficinas correspondientes. Plan de cada uno de los pisos, cortes y fachada, todo geométrico.
Se delineará esta idea en pliegos de papel de Holanda, y el premio será igual á los antecedentes.

SEGUNDA CLASE.

- PINTURA.** *A*bigail contiene la indignacion de David con un abundante presente. *Lib. 1. de los Reyes, cap. 25.*
Se dibujará en un pliego de papel de Holanda de marca imperial, y el premio será veinte libras.
- FLORES.** Un dibujo de dos palmos de alto, y un palmo y quarto de ancho para tefetan espolinado á arbitrio, campo listado, y algunas fixas de pelillos que no excedan de dos cuerpos. Y un florero de dos palmos y medio y dos palmos, pintado al óleo, ó al agua, copiado por el natural.
El premio será igual al antecedente de esta clase.
- ESCULTURA.** Job en el muladar es visitado de sus tres amigos. *Job cap. 2.*
Se modelará de baxo relieve en un plano de barro de dos palmos y medio de ancho, y dos de alto, con iguales circunstancias al de primera clase: el premio igual al anterior de esta.
- ARQUITECTURA.** Casas Consistoriales para una Villa cabeza de Partido, con todas las Oficinas y comodidades correspondientes. Plan del piso de tierra y del principal, cortes y fachada todo geométrico, en pliegos de papel de Holanda.
El Opositor que mejor lo desempeñe será premiado igualmente como el anterior de esta clase.

TERCERA CLASE.

- PINTURA.** *D*ibuxar la Estátua del Mercurio sentado del Herculano, que está en la Academia.
El premio será diez libras.
- FLORES.** Se presentará un abundante estudio de Flores, copiadas por el natural, al óleo, de pastel, al agua, ó dibujadas de lápiz.
El premio será igual al antecedente de esta clase.
- ESCULTURA.** Modelar de barro en redondo, de tres quartas, la Pastora Griega.
El premio será igual al anterior.
- ARQUITECTURA.** Delinear todas las partes del órden compuesto, señalando con números las medidas, en pliegos de papel de Holanda de marca Imperial.
El premio será igual á los antecedentes.

PARA EL ARTE DEL GRABADO.

*S*e dibujará Nra. Señora de medio cuerpo, contemplando al Niño Jesus que está dormido, original de Guido Reni, propio de Don Manuel Monfort, Director del Grabado de esta Academia, quien le ha facilitado, y existe en la Casa de la misma, cuyo dibujo ha de ser del tamaño de una quartilla de papel comun, y del mismo se grabará á buril.
Se ha de presentar dicho dibujo bien acabado, y ademas el contorno, la lámina, y seis estampas. El que mas se aventaje se premiará con veinte libras, quedando dueño de la lámina.

Para executar y entregar las Obras que van propuestas señala la Academia el término de seis meses, contados desde el día de la fecha hasta el 30 de Junio de este año, siendo libre á los Opositores trabajarlas donde quieran. Entregadas las Obras, los Opositores de todas las profesiones y clases han de hacer nuevas pruebas dentro de la Casa de la Academia los dias que esta señalare en el término preciso de dos horas, sobre nuevos asuntos que se les propondrán de repente. Y por lo que mira al estudio de las Flores, dibujarán dichos Opositores sobre papel azul, el que quiera en pastel, el que no de lápiz, y tocarán de clarion, ó como mas les acomode, ciertas flores ó ramos del natural, que se tendrán prevenidas. A los Arquitectos se han de hacer por los Directores de esta Arte preguntas relativas á sus asuntos. Todo Profesor, así de las tres Artes como del Grabado, aunque no esté incluído en la Matrícula, y aunque sea extrangero, será admitido al concurso de los Premios; y por el mismo hecho de firmar la Oposicion, y presentar sus obras, queda Discípulo matriculado, y solo se excluyen de esta Oposicion los Profesores graduados de Académicos en la misma Academia de SAN CARLOS. Consta todo de los Ordenes del Rey, y Acuerdos, y Resoluciones de la Academia, de que yo D. Mariano Ferrer y Aulet, Secretario de la misma, certifico. Valencia á 1 de Enero de 1792.

Mariano Ferrer.

Edicto concurso general de 1792

LA REAL ACADEMIA DE S. CARLOS DE VALENCIA

propone trece Premios á los Profesores de las tres Nobles Artes *Pintura*, su agregado de *Flores*, *Escultura*, *Arquitectura*, y *Grabado*.

Los Opositores en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de España, que residan en Valencia, deberán presentarse al Secretario de la Academia a firmar la Oposición en los primeros cuatro meses contados desde el día de la fecha; los que no residan en esta Ciudad deberán escribirle en el mismo plazo, expresando la facultad y clase en que quieran oponerse.

En los últimos quince días de Setiembre de este año han de presentar todos los Opositores en la Real Casa de la Academia sus obras concluidas, y firmadas, dando aviso al Secretario: en inteligencia de que al que las traxere sin concluir, ó viniere pasado el término referido, no se le admitirán, ni tendrán derecho á los Premios; pero los que quierian entregar antes sus obras podrán hacerlo.

Los asuntos que se proponen son los siguientes:

PRIMER CLASE.

Este asunto se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto. El Opositor que mejor lo desempeñe, tendrá el premio de cuarenta libras.

Un dibujo para una Copa pluvial, cuya concha tenga una *tercia* de ancho, y el capillo dos de cada, por el estilo de las Lochas de Rafael, para espolín de sedas de colores y telas. Y un Florero de tres palmos y medio, y dos y medio, pintado al óleo, ó al agua, copiado por el natural, con buen gusto en la colocación.

El Opositor que mas se aventaje, tendrá premio igual al de Pintura de esta clase.

resculturá. Aaron y Moyses intiman a Paroón una orden de Dios, y para que les reconozca enviados del Señor, convierten la vara en culebra. *Exod. cap. vii.*

Se modulará este asunto de baxo relieve, en un plano de barro de tres palmos y medio de ancho, y dos y medio de alto, con la prevención de que no entregándose cocido, no se admitirá, permitiéndose solamente el color del mismo barro. El premio será igual á los antecedentes de esta clase.

ARQUITECTURA. Un Teatro Cómico para una Ciudad Capital de Provincia con todas las circunstancias necesarias á la comodidad de Actores y concurrentes. Planta del suelo baxo y de los demas que se diferencian de este, un corte á lo largo, otro al través, y fichada. Todo geométrico.

Se delimitará esta idea en pliegos de papel de Holanda, y el premio será igual á los antecedentes.

SEGUNDA CLASE.

Después de dar Rebeca de beber á Eliecer y sus camellos, le presenta este dos zarcillos de oro, y dos brazaletes. *Gen. cap. xxxiv.*
Se dibujará en un pliego de papel de Holanda de marca imperial, y el premio será veinte libras.

flor. Un dibujo para un Chaleco, arreglado á fabrica de raso, con seis u ocho espolines. Y un Florero de dos palmos y medio y dos palmos, pintado al óleo, ó al agua, copiado por el natural.

El premio será igual al antecedente de esta clase.

Se muestra el sepulchro del Rey D. Ramiro I. en la montaña de Clavijo, se le aparece entre otros al Agente Sanjurjo y restitúese su desdiseñado valor con el anuncio cierto que al día siguiente triunfará de los Sarracenos. Mariana Hist. de Esp. lib. viii. cap. xiii.

Se muestra lugar de barro reflore en un plano de dos palmas y medio de ancho, y dos de alto, con iguales circunstancias al de primera clase: el premio igual al anterior de esta.

ARQUITECTURA. Delinear la planta y alzados de una Plaza mercado para una Ciudad Capital de Provincia, todo geométrico, en pliegos de papel de Holanda.

El Opositor que mejor lo desempeñe será premiado igualmente como el anterior de esta clase.

TERCERA CLASE.

PINTURA. Dibujar la Estatua de Ceres, que está en la Academia.

El premio será diez libras.

FLORES. Un estudio de Flores copiadas por el natural y de adornos, al óleo, de pastel, al agua, ó dibujado de lápiz.

El premio será igual al antecedente de esta clase.

ESCULTURA. Modelar de barro en redondo, de tres cuartos, la Paulina.
El premio será igual al anterior.

El premio será igual al anterior.
ARQUITECTURA. Copiar geométricamente

ARQUITECTURA. Copiar geométricamente la decoración de la Puerta principal de la Iglesia Parroquial de San Miguel de esta Ciudad, en papel de Holanda de marca imperial.

El premio será igual á los antecedentes.

PARA EL GRABADO.

Se dibujará la Dolorosa de medio cuerpo, original de Marco Benefali, propio de Don Manuel Monfort, Director del Grabado de esta Academia, quien lo ha facilitado, y existe en la Casa de la misma, cuyo dibujo ha de ser del tamaño de una quintilla de papel común, y del mismo se grabará á burlil.

Se ha de presentar dicho dibujo bien acabado, y ademas el contorno, la lámina, y seis estampas. Al que mas se aventaja se premiará con veinte libras, quedando dueño de su lámina.

Para ejecutar y entregar las Obras que van propuestas señala la Academia el término de seis meses, contados desde el día de la fecha hasta el 30. de Setiembre de este año, siendo libre á los Opositores entregarlas donde quierian.

Entregadas las Obras, los Opositores de todas las profesiones y clases han de hacer nuevas pruebas dentro de la Casa de la Academia en los días que esta señale, en el término preciso de dos horas y sobre nuevos asuntos que se les propondrán de repente. A los Arquitectos se harán por los Profesores de esta Arte preguntas relativas a los nuevos asuntos que se les propondrán de repente.

Todo Profesor, así de las tres Artes, como del Grabado, aun que no esté incluido en la Matrícula, y aunque sea extranjero, será admitido al concurso de los Premios; y por el mismo hecho de firmar la Oposición, y presentar sus obras, queda Discípulo matriculado, y el solo se excluye de esta Oposición a los Profesores graduados de Académicos de la de San Fernando y de esta. Conta todo de las Órdenes del Rey, y Acuerdos, y Resoluciones de la Academia, de que yo D. Mariano Ferrer y Aulet, Secretario perpetuo por S. M. de la misma, certifico. Valencia á 1 de Abril de 1795.

Mariano Ferrer.

LA REAL ACADEMIA DE S. CARLOS DE VALENCIA

propone trece Premios á los Profesores de las tres Nobles Artes *Pintura*, su agregado de *Flores*, *Escultura*, *Arquitectura*, y *Grabado*.

Todos los Opositores que residan en Valencia, deberán presentarse al Secretario de la Academia á firmar la Oposicion en los primeros quatro meses contados desde el día de la fecha: los que no residan en esta Ciudad deberán escribirle en el mismo plazo, expresando la facultad y clase en que quieran oponerse.

En los últimos quince días de Setiembre de este año han de presentar todos los Opositores en la Real Casa de la Academia sus obras concluidas, y firmadas, dando aviso al Secretario; en inteligencia de que al que las traxere sin concluir, ó viniere pasado el término referido, no se le admitirán, ni tendrán derecho á los Premios; pero los que quieran entregar ántes sus obras podrán hacerlo.

Los asuntos que se proponen son los siguientes:

PRIMERA CLASE.

- PINTURA.** Vuelven de Nápoles á España los Reyes D. Fernando el Católico y su Esposa Doña Germana de Fox, con una armada de diez y seis galeras, y desembarcan en el Grao de Valencia. *Zurita Anales de Aragon tom. vi. pag. 141.*
Este asunto se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto. El Opositor que mejor lo desempeñe, tendrá el premio de quaranta libras.
- FLORES.** Un dibujo para un Frontal de Altar mayor, con cenefa, por el estilo de las Lochas de Rafael, para fábrica de espolin de sedas de colores y metales. Y un Florero de tres palmos y medio de alto, y dos y medio de ancho, pintado al óleo, ó al agua, copiado por el natural, con buen gusto en la colocacion.
El Opositor que mas se aventaje, tendrá premio igual al de Pintura de esta clase.
- ESCULTURA.** Estando el Rey D. Alonso IV. de Aragon en el Real de Valencia, ratifica en su presencia Lope Fernandez Pacheco, Embaxador de Portugal, la concordia renovada por los Reyes de Aragon y Castilla en la Villa de Agreda. *Zurita Anales de Aragon tom. II. pag. 94. B.*
Se modelará este asunto de baxo relieve, en un plano de barro de tres palmos y medio de ancho, y dos y medio de alto, con la prevencion de que no entregándose cocido, no se admitirá, permitiéndose solamente el color del mismo barro. El premio será igual á los antecedentes de esta clase.
- ARQUITECTURA.** Una magnífica Casa de posada, para una Ciudad Capital de Provincia, con todas las comodidades para personas de todas clases. Planta del suelo baxo y de los demás que se diferencien de este, un corte á lo largo, otro al través, y fachada. Todo geométrico.
Se delineará esta idea en pliegos de papel de Holanda, y el premio será igual á los antecedentes.

SEGUNDA CLASE.

- PINTURA.** Alborozado el Rey D. Jayme el Conquistador, al ver enarbolado su Estandarte Real sobre la Torre de Alibufat, llamada desgracias del Temple, en señal de habérsele rendido la Ciudad de Valencia, se arroja del caballo, é hincado de rodillas, da enternecido gracias á Dios por el beneficio que le habia dispensado. *Escudero Historia de Valencia tom. I. col. 484 y 761.*
Se dibujará en un pliego de papel de Holanda de marca imperial, y el premio será veinte libras.
- FLORES.** Un dibujo para un Pano de hombros por el mismo estilo de la Lochas, arreglado á fábica de raso, con los espolines que quiera el Opositor. Y un Florero de dos palmos y medio de alto, y dos palmos de ancho, pintado al óleo, ó al agua, copiado por el natural.
El premio será igual al antecedente de esta clase.
- ESCULTURA.** Al reconocer Jacob que la túnica ensangrentada que le presentan los mensageros es la de su hijo Joseph, rasga sus vestidos, y se entrega al dolor mas acerbo. *Gener. cap. xxxvii.*
Se modelará de baxo relieve en un plano de barro de dos palmos y medio de ancho, y dos de alto, con iguales circunstancias al de primera clase: el premio igual al anterior de esta.
- ARQUITECTURA.** Una Capilla circular de sesenta palmos de diámetro, con pórtico, y habitacion para dos Eclesiásticos y un sirviente, dedicada á un Santo Mártir, y situada fuera de poblado, planta, fachada y corte.
El Opositor que mejor lo desempeñe: será premiado igualmente como el anterior de esta clase.

TERCERA CLASE.

- PINTURA.** Dibuxar la Estatua del Fauno de los Albogues.
El premio será diez libras.
- FLORES.** Un estudio de Flores copiadas por el natural y de adornos, al óleo, de pastel, al agua, ó dibujado de lápiz.
El premio será igual al antecedente de esta clase.
- ESCULTURA.** Modelar de barro en redondo, de tres quartas de alto, el Narciso.
El premio será igual al anterior.
- ARQUITECTURA.** Copiar geométricamente un brazo de los del Claustro principal del Real Colegio de Corpus Christi de esta Ciudad.
El premio será igual á los antecedentes.

PARA EL GRABADO.

Copiar el medio cuerpo del Santísimo Ecce-homo, pintado por Don Juan Carreño, propio de Don Manuel Monfort, Director del Grabado de esta Academia, quien lo ha facilitado, y existe en la Casa de la misma, cuyo dibuxo ha de ser del tamaño de una quartilla de papel comun, y del mismo se grabará á buril.
Se ha de presentar dicho dibuxo bien acabado, y ademas el contorno, la lámina, y seis estampas. Al que mas se aventaje se premiará con veinte libras, quedando dueño de su lámina.

Para executar y entregar las Obras que van propuestas señala la Academia el término de seis meses, contados desde el día de la fecha hasta el 30 de Setiembre de este año, siendo libre á los Opositores trabajarlas donde quieran.

Entregadas las Obras, los Opositores de todas las profesiones y clases han de hacer nuevas pruebas dentro de la Casa de la Academia en los dias que esta señaláre, en el término preciso de dos horas, sobre nuevos asuntos que se les propondrán de repente. A los Arquitectos se harán por los Profesores de esta Arte preguntas relativas á sus asuntos.

Todo Profesor, así de las tres Artes, como del Grabado, aunque no esté incluido en la Matricula, y aunque sea extranjero, será admitido al concurso de los Premios; y por el mismo hecho de firmar la Oposicion, y presentar sus obras, queda Discipulo matriculado, y solo se excluye de esta Oposicion á los Profesores graduados de Académicos de la de San Fernando y de esta. Consta todo de las Ordenes del Rey, y Acuerdos, y Resoluciones de la Academia, de que yo D. Mariano Ferrer y Aulet, Secretario perpetuo por S. M. de la misma, certifico. Valencia á 1 de Abril de 1798.

Mariano Ferrer.

Edicto concurso general de 1798

LA REAL ACADEMIA DE S. CARLOS DE VALENCIA

proponie trece Premios á los Profesores de las tres Nobles Artes *Pintura*, su agregado de *Flores*, *Escultura*, *Arquitectura*, y *Grabado*.

Todos los Opositores que residan en Valencia, deberán presentarse al Secretario de la Academia á firmar la Oposicion en los primeros quatro meses contados desde el día de la fecha: los que no residan en esta Ciudad deberán escribirle en el mismo plazo, expresando la facultad y clase en que quieran oponerse.

En los últimos quince días de Setiembre de este año han de presentar todos los Opositores en la Real Casa de la Academia sus obras concluidas, y firmadas, dando aviso al Secretario; en inteligencia de que al que las traxere sin concluir, ó viniere pasado el término referido, no se le admitirán, ni tendrán derecho á los Premios; pero los que quieran entregar ántes sus obras podrán hacerlo.

Los asuntos que se proponen son los siguientes:

PRIMERA CLASE.

PINTURA. El Rey D. Alonso V de Aragon, acompañado de numerosa y brillante comitiva, recibe solemnemente, á corta distancia de Valencia, al Cardenal de Fox, Legado del Papa Martino V encargado de acabar de extinguir el Cisma, que por espacio de muchos años habia affligido á la Iglesia. *Apéndice II. al tom. VII. de la Histor. de España de Mariana, edicion de Valencia, pag. CXVI.* Este asunto se pintará al oleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto. El Opositor que mejor lo desempeñe, tendrá el premio de quarenta libras.

FLORES. Un Dibujo para una Dalmática de espolin, con su cenefa y adornos de buen gusto, por el término de las Lochas de Rafael. Y un Florero de tres palmos y medio de alto, y dos y medio de ancho, pintado al oleo, ó al agua, copiado por el natural, con buen gusto en la colocacion.

El Opositor que mas se aventaje, tendrá premio igual al de Pintura de esta clase.

ESCULTURA. A instancias de Vidal de Vilanova, Embaxador del Rey D. Jayme II de Aragon, expide el Papa Juan XXII la Bula de fundacion de la Orden Militar de nuestra Señora de Montesa, para defensa del Reyno de Valencia contra las invasiones de los Moros. *Samper, Montesa ilustrada, Tom. I. pag. 16.* Se modelará este asunto de baxo relieve, en un plano de barro de tres palmos y medio de ancho, y dos y medio de alto, con la prevencion de que no entregándose cocido, no se admitirá, permitiéndose solamente el color del mismo barro. El premio será igual á los antecedentes de esta clase.

ARQUITECTURA. Una Universidad Literaria para la Capital de un Reyno. Planta del suelo baxo y de los demas que se diferencien de este, un corte á lo largo, otro al través, y fachada. Todo geométrico. Se delimitará esta idea en pliegos de papel de Holanda, y el premio será igual á los antecedentes.

SEGUNDA CLASE.

PINTURA. El azotado San Gerónimo en el Tribunal de Jesu Christo, por haberse entregado con exceso á la lectura de Ciceron. *Sigüenza, vida del Santo, Lib. 3. Disc. 2.* Se dibujará en un pliego de papel de Holanda de marca imperial, y el premio será veinte libras.

FLORES. La quarta parte de un Tapete, por el estilo del asunto de la primera clase. Y un Florero de dos palmos y medio de alto, y dos palmos de ancho, pintado al oleo, ó al agua, copiado por el natural.

El premio será igual al antecedente de esta clase.

ESCULTURA. San Juan Bautista predicando en el desierto de Judea. *S. Mateo cap. 3.* Se modelará de baxo relieve en un plano de barro de dos palmos y medio de ancho, y dos de alto, con iguales circunstancias al de primera clase: el premio igual al anterior de esta.

ARQUITECTURA. Una Casa de Correos y Postas para una Ciudad. Cabeza de Partido, plantas, fachada y corte. El Opositor que mejor lo desempeñe será premiado igualmente como el anterior de esta clase.

TERCERA CLASE.

PINTURA. Dibujar el Idolo Egipcio.

El premio será diez libras.

FLORES. Un estudio de Flores copiadas por el natural y de adornos, al oleo, de pastel, al agua, ó dibujado de lápiz.

El premio será igual al antecedente de esta clase.

ESCULTURA. Modelar de barro en redondo, de tres quartas de alto, la Vénus de la concha.

El premio será igual al anterior.

ARQUITECTURA. Copiar geométricamente un brazo de los del Claustro de la Casa del Embaxador Vich. El premio será igual á los antecedentes.

PARA EL GRABADO.

Copiar la Santa Maria Egipcíaca, original de Jacinto Gerónimo Espinosa, propio de D. Pedro Camino, vecino de esta Ciudad, quien lo ha facilitado, y existe en la Casa de la Academia, cuyo dibujo ha de ser del tamaño de una quarilla de papel comun, y del mismo se grabará á buril. Se ha de presentar dicho dibujo bien acabado, y además el contorno, la lámina, y seis estampas. Al que mas se aventaje se premiará con veinte libras, quedando dueño de su lámina.

Para executar y entregar las Obras que van propuestas señala la Academia el término de seis meses, contados desde el día de la fecha hasta el 30 de Setiembre de este año, siendo libre á los Opositores trabajarlos donde quieran.

Entregadas las Obras, los Opositores de todas las profesiones y cases han de hacer nuevas pruebas dentro de la Casa de la Academia en los dias que esta señalare, en el término preciso de dos horas, sobre nuevos asuntos que se les propondrán de repente. A los Arquitectos se harán por los Profesores de esta Arte preguntas relativas á sus asuntos.

Todo Profesor, así de las tres Artes, como del Grabado, aunque no esté incluido en la Matricula, y aunque sea extrangero, será admitido al concurso de los Premios; y por el mismo hecho de firmar la Oposicion, y presentar sus obras, queda Discípulo matriculado, y solo se excluye de esta Oposicion á los Profesores graduados de Académicos de la de San Fernando y de esta. Consta todo de las Ordenes del Rey, Acuerdos, y Resoluciones de la Academia, de que yo D. Mariano Ferrer y Aulet, Secretario perpétuo por S. M. de la misma, certifico. Valencia á 1 de Abril de 1801.

Mariano Ferrer.

Edicto concurso general de 1801

LA REAL ACADEMIA DE S. CARLOS DE VALENCIA

propone trece Premios á los Profesores de las tres Nobles Artes *Pintura*, su agregado de *Flores*, *Escultura*, *Arquitectura*, y *Grabado*.

Todos los Opositores que residan en Valencia, deberán presentarse al Secretario de la Academia á firmar la Oposicion en los primeros quatro meses contados desde el dia de la fecha: los que no residan en esta Ciudad deberán escribirle en el mismo plazo, expresando la facultad y clase en que quieran oponerse.
En los últimos quince dias de Setiembre de este año han de presentar todos los Opositores en la Real Casa de la Academia sus obras concluidas, y firmadas, dando aviso al Secretario; en inteligencia de que al que las traxere sin concluir, ó viniere pasado el término referido, no se le admitirán, ni tendrán derecho á los Premios; pero los que quieran entregar antes sus obras podrán hacerlo.

Los asuntos que se proponen son los siguientes:

PRIMERA CLASE.

PINTURA. Los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel, en compañía de su hijo el Príncipe D. Juan, dan audiencia pública en Barcelona á Christóbal Colon descubridor del nuevo Mundo: refiérelas este sentado los sucesos de su viage, y les ofrece varias producciones de aquel País que prueban su fertilidad y riqueza. *Munoz Historia del Nuevo Mundo pag. 153.*
Este asunto se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto. El Opositor que mejor lo desempeñe, tendrá el premio de quarenta libras.

FLORES. Un Dibujo de la quarta parte de un Paño para la adoracion de la Cruz en el Viernes Santo, con la cenefa correspondiente de adornos de buen gusto, y algunos enlaces de flores y alusiones á la Pasion de Jesuchristo, adaptado todo á los textidos de seda y metales en ala y falsa punta. Y un Florero de tres palmos y medio de alto, y dos y medio de ancho, pintado al óleo, ó al agua, copiado por el natural, con buen gusto en la colocacion.
El Opositor que mas se aventaje, tendrá premio igual al de Pintura de esta clase.

ESCULTURA. Caminando el Salvador con algunos de sus discípulos hacia la Ciudad de Naim, al llegar junto á ella, ve salir el entierro de un jóven hijo de una viuda: reconoce la afligida madre al Señor, le suplica que resucite al difunto, y Jesuchristo lo executa. *S. Lucas cap. 7.*

Se modelará este asunto de baxo relieve, en un plano de barro de tres palmos y medio de ancho, y dos y medio de alto, con la prevencion de que no entregándose: oido no se admitirá, permitiéndose solamente: dárle color del mismo barro. El premio será igual á los antecedentes de esta clase.

ARQUITECTURA. Un Lazareto general adaptado á esta costa de Valencia. Planos, perfiles y cortes de las obras que contenga este proyecto: todo geométrico.

Se delineará esta idea en pliegos de papel de Holanda, y el premio será igual á los antecedentes.

SEGUNDA CLASE.

PINTURA. Llegan las Marías al sepulcro de Jesuchristo, y advierten que este Señor había ya resucitado. *S. Marcos cap. 16.*
Se dibujará en un pliego de papel de Holanda de marca imperial, y el premio será veinte libras.

FLORES. La mitad de un Dibujo para un Paño de pulpito, con su cenefa de adorno y enlaces de flores, que se adapte á los textidos en ala. Y un Florero de dos palmos y medio de alto, y dos palmos de ancho, pintado al óleo, ó al agua, copiado por el natural.
El premio será igual al antecedente de esta clase.

ESCULTURA. Dase á conocer el Salvador á sus discípulos en el Castillo de Emaus al tiempo de partir el pan. *S. Luc. cap. 24.*
Se modelará de baxo relieve en un plano de barro de dos palmos y medio de ancho, y dos de alto, con iguales circunstancias al de primera clase: el premio igual al anterior de esta.

ARQUITECTURA. Un Campo Santo para una Poblacion de seis mil vecinos, con distincion de Sepulturas para el Clero y dos Comunidades de Religiosos, habitacion del Capellan, y todo lo demas correspondiente al edificio. Plantas, cortes y perfiles todo geométrico.

El Opositor que mejor lo desempeñe será premiado igualmente como el anterior de esta clase.

TERCERA CLASE.

PINTURA. Dibuxar la estatua del Gladiator de la lucha.
El premio será diez libras.

FLORES. Un estudio de Flores copiadas por el natural y de adornos, al óleo, de pastel, al agua, ó dibujado de lápiz.
El premio será igual al antecedente de esta clase.

ESCULTURA. Modelar de barro en redondo, de tres quartas de alto, la estatua del Sileno.
El premio será igual al anterior.

ARQUITECTURA. Copiar geométricamente la planta, un corte á lo largo y otro al traves, con la vista del Altar de la Celda de S. Luis Bertran del Convento de Predicadores de esta Ciudad.
El premio será igual á los antecedentes.

PARA EL GRABADO.

Copiar el S. Francisco de Paula de medio cuerpo, pintura original de nuestro famoso Valenciano Josef Ribera, que posee el Señor Frey D. Vicente Blasco, Canónigo de esta Santa Iglesia Metropolitana. Cuyo dibuxo ha de ser del tamaño de una quarta de papel comun, y del mismo se grabará á buril.
Se ha de presentar dicho dibuxo bien acabado, y además el contorno, la lámina y seis estampas. Al que mas se aventaje se premiará con veinte libras, quedando dueño de su lámina.

Para executar y entregar las Obras que van propuestas señala la Academia el término de seis meses, contados desde el dia de la fecha hasta el 30 de Setiembre de este año, siendo libre á los Opositores trabajarlas donde quieran.

Entregadas las Obras, los Opositores de todas las profesiones y clases han de hacer nuevas pruebas dentro de la Casa de la Academia en los dias que esta señalare, en el término preciso de dos horas, sobre nuevos asuntos que se les propondrán de repete. A los Arquitectos se harán por los Profesores de esta Arte preguntas relativas á sus asuntos.

Todo Profesor, así de las tres Artes, como del Grabado, aunque no esté incluido en la Matrícula, y aunque sea extranjero, será admitido al concurso de los Premios; y por el mismo hecho de firmar la Oposicion, y presentar sus obras, queda Discípulo matriculado, y solo se excluye de esta Oposicion á los Profesores graduados de Académicos de la de San Fernando y de esta. Consta todo de las Ordenes del Rey, Acuerdos, y Resoluciones de la Academia, de que yo D. Mariano Ferrer y Aulet, Secretario perpétuo por S. M. de la misma, certifico. Valencia á 1 de Abril de 1804.

Mariano Ferrer.

Edicto concurso general de 1804

Junta ord. de 3. de Mayo
de 1795.

Pto. 

Muy Señor mío: Remito á V. los adjuntos exemplares del Edicto de esta Real Academia de S.^{ta} Carlos, relativo á los Premios Generales, con que la piedad del Rey promueve la aplicacion á las Artes; y espero del amor que V. les tiene, y del zelo eficaz que le asiste de contribuir á sus adelantamientos, que en conformidad de lo dispuesto por S.^{ma} en el cap. 27. de los Estatutos de este Cuerpo, dispondrá se fijen en los Sitios publicos de esta Corte; y tendrá á bien darme aviso de ello, ofreciendome muchas ocasiones de complacerle.

Dios que á V. m. a. Val. á 6 de Abril
de 1795.

B. L.^{ta} de V. su m. serv.

Mariano Ferrer y Aulet Sec.^{to} 

Sor D.^{to} Isidoro Bosarte.

Carta enviada por Mariano Ferrer a Isidoro Bosarte, acompañando el edicto del concurso de 1795. Legajo 35-2/2 del ARASF.



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Francisco M. Bautista Querol