



La enseñanza de la arquitectura en Sevilla (1771-1807): sobre artes, antigüedades, libros, réplicas y maquetas en el marco del Real Alcázar

Carlos Plaza

La enseñanza de la Arquitectura en la Sevilla de las Luces tuvo su inicio con la fundación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. En el marco arquitectónico del Real Alcázar la didáctica de la arquitectura se debatía entre el dibujo de modelos de la Antigüedad, el estudio de los libros de arquitectura y la ejecución de maquetas o de réplicas de elementos arquitectónicos o arquitecturas. Mediante la revisión de la documentación conocida, la integración de nuevas fuentes, así como a un nuevo enfoque crítico basado en analizar la didáctica de la arquitectura teniendo en cuenta su relación con las otras artes y actividades didácticas, por un lado, y el marco arquitectónico y las colecciones en él ubicadas, por otro, se propone una nueva y más compleja lectura de la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Sevilla en el arco temporal entre 1771, año de su fundación, y 1807, año de la muerte de Francisco de Bruna, su impulsor, primer protector y protagonista de su relación con el palacio real hispalense.

PALABRAS CLAVE

Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, Enseñanza de la Arquitectura, Real Alcázar de Sevilla, copias y réplicas de arquitectura, maquetas de arquitectura

KEYWORDS

Real Escuela de las Tres Nobles Artes, Architectural Education, Real Alcázar de Sevilla, Architectural Copies and Replicas, Architectural Models

“No se ha de contentar uno con imitar, [...] en la Pintura, y Escultura hay dos cosas, una lo que prestan los ojos para la imitación, y otra que hace la fantasía fingiendo las imágenes, pues a la verdad el primero que fabricó una nave antes la dibujó, y construyó en su imaginación”.

Oración que en la Junta General de la Escuela de las Tres Nobles Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Francisco de Bruna, Sevilla, Imp. D. Manuel Nicolás Vázquez y Cía, 1778, p. 8.

Carlos Plaza

(Sevilla 1983) es investigador postdoctoral en el Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Universidad de Sevilla. Se formó en arquitectura en las Universidades de Sevilla y Florencia (2007), en las cuales obtuvo posteriormente el doctorado en Arquitectura/Storia dell'Architettura e l'Urbanistica (2013) desarrollando sus estudios sobre Arquitectura del Renacimiento con Amedeo Belluzzi en Florencia y ampliando sus estudios con Howard Burns en la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha sido *fellow* en Villa I Tatti-Harvard University (2015) y en el Kunsthistorisches Institut in Florenz (2016). La Historia desde una variedad de temáticas y ámbitos cronológicos y geográficos, desde el Medioevo hasta el siglo XX, centra sus intereses de investigación, con mayor énfasis en la arquitectura del Renacimiento entre Italia, España y América.

Afiliación actual: Universidad de Sevilla

E-mail: carlosplaza@us.es

ORCID iD: 0000-0001-5632-2111

Researcher ID: F-4976-2014

Fig. 01

Pórtico del palacio Gótico del Alcázar de Sevilla hacia el patio de doña María de Padilla o del Crucero. Fotografía de Carlos Plaza (2022).

La enseñanza artística en las academias del siglo XVIII se basaba en el valor pedagógico del dibujo y de la copia de obras de arte¹. En relación a las tres nobles artes, la operatividad de la copia de escogidos modelos artísticos, sobre todo de la Antigüedad, era más inmediata para la pintura y la escultura que para la arquitectura. Aún así, todo estudiante del arte de la arquitectura recibía una sólida formación en el dibujo y en el copiado de obras de arte, de arquitectura o de elementos arquitectónicos, algo que venía consolidando la formación del arquitecto como artista liberal desde el Renacimiento hasta la importancia de los dibujos en el aprendizaje de los pensionados en Roma de la Real Academia de San Fernando.

Con la Academia Real de Francia como modelo, el fomento de las academias en España vino de la mano del regio proyecto estatal y de la ideología del siglo de las Luces. La Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla comenzó su andadura en 1771, bajo la tutela de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, fundada su Junta Preparatoria en 1744. Tanto su origen como el desarrollo de los primeros decenios de su vida académica estuvieron muy ligados al Real Alcázar de Sevilla, donde pintores, escultores y arquitectos –“trabajando en común”²– tenían como objetivo restituir las bases de la “buena arquitectura” a partir de una enseñanza académica que acabase con la enseñanza gremial realizada por los maestros de obras “sin el menor conocimiento de las buenas reglas del arte”³.

Los avatares históricos de esta institución son bien conocidos⁴, sobre todo en relación a su protector Francisco de Bruna y Ahumada (1719-1807)⁵ así como algunos aspectos de la enseñanza de la arquitectura⁶ y la importancia de la colección del Alcázar para el aprendizaje artístico en la Ilustración⁷. Entre la copia y la invención, la didáctica de las artes en el marco arquitectónico del palacio Gótico y del patio del Crucero se debatía entre el dibujo de modelos de la Antigüedad –desde las antigüedades locales de la colección de restos arqueológicos de la Bética a las réplicas universales de los vaciados de la colección de Anton Rafael Mengs–, el estudio de los libros de arquitectura y la ejecución de maquetas o de réplicas de elementos arquitectónicos o arquitecturas (fig. 01). Mediante la revisión de la documentación conocida, la integración de nuevas fuentes, así como a un nuevo enfoque crítico basado en analizar la didáctica de la arquitectura teniendo en cuenta su relación con las otras artes y actividades didácticas, por un lado, y el marco arquitectónico y las colecciones en él ubicadas, por otro, se propone una nueva y más compleja lectura de la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Sevilla en el arco temporal entre 1771, año de su fundación, y 1807, año de la muerte de Francisco de Bruna, su impulsor, primer protector y protagonista de su relación con el palacio real hispalense.

**LAS ESCUELAS
DE SEVILLA Y
LA ENSEÑANZA
DE LA
ARQUITECTURA
(1660-1807)**

**Antecedes: la arquitectura en la escuela
de la casa Lonja**

La academia fundada en enero de 1660 en la casa Lonja de Sevilla estaba dedicada al dibujo y a la pintura. No se extendió oficialmente a la arquitectura como arte del dibujo, ni suscitó interés entre arquitectos practicantes como parte del cuerpo de profesores, si bien se amplió en 1673 a Academia de Pintura, Escultura y Dorado⁸. Las sesiones de la

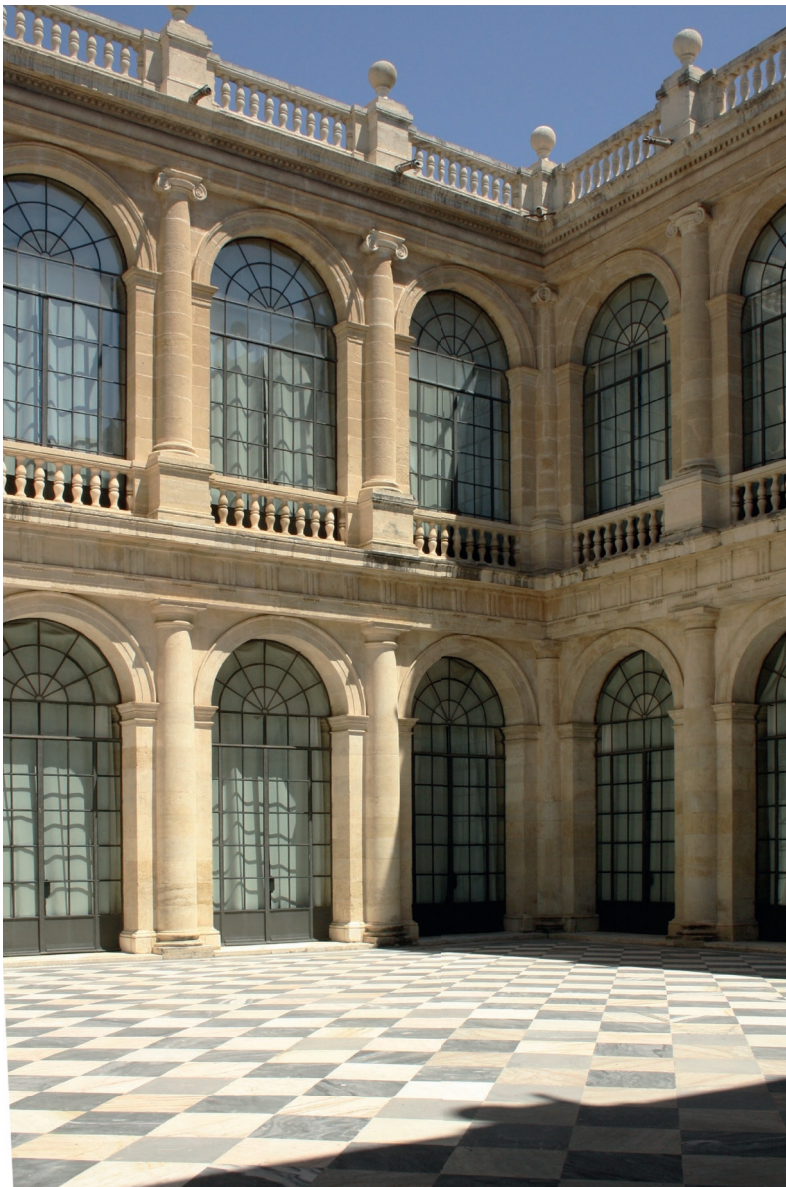


Fig. 02
El patio de la casa Lonja de Sevilla.
Fotografía de Carlos Plaza (2013).

02

escuela, no obstante, no estarían exentas de cuestiones arquitectónicas 'especulativas' que eran moneda de cambio en la enseñanza de las artes liberales por parte de pintores y escultores en una Sevilla –y también en el resto de España– en la que se difuminaban los límites entre disciplinas. En el memorial que el abogado y tratadista de arte Juan Butrón (1603-m. s. XVII) envió al rey en 1626 para la protección de la academia de pintores de Madrid indicaba de ella que "es el lugar donde [los pintores] se juntan a estudiar con los escultores y arquitectos, y demás profesores del dibujo"⁹. En la semblanza de Francisco Herrera el Mozo (1627-1685), uno de los fundadores de la de Sevilla y quien llegaría a ser nombrado en 1677 Maestro Mayor de las Obras Reales, mencionó Antonio Palomino (1655-1726) en *El Parnaso español pintoresco laureado* que en Roma "estudió

con grande aplicación, así en academias como en las célebres estatuas y obras eminentes de aquella ciudad, con que se hizo, no solo gran pintor, sino consumado arquitecto y perspectivo¹⁰. El problema de los pintores-arquitectos o la distinción entre arquitectos “prácticos y *especulativos*” está en la base de la diatriba entre las artes liberales y las mecánicas en la España de la época, que tiene precisamente en Herrera el Mozo a uno de sus protagonistas¹¹ y que sería preciso indagar aún a propósito de las bases académicas en el seno de esta institución sevillana.

El ejercicio nocturno del dibujo en esta academia tenía lugar en el marco arquitectónico de la sede del consulado de Cargadores a Indias (c. 1583-1646), una arquitectura de reciente finalización en la escena arquitectónica sevillana y uno de los ejemplos más didácticos entonces en lo que respecta al uso del lenguaje de los órdenes clásicos, concretamente en el patio, decididamente deudor del proyecto de Andrea Palladio (1508-1580) para el claustro del convento de la Caridad de Venecia a través de *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia: Domenico de'Franceschi, 1570)¹² (fig. 02). La importancia del marco arquitectónico en el que se desarrollaba la vida académica era algo que unía esta academia con la fundada en 1771 como Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla.

En sus *Estatutos* de 1807, de hecho, la Escuela de Sevilla se consideraba heredera de la Escuela de Murillo, Valdés Leal y Herrera el Mozo, que viene reconocida como “academia pública de dibujo”, la primera “entre todas las villas y ciudades de España”. También se hizo mención explícita en este documento a una enseñanza del arte de la arquitectura en Sevilla un siglo después de la fundación de la primera, cuando “se juntaron unos quantos aficionados a las bellas artes en una casa de la calle de las Palmas de esta ciudad, donde con licencia del Asistente abrieron una Escuela pública a sus expensas; y para que nada faltase a la enseñanza de las tres artes, la proveyeron de estampas, diseños, modelos, modelo vivo y de maestros¹³”.

En 1759, según Justino Matute y Gaviria (1764-1830), se volvió a abrir, efectivamente, una academia en la alcaicería de la Seda, más informal que la de la casa Lonja y ubicada en la casa-taller del pintor y platero Juan José Uceda (†1786). A esta academia se le añadió otra “que mantenía en su casa el celebre artesano D. Pedro Miguel Guerrero, natural de Jerez de la Frontera, en que enseñaba Aritmética, Álgebra, Geometría Elemental y Arquitectura”, lo que obligó, por la gran afluencia de interesados, a mudarse a una casa frente al convento de las Dueñas, en los alrededores de San Juan de la Palma “donde solían juntarse entre dibujantes, cursantes de Matemáticas, modeladores en barro y pintores hasta doscientas personas¹⁴”.

La Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla (1771-1807): salas, programas y libros

Los promotores de esta academia solicitaron en marzo de 1770 una protección real a Carlos III (1716-1788) que incluía la cesión de estancias adecuadas en el Alcázar. La cuestión fue dejada en manos de Francisco de Bruna y Ahumada, un culto funcionario real que desde 1765 venía desempeñando el cargo de teniente de alcaide del Alcázar junto a otros cargos en la burocracia estatal en Sevilla. Su decidido apoyo derivó en la oficialización de la actividad de la Academia, el reconocimiento de la

de San Fernando, la protección económica sobre las rentas del Alcázar y la cesión de los locales solicitados en el complejo real palaciego, erigiéndose el propio Bruna como protector oficial.

Según las primeras actas, la vida académica se desarrollaba prevalentemente en el propio Alcázar. El curso académico duraba seis meses, de noviembre a abril, con sesiones de dos horas diarias e incluía seis salas: de principios, de academias –o dibujo de figuras enteras–, modelo de yeso, modelo vivo –o dibujo del natural– y dos de arquitectura con una clase preliminar de aritmética. Los primeros director y teniente de arquitectura fueron, respectivamente, Pedro Miguel Guerrero y Lucas Cintora hasta 1781, cuando fue ascendido Cintora y Francisco de Paula Guerrero, hijo del primero, nombrado teniente¹⁵.

El capítulo dedicado al “Director y Teniente de Arquitectura” del primer borrador de estatutos, sin fechar pero datados en torno a 1778-1780¹⁶, establecía que éstos:

“asistirán en la sala de ella para el gobierno de los estudios según el método de que prescribiese la Real Academia de San Fernando. Explicarán a sus discípulos la Geometría y Aritmética necesarias para la arquitectura, instruyéndolos muy por menor de sus reglas teóricas y prácticas, haciendo que estudien y tomen de memoria de los libros muy bien recibidos de estas facultades para ilustrarlos. No admitirán en sus salas a los que no estén bastante adelantados en el Dibujo, ya lo hayan aprendido en la misma Escuela o en otra cualquiera parte”.

En una segunda versión de los estatutos, de 1807, los directores y tenientes de Pintura y Escultura eran destinados cada uno a las salas del modelo vivo o del natural, de dibujo, de principios y del yeso de las que se alternaban mensualmente en una suerte de enseñanza coordinada y complementaria. Sin esa alternancia con estas artes y separada físicamente, en cambio, para la didáctica en las salas de Arquitectura el director enseñaba “el modo de distribuir y construir todo género de edificios” y el teniente hacía lo propio con “los elementos del arte hasta haber delineado todos los miembros y proporciones de los cinco órdenes”¹⁷.

Los estatutos indicaban para “El sistema del estudio de la Arquitectura y el paso de una sala a otra” que “habrá de seguirse el método que la Real Academia de San Fernando tiene adoptado para enseñar esta profesión”¹⁸. La Escuela de Sevilla, efectivamente, adoptó como modelo las academias de Valencia y de Madrid para el establecimiento de cargos y funcionamiento, habiendo tomado como modelo la madrileña, a su vez, las de París y Roma¹⁹. En el momento de la fundación de la Escuela de Sevilla, los directores de la Academia Real de Madrid eran Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva²⁰. Según sus *Estatutos* de 1758 el curso de Arquitectura tenía una duración de “dos, tres, o más años [...]. Los cuales cumplidos volverá de nuevo a empezar otro, y solo al principio de los cursos podrán empezar su estudio los Discípulos”. Los estudios de Arquitectura no aparecen completamente desligados de los estudios de Pintura y Escultura, al menos en lo que a la práctica del dibujo se refiere, siendo indicado que los directores “no admitirán en la Sala de Arquitectura al que no esté suficientemente instruido en la Geometría; en cuya Sala tampoco admitirán los Tenientes Discípulo alguno, que no haya aprendido a dibujar bien. Y acerca de las correcciones de los dibujos se observará proporcionalmente lo que queda prevenido respecto a los Directores de Pintura y Escultura”²¹.

A partir de los *Estatutos* de 1807, en efecto, se advierte la existencia de una integración entre la enseñanza, la práctica y el ejercicio del dibujo entre las tres artes en Sevilla; a los discípulos candidatos a las salas de Arquitectura se les exigía haber aprendido a dibujar bien en las salas dirigidas por los directores y tenientes de Pintura y Escultura –“o en otra cualquiera parte”– y las correcciones sobre los dibujos de Arquitectura se realizaban teniendo en cuenta cuánto era enseñado en dichas salas.

El primer curso de la Escuela de Sevilla comenzó el 16 de enero de 1772, impartándose las clases de Arquitectura junto a otras clases de modelos, del natural y de principios²². A modo de informe sobre el desarrollo del curso envió Francisco de Bruna al Rey a final de año una serie de obras, fundamentalmente dibujos, para que fueran juzgadas por la Academia de San Fernando. Entre los dibujos se encontraban “Cuatro papeles de Arquitectura trabajados por Dn. Lucas Zinlora Arquitecto” que fueron analizados por Ventura Rodríguez y que, a diferencia de las obras de Pintura y Escultura, no fueron apreciadas, aconsejándose una atención más estricta a las doctrinas del antiguo Vitruvio (según la edición de Daniele Barbaro) y de los modernos Vignola, Palladio, Serlio y Alberti²³.

Quizás para ello la Escuela se nutrió en los años sucesivos de una biblioteca de tratadística y otros libros de arquitectura²⁴, al igual que con anterioridad había conformado la Academia de San Fernando²⁵. Proveniente de adquisiciones y donaciones, la contabilidad de la institución da cuenta de los libros de arquitectura a disposición de profesores y alumnos, en gran medida suministrados por la librería Hermanos Bérard y Compañía afincada en la calle Génova. Entre 1775 y 1787 fueron compradas cuatro ediciones de la *Regola delli cinque ordini di architettura* de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), entre las que posiblemente se encontrara la edición española de 1764 ilustrada por Diego de Villanueva (1713-1774). Además de la tratadística renacentista, la Antigüedad estaba presente a través del tratado de Vitruvio y repertorios de arquitecturas de Roma, que representaban también el estudio de la Historia de la Arquitectura y no solo una operativa teoría contemporánea. Más allá de España, el estudio académico de la Antigüedad en la Academia de Francia, modelo de la madrileña, se debatía desde el siglo anterior entre la teoría –a través de la edición de *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673) de Claude Perrault (1613-1688)–, y los levantamientos, como los de Antoine Desgodets (1653-1728) en *Les Edifices Antiques de Rome* (Paris: Jean Baptiste Coignard, 1682). Ambos fueron del interés del círculo de la Academia de San Fernando: del primero se publicó una edición –el *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (Madrid: Imp. Gabriel Ramírez, 1761)– por parte del teniente director de arquitectura Joseph Castañeda y la reedición del segundo (Paris: Antoine Lambert, 1779) se encontraba en su biblioteca²⁶. Ambos libros también estaban en la biblioteca de la Escuela de Sevilla. Si bien el Vitruvio de Perrault no fue mencionado explícitamente en la contabilidad –pudiendo ser alguno entre los diferentes “libros de arquitectura” anotados en los registros e inventarios–, la Escuela adquirió en 1787 “el nuevo Vitruvio”, es decir, la edición española de Vitruvio (Madrid: Imprenta Real, 1787) de José Francisco Ortiz y Sanz (1739-1822) (fig. 03); el libro de Antoine Desgodets ingresó en la biblioteca de la Escuela el 12 de julio de 1807 donado por el peruano afincado en Sevilla Francisco Domingo de Barreda Benavides –comerciante, político y fundador de la academia de Buenas Letras además de poseedor de una nutrida biblioteca– que “regaló para adelantamiento de los Profesores”²⁷. Pudiendo tratarse de una ree-

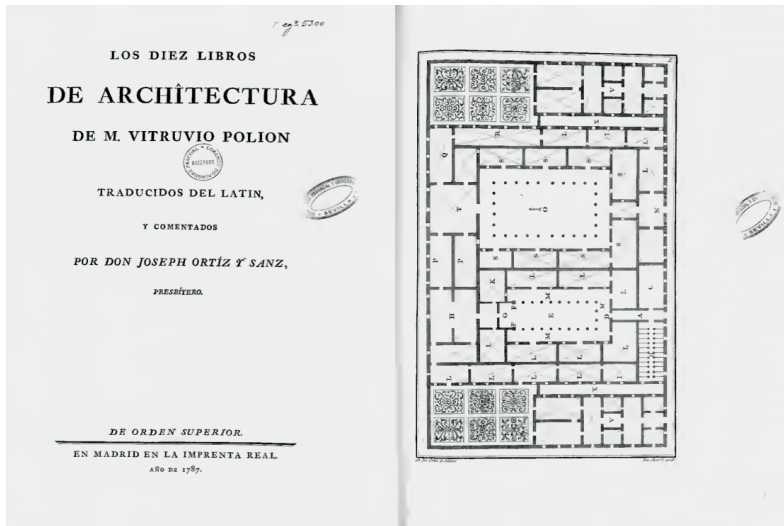


Fig. 03
José Ortiz y Sanz, *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, 1787. Portada y Lámina L (Planta de la casa griega). Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo, A065/112.

Fig. 04
Antoine Desgodets, *Les edifices Antiques de Rome*, 1682. Frontispicio y lámina del Templo de la Paz (Basilica de Majencio). Biblioteca del Institut National d'Histoire de l'art, FOL RES 633.

03



04

dición (Paris: Antoine Jambert, 1779), el libro de Desgodets fue publicado en gran formato y profusamente ilustrado con 138 láminas de plantas, secciones y detalles de 25 monumentos antiguos cuidadosamente medidos y delineados por él mismo en Roma entre 1676 y 1677 (fig. 04). El libro no tuvo rival, como señala Barry Bergdoll, como fuente para dibujos acotados de edificios antiguos durante la primera mitad del siglo y fue particularmente interesante para el estudio en la academia de Francia, en la que el propio Desgodets había estudiado con Francoise Blondel, renovando la visión de los edificios antiguos y convirtiéndose en un importante elemento de enseñanza y debate académico sobre la *Querella* y la moderna recuperación de la arquitectura de la Antigüedad que se extendió al resto de instituciones académicas hasta finales del siglo XIX²⁸.

Fig. 05
 Sebastian van der Borch, *Plano de los Reales Alcázares de Sevilla con sus jardines y sus posadas accesorias*, dibujo sobre papel, 1759. Archivo General de Palacio, (Madrid), plano n° 4581.



05

**ENTRE
 COLECCIONES,
 RÉPLICAS,
 MAQUETAS Y
 ARQUITECTURAS:
 EL ALCÁZAR DE
 SEVILLA EN LA
 ÉPOCA DE LA
 REAL ESCUELA**

Marco arquitectónico

La Escuela tuvo su primera sede en el palacio real de Sevilla. El modelo para alojarse allí, mostrando así su vinculación regia, podría provenir de Francia, donde la academia real de arquitectura se ubicaba en el de París desde su fundación en 1671 bajo el impulso de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) y la dirección de Françoise Blondel (1618-1686).

Los ambientes seleccionados por Francisco de Bruna en 1771 fueron los más representativos del Alcázar en aquel momento, ocupando los usos de la academia el patio de Doña María de Padilla o del Crucero y los salones del palacio Gótico. Para usos accesorios fue cedida una casa contigua al Alcázar, con entrada en la plazoleta de la Pila Seca, a la espalda del jardín del Príncipe²⁹.

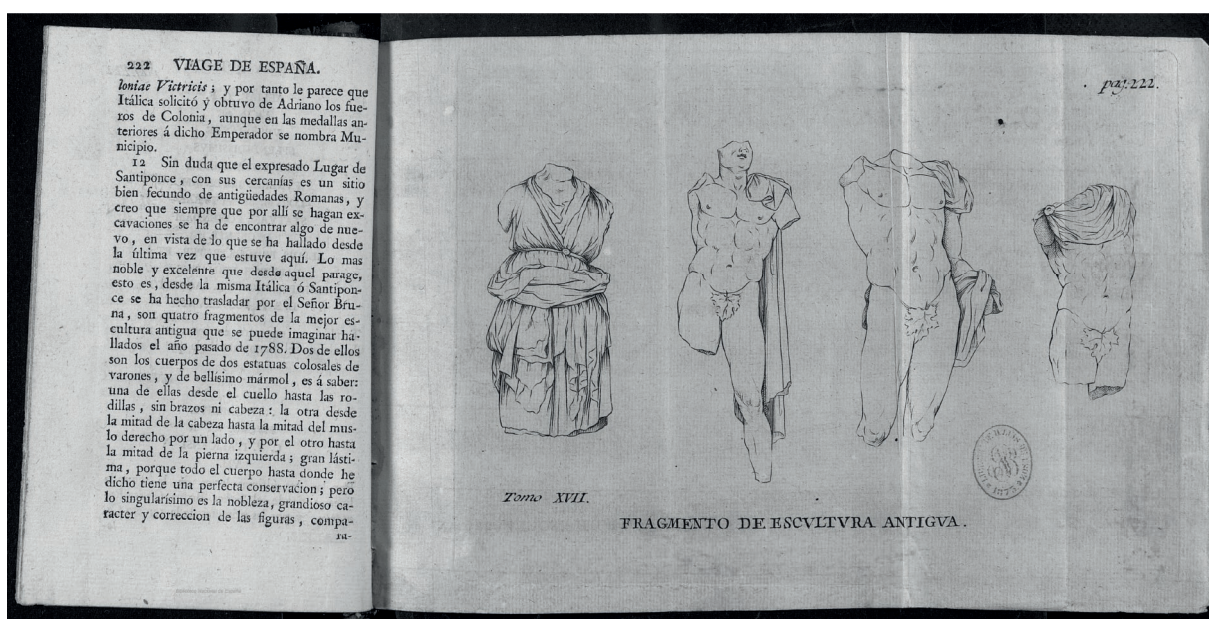
El patio del Crucero almohade y el palacio Gótico eran el lugar con los restos más antiguos y estratificados del complejo, pero a la vez representaban el espacio que había sido objeto de las más recientes obras de modernización tras los daños ocasionados por el terremoto de



Fig. 06
Palacio Gótico del Alcázar de Sevilla, pórtico galería (izq.) y sala de las Bóvedas (dcha.). Fotografías de Carlos Plaza (2022).

06

Lisboa de 1755. El antiguo jardín andalusí, y posteriormente castellano, fue transformado en un representativo patio entre 1758 y 1760 mediante el soterramiento de los cuatro patios ajardinados hasta la cota de los andenes, conformando un nuevo espacio unificado a la cota del palacio de Alfonso X que fue también objeto de una transformación sustantiva a cargo del arquitecto del cuerpo de ingenieros Sebastian van der Borcht (1725-f. s. XVIII)³⁰ (fig. 01). El terremoto de Lisboa puso en evidencia la debilidad del palacio alfonsí, en particular del pórtico, construido sobre los cimientos almohades. Los andenes y los jardines soterrados que despertaron el interés de Andrea Navagero (1483-1529) en 1526, así como el esbelto pórtico medieval hacia el patio, ya no eran adecuados para el gusto de mediados del siglo XVIII ni para las nuevas necesidades de utilización y representatividad semipública de esta área del Alcázar. *El Plano de los Reales Alcázares* trazado por Sebastian van der Borcht en 1759 está en gran parte realizado con motivo de estas obras de remodelación del palacio Gótico, en especial de la “galería”, cuya explicación ocupa la mayor parte de la leyenda, y muestra la centralidad, tanto representativa como distributiva, que adoptaba el nuevo patio (fig. 05). Los condicionantes estéticos y funcionales contribuyeron a un diseño del pórtico cargado de experimentalismo, alejado de otros ejercicios de van der Borscht en el uso más canónico del lenguaje de los órdenes, como en la fábrica de Tabacos o en la Casa de la Moneda. El orden jónico gigante estructura los macizos pilares apilastrados cuyo registro inferior se interrumpe en favor de columnas geminadas exentas que introducen otra escala inferior en la composición, la del arranque de los arcos. Los elementos marmóreos aislados y encastrados en otros de la misma o diferente época son recurrentes dentro del Alcázar. Las columnas binadas alusivas a Carlos V, por otra parte, son también un elemento simbólico recurrente y enlazan este nuevo pórtico con elementos compositivos del siglo XVI tomados del patio de las Doncellas, en un juego de relaciones dentro del estratificado complejo arquitectónico (fig. 06).



07

Fig. 07
Antonio Ponz, *Viage de España*, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella, tomo XVII (trata de Andalucía), Imp. viuda de Ibarra, Madrid, 1792, p. 222, Fragmento[s] de escultura antigua. Biblioteca Nacional de España, BA/725-BA/742 (Biblioteca Digital Hispánica, PID: bdh0000154545).

A su llegada al Alcázar en 1765, las obras en torno al patio ya habían concluido. Si bien la propuesta de van der Borcht no entraría dentro de los nuevos cánones académicos más ortodoxos, Bruna no dudó en ubicar entre el patio del Crucero y el palacio Gótico el proyecto intelectual que mejor representaba su personal propuesta ilustrada: la colección pública de antigüedades locales que convivía con los modelos de yeso enviados desde la Real Academia de San Fernando.

Colecciones

En el tomo IX de su *Viage por España*, dedicado a Sevilla y publicado en 1786, Antonio Ponz (1725-1792) se hizo eco de la presencia de “quadros de diferentes autores”, provenientes de las casas de los jesuitas, que colgaban de la sala Norte de los salones de Carlos V –actual de los Tapices– del palacio Gótico. Probablemente fue el propio Bruna quien le indicó que se encontraban allí “para beneficio de la escuela de dibujo establecida en esta Ciudad”. En este primer viaje no mencionó colección alguna en la “hermosa galería con columnas de mármol” que reconoció en el patio del Crucero³¹. En un siguiente tomo, publicado en 1792, hizo mención de la gran colección de antigüedades que iba tomando forma en el Alcázar, la cual, desde su anterior visita, Bruna “ha aumentado sus preciosidades, habiendo ennoblecido cada día más y más el gran salón, mediante su zelo y extraordinarias diligencias; de suerte que ya puede ser tenido por un recinto de la mayor instrucción”³².

Las “preciosidades” que enriquecían para Ponz el gran salón del palacio Gótico conformaban la *Colección de estatuas, inscripciones y antigüedades de la Bética* formada por Bruna³³, la cual, en nombre del rey y como colección pública, era operativa, junto a las pinturas, para la “instrucción” y en beneficio de la enseñanza del dibujo en la Escuela.

La colección que Francisco de Bruna colocó entre la galería exterior y las salas interiores del palacio Gótico (fig. 06) provenía de piezas



08

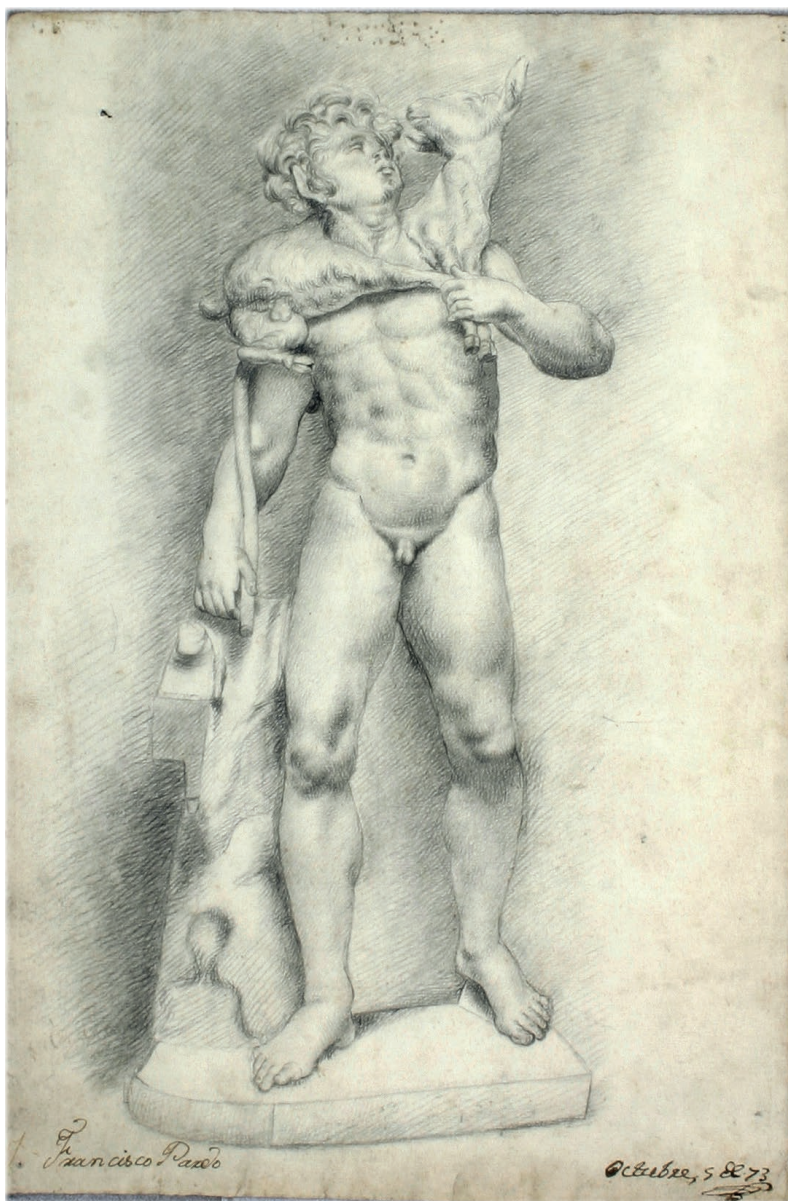
de las excavaciones de Itálica, de otros lugares arqueológicos del Reino de Sevilla y sobre todo de las antigüedades locales que la familia genovesa de los Centurión, asentada en Estepa desde mediados del siglo XVI, habían coleccionado en su villa suburbana de Lora, cuyos más importantes fragmentos escultóricos Ponz los vio “colocados en la galería que da ingreso a los salones del Alcázar” (fig. 07); en ella también destacaban las inscripciones epigráficas y otras esculturas, que han sido en gran parte identificadas no así aún las posibles piezas arquitectónicas³⁴ (fig. 08).

Por no ser parte del acervo histórico artístico local Ponz no mencionaría en 1792 los vaciados de yeso que ya se exponían, junto a las esculturas antiguas más significativas, en la sala Sur de los salones de Carlos V –actual salón de las Bóvedas– en el palacio Gótico y que eran, igual que las pinturas y las estatuas, instrumentales para la “escuela de dibujo”, tal y como indicó Fermín Arana de Varflora esos mismos años³⁵ (fig. 06).

Los “modelos de yeso” a los que se refirió Varflora tuvieron su origen en los vaciados de esculturas que Anton Raphael Mengs (1728-1779) formó a lo largo de su vida en Florencia, Roma y Madrid. El pintor de Cámara de Carlos III los regaló al Rey en 1775 como instrumento de enseñanza para la Real Academia de San Fernando³⁶. En la base de la donación estaba su deseo de nutrir las escuelas provinciales que se estaban creando en esos años, como las de Valencia, Zaragoza, Barcelona y Sevilla, donde las esculturas más reconocidas como modelos de la Clasicidad pudieran ser estudiadas. Los vaciados habrían sido solicitados a Madrid antes de 1780, si Antonio Ponz escribía que “si el Estudio sevillano logra, como lo solicita los yesos de las mejores, tendrá más a mano las

Fig. 08
Fragmentos de togados de la colección pública de Bruna en el palacio Gótico, actualmente en el jardín inglés del Alcázar. Fotografías de Carlos Plaza (2022).

Fig. 09
Francisco Pardo, *Fauno del Cabrito*,
Dibujo, lápiz negro sobre papel verjurado,
435x27 mm., 1773. Colección de la
Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas
Artes, nºcat. 0163-01-DEC-DIB.



09

fuentes ciertas, y seguras del saber³⁷, siendo mencionados ya como parte activa de la enseñanza en 1790³⁸. El grupo del *Laocoonte* y el *Apolo* del Belvedere Vaticano así como el *Gladiador Borghese* del Museo del Louvre estaban con certeza entre las recibidas en Sevilla y posiblemente, por analogía con el documentado envío esos mismos años a la Academia de Valencia, también el *Apolo Medici* de la Galleria degli Uffizi, el *Hermes* del Belvedere Vaticano y el *Fauno del Cabrito* del Museo del Prado³⁹. Su papel central dentro de la vida académica de la Escuela se demuestra al describirse el *Método de estudio para los discípulos y paso de una sala a otra* en los *Estatutos* de 1807⁴⁰, pero también a través de dibujos de discípulos de los primeros años de vida de la Escuela, como uno del *Fauno del Cabrito* obra del pintor y grabador Francisco Pardo (1752-1800)⁴¹ (fig. 09).

Junto a esculturas y vaciados, entre los elementos de la colección se encontrarían piezas arquitectónicas, que también serían instrumentales, mediante el dibujo, para el estudio por parte de los discípulos de las salas vinculadas a las tres artes. De menor interés para visitantes y eruditos frente a pinturas y esculturas, se refiere a ellas el chileno Nicolás de la Cruz Bahamonde (1757-1828) tras su visita al Alcázar poco después de la muerte de Bruna, indicando con interés la colección de piezas arquitectónicas –tanto romanas, como árabes y españolas modernas– ubicada en la galería del patio del Crucero⁴². Otras antigüedades que eran testimonio del pasado andalusí se encontraban en la galería del patio como parte de la colección, concretamente una tinaja de aletas y un brocal de pozo con inscripción califal, existiendo también en 1848 “un bellissimo capitel de columna árabe”⁴³. Ello muestra también la sensibilidad para con las antigüedades árabes en el marco del complejo arquitectónico del Alcázar –de origen andalusí y plagado de reinterpretaciones del pasado islámico–, en línea con la revalorización que también iba teniendo lugar desde la Academia de San Fernando⁴⁴, y sin menospreciar otras obras “modernas” mas recientes, posiblemente elementos arquitectónicos marmóreos del siglos XVI entre los tantos que se conservarían –y se conservan todavía– en el palacio y sus jardines.

Maquetas o réplicas

En la primera versión de los estatutos Bruna añadió, como nota al margen del breve capítulo dedicado al estudio de la Arquitectura, “ha de aver en la Sala de la Arquitectura un quarto para montear con ieso todo género de estatuas y bóvedas, arcos escaleras, portadas de todas obras”⁴⁵. La expresión muestra la intención de dotar a la Escuela de un espacio específico donde los estudiantes de arquitectura trabajasen el yeso con la finalidad de realizar modelos estatuarios así como maquetas o réplicas de edificios, o de partes de ellos. Este taller habría sido pensado por Bruna en estas fechas en algún ambiente en torno al patio del Crucero, donde los estudiantes habrían podido tener acceso tanto a la estatuaria clásica de las réplicas de Mengs, las antigüedades locales béticas y ejemplos arquitectónicos de “portadas”, “arcos” y “escaleras”, mas que en la sede de la plaza de la Pila Seca.

La dotación de este taller vendría a suplir una didáctica eminentemente teórica y basada en el dibujo de la arquitectura como arte liberal frente a las facultades adquiridas en las prácticas gremiales por parte de los maestros de obras. La palabra utilizada –“montear”– indica no solamente un interés por construir un modelo o maqueta del edificio para verificar su tipología, composición y utilización del lenguaje de los órdenes sino también un énfasis en la dimensión constructiva de sus elementos más significativos.

La práctica de ejecutar elementos y soluciones constructivas en yeso se encuentra en la arquitectura en España desde el siglo XVI. Según los escritos de arquitectos como Cristóbal de Rojas (1555-1614) o Ginés Martínez de Aranda (1556-1620), para el aprendizaje y la experimentación de la estereotomía ligada a la amplia gama de soluciones de cubiertas en piedra de la arquitectura española se requería “contrahacer” previamente con piezas de yeso o barro⁴⁶. Más allá de los modelos que existirían para las obras ligadas a Carlos V en

Fig. 10
 Capitel corintio, vaciado en yeso,
 305x350x350 mm. Colección de
 la Universidad de Sevilla, nº cat.
 1158-12-EECC-ESC (Fotografía: Pepe
 Morón).



10

Granada desde 1528, en Sevilla se documentan modelos de yeso desde los años Treinta; encargados por Martín de Gaínza (1505-1556) se realizaron para la sacristía Mayor (1534-1535) y para la capilla Real (1541) de la catedral. No sabemos si Francisco de Bruna conociese los modelos en yeso de estas fábricas cuando las mencionó como ejemplos entre las siete “magníficas obras” de arquitectura realizadas en Sevilla desde la “restauración” y como modelos de la “buena arquitectura”⁴⁷. Asimismo, encargados por Diego de Vergara (1509-1583) fueron realizados modelos en yeso –además de uno de madera– a mediados del siglo XVI para la catedral de Málaga. Casi dos siglos después, en 1722, el arquitecto Miguel de los Santos daba cuenta de la praxis de realizar modelos “en madera y en yeso como lo hacía[n] antiguamente” para la continuación de las obras de la propia catedral de Málaga⁴⁸. Ya en la segunda mitad del siglo XVIII destaca el papel de los modelos en el círculo de los profesores de la sala de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, como Giovanni Battista Sacchetti y Ventura Rodríguez, donde existía una sala y gabinete específico de Modelos, de los cuales solo se conocen maquetas realizadas en madera y con un objetivo más finalistas que experimental en relación a sus aspectos constructivos⁴⁹.

Volviendo al “cuarto de montar con yeso”, en este contexto quizás Bruna extendiese el concepto de “estatuas” a los elementos más escultóricos que componen los órdenes clásicos, como los capiteles, los frisos y las cornisas, cuyo replicado en yeso podría haber sido objeto de atención en el programa académico, conformándose una colección “moderna” de réplicas de elementos arquitectónicos que se confundirían con la propia colección de fragmentos de antigüedades mencionadas, entre otros, por Nicolás de la Cruz Bahamonde⁵⁰ (fig. 10).

**CONSIDERACIONES
FINALES**

**Integrando artes, técnicas, teoría, colecciones
y marco arquitectónico en la enseñanza
académica de la arquitectura en Sevilla**

Como era habitual en el espíritu artístico de escuelas y academias –a partir de la Accademia del Disegno de Florencia, pasando por la de la casa Lonja de Sevilla y hasta los ejemplos reales españoles de las Luces– en la Escuela de Sevilla primaba el dibujo, como indican los diferentes estatutos y señalan los ilustres visitantes, como Ponz, que la menciona como “escuela de dibujo” ubicada “en un recinto de la mayor instrucción”. Al habitual ejercicio académico del diseño de principios o de modelos vivos se añadía la copia de obras de la Antigüedad. La Escuela de Sevilla aparece actualizada respecto a sus coetáneas a través de la utilización de las réplicas de obras antiguas ‘universales’ provenientes de la colección Mengs, lo que combina, en un modo muy original respecto al panorama nacional e internacional, con el estudio de obras antiguas ‘locales’ como las de la colección pública de la Bética recolectada por Bruna. También de la escuela local eran los maestros pintores modernos cuyas obras venían copiadas en los mismos salones del palacio Gótico.

El dibujo, en sus múltiples variantes, y el copiado de las obras de los pintores precursores de la Escuela aparece como una experiencia iniciática y común a las tres artes. Con respecto a la formación de los arquitectos, la didáctica a partir del dibujo está integrada con las de las salas de Pintura y Escultura, teniendo también la sala de Arquitectura sus particularidades. Al ejercicio del dibujo de pintura moderna y escultura antigua –local y universal– habría que añadir el dibujo de los fragmentos arquitectónicos que también componían la colección de antigüedades clásicas y, en menor medida, andalusíes.

A ello habría que añadir las posibilidades que brindaba, a todos los discípulos de las tres artes, el marco arquitectónico del propio Alcázar donde elementos de todas las épocas históricas convivían en una amplia gama de espacios, incluyendo jardines y patios, desde el medievo andalusí hasta las últimas obras ‘modernas’ representadas por el experimentalismo anticanónico de la transformación de van der Borcht del área donde tenía su sede la propia Escuela.

Además del ejercicio del dibujo, la didáctica de la Arquitectura incluía la teoría, que garantizaba el conocimiento de la interpretación vitruviana y renacentista de los órdenes clásicos, así como de los más importantes edificios de la Antigüedad a través de los más modernos levantamientos. El deseo de actualización de su biblioteca se muestra a través de la presencia del Vitruvio de Ortiz y Sanz y del libro de Desgodets.

Un aspecto tan poco indagando cuanto original en el desarrollo de la Escuela de Sevilla fue la predisposición de un taller de réplicas o maquetas de arquitectura en yeso – el “quarto para montar con ieso” – dentro de la enseñanza académica de la arquitectura, que pretendía integrar aspectos constructivos y plásticos con lo que podemos interpretar como un intento por ampliar los horizontes de una didáctica académica de la arquitectura basada únicamente en el dibujo y la teoría.

La realización de modelos arquitectónicos en yeso –ya fueran réplicas de pequeños elementos o bien maquetas de propuestas proyectuales– aparece así como una propuesta renovadora de la

enseñanza de la arquitectura en Sevilla que oscilaba entre la copia y la invención. Frente a otras academias dentro y fuera de España, el interés de Bruna por introducir la dimensión práctica, técnica y constructiva aplicada a los estudios académicos de arquitectura complementa en Sevilla los habituales planes de estudio basados en el dibujo y en la literatura artística.

En su *Oración* de 1778 Bruna ensalzó la escuela sevillana de arquitectura, junto a los ilustres profesores de pintura y escultura, en un momento de consolidación de una didáctica que se desenvolvía en el marco del Alcázar con múltiples programas, que incluían la integración entorno al dibujo, así como el estudio y la copia de antigüedades, los libros y las maquetas de yeso. Con respecto a sus objetivos, y el propio devenir de la escuela, sería preciso aún ponderar la repercusión que sobre la enseñanza y la práctica de la arquitectura en Sevilla tuvieron estos intensos años de particular experiencia en el Alcázar, donde profesores y discípulos de las tres artes se disponían –“trabajando en común”– a sentar las bases de la “buena arquitectura”. El reconocimiento de las Luces –en este caso de sus postrimerías– como un “territorio” cada vez menos monolítico y unitario sino cargado de contradicciones y fragmentariedad, conllevaría la necesidad de indagar aún más los debates en torno a la enseñanza de la arquitectura y su conexión con la cultura de cada ámbito local, captando así las particularidades que puedan enriquecer las grandes síntesis nacionales e internacionales sobre la arquitectura de la Ilustración y de la Razón entre los siglos XVIII y XIX⁶¹. Ello permitiría, en el caso de Sevilla, indagar sobre los intentos renovadores de la arquitectura a partir de la enseñanza académica; si supusieron el definitivo ocaso de una “escuela” – como viene interpretado por Álvaro Recio Mir para el caso de la escultura– o si supusieron un experimento didáctico particular dentro del proyecto ilustrado que tuvo en Sevilla una declinación particular. Una lectura más profunda de la enseñanza de la Arquitectura Sevilla aporta nuevos presupuestos interpretativos, más complejos y menos ortodoxos, para la arquitectura que se desarrollaría a partir de 1771 y a lo largo del siglo XIX, en el contexto de los posteriores desarrollos didácticos en los que se seguirá debatiendo entre la arquitectura como arte liberal basada en el dibujo, las artes y la teoría o como arte mecánica ligada al saber y las enseñanzas de los maestros de obras. RA

Notas

01. Sobre las academias en el siglo XVIII véase PEVSNER, Nikolaus, *Academies of the Art. Past and Present*, Cambridge University Press, Londres, 1940, pp. 102-131, (ed. española, Cátedra, Madrid, 1983). La poca atención a España se suple en el epílogo de Francisco Calvo Serraller sobre Las academias artísticas en España, pp. 209-239: 221-227.

02. Como indicó Lucas Cintora, el primer teniente de la clase de Arquitectura, en 1777; véase CINTORA, Lucas, *Carta apologética sobre la Noble Arquitectura, o Reflexiones sobre la reparación hecha últimamente en el Templo del Sagrario de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla*, Imp. De Joseph de San Román y Codina, Sevilla, 1777, p. 2. La cita, por extenso es: "Esta consideración excitó los nobles deseos de ver en Sevilla un Cuerpo distinguido de Pintores, Escultores y Arquitectos, que trabajando en común con una aplicación sería, y una emulación laudable fuesen a un mismo tiempo de honor a la Patria, y de utilidad a todo el Reino".

03. Según el informe sobre el estado de las artes en Sevilla realizado por Francisco de Bruna con motivo de la fundación de la academia, en: Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 152, exp. 31, transcrito en OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Caja San Fernando, Sevilla, 2004, doc. 1, pp. 459-463: 459.

04. Sobre la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla véase el primer estudio de MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1961, pp. 1-38 (nueva ed. Sevilla, 2017). En particular sobre Sevilla, breves notas son dedicadas en LEON TELLO, Francisco J. y SANZ SANZ, María Virginia, *Estética y teoría arquitectónica en tratados españoles del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1994, p. 205.

05. Sobre Bruna y el Real Alcázar véase un primer estudio en ROMERO MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1964 (más en profundidad en BELTRÁN FORTES, José, "El estudio de Joaquín Romero Murube sobre la figura de Francisco de Bruna y Ahumada en 1965", en ROMERO MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna*

y *Ahumada*, ed. de BELTRÁN FORTES, José, Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. XI-XXVIII. Estudios más recientes sobre la relación de Francisco de Bruna en el Real Alcázar, desde sus obras a su actividad como coleccionista, en las diferentes contribuciones contenidas en BELTRÁN, José; LEÓN, Pilar; VILA, Enriqueta, *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2021.

06. La enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Sevilla es analizada en OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística...* op. cit, pp. 97-111.

07. CANO RIVERO, Ignacio, "Ver para aprender. La primera galería pública de Sevilla en el Alcázar (1770-1807)", en *Mus-A. Revista de Museos de Andalucía*, 2003, 1, pp. 25-31.

08. Según se desprende de los estatutos y los libros de cuentas. Los documentos más significativos, conservados en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y en la Biblioteca de la Institución Colombina, y ya señalados por Juan Agustín Ceán Bermúdez y José Gestoso, han sido analizados y editados en CORZO SÁNCHEZ, Ramón, *La academia del arte de la pintura de Sevilla, 1660-1674*, Instituto de Academias de Andalucía, Sevilla, 2009 y en DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Sevilla, 1982.

09. CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 221-233, Id., *Las academias...* op. cit., p. 210.

10. PALOMINO y VELASCO, Antonio. *El Parnaso español pintoresco y laureado* (tomo III de *El Museo pictórico y escala óptica*), Imp. Lucas Antonio de Bedmar, Madrid, 1724, p. 412. Otros de los fundadores de la Academia junto a Herrera el Mozo –como Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) o Juan de Valdés Leal (1622-1690)– si bien no llegaron a ser maestros mayores, fueron también reconocidos en la introducción de cuestiones arquitectónicas en su polifacética obra: véase, por último MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.,

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., "Valdés Leal, arquitectura, decoración y perspectiva", en *Valdés Leal 1622-1690*, catálogo de la exposición (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2 de diciembre de 2021 – 27 de marzo de 2022), com. Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso, María del Valme Muñoz Rubio, Junta de Andalucía, Sevilla, 2021, pp. 51-68.

11. Sobre el problema, de larga duración, de los pintores-arquitectos en la España del siglo XVIII, muy centrado en Madrid y el ámbito de la corte, véase BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2013, passim, en esp. sobre Herrera el Mozo, pp. 343-374.

12. PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "Sobre la influencia de Palladio en Sevilla", en AA.VV., III Congreso Nacional de Historia del Arte (Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980), actas-resúmenes, p. 88. PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "El patio de la Lonja de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, 1991, 4, pp. 83-100. La obra de la casa Lonja era elogiada por Bruna como una de las "magníficas obras" representativas de la arquitectura en Sevilla, vid. infra, n. 47.

13. *Estatutos para el estudio de las Tres Bellas artes, y gobierno de la real Escuela del Diseño de Sevilla / 1807/ Estatutos Para el gobierno de la real Escuela Del Diseño de Sevilla, y para el Estudio de las tres bellas artes en ella*, Biblioteca Nacional de España, 210x160 mm., 1807, ms. 21454/10, cit. en ff. III r/v. Sobre el documento véase CERA BREA, Miriam et al., en Ceán Bermúdez, *historiador del arte y coleccionista ilustrado*, catálogo de la exposición (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 20 de mayo-11 de septiembre de 2016), dir. E. M. Santiago Páez, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, p. 204.

14. MATUTE y GAVIRIA, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla* [...], Imp. De E. Rasco, Sevilla, 1887, vol. II, pp. 262-263. Las preciosas noticias de Matute y Gaviria se complementan con hallazgos documentales en DE BESA GUTIÉRREZ, Rafael, "Francisco de Bruna y la Real Escuela de Bellas Artes de Sevilla", en BELTRÁN, J.; LEÓN, P.; VILA, E., op. cit. pp. 112-133: 112-116.

15. Sobre las clases y los profesores véase MURO OREJÓN, A., op. cit., pp. 10-13; OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística...* op. cit., pp. 100-104. Las nóminas de los profesores en: Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 151, exs. 1-2.

16. Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 152, exp. 30, ff. 2v-3r, transcrito en OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística...* op. cit. pp. 463-474: 464, cotejado con la versión definitiva de los estatutos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

17. Ibid. f. 11. La cita por extenso: "El Director de Arquitectura y su Teniente permanecerán separados en la Sala destinadas a esa facultad. El teniente enseñará los primeros elementos del arte hasta haber delineado todos los miembros y proporciones de los cinco órdenes y el director manifestará el modo de distribuir y construir todo género de edificios, según el método y sistema adoptado por la Real Academia de San Fernando".

18. Ibid. f. 23, capítulo XII, dedicado al "Método de estudio para los Discípulos y paso de una sala a otra".

19. QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774), Xarait, Madrid, 1983, p. 37.

20. QUINTANA MARTÍNEZ, A., op. cit., pp. 37-52.

21. *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Imp. Gabriel Ramírez, Madrid, 1758, Cap. X. Directores de *Arquitectura*, pp. 35-36.

22. DE BESA GUTIÉRREZ, R. op. cit., p. 121.

23. BEDAT, Claude, "L'enseignement de l'architecture à l'académie de Saint Ferdinand (1752-1808)", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 1977, vol. III, pp. 307-331: 308, 317, n. 6; A partir de fuentes sevillanas véase recientemente DE BESA GUTIÉRREZ, R. op. cit., p. 121.

24. Sobre los libros en la Escuela de Sevilla véase OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística...* op. cit., pp. 107-111.

25. Sobre los libros en la Academia Real de Madrid véase QUINTANA MARTÍNEZ, A. op. cit., pp. 75-77.

26. BÉDAT, Claude. "La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793", en *Academia*, 1967-1968, 25-26, pp. 5-52, 33-85.

27. Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 151, exp. 3. Sobre el personaje véase HERNÁNDEZ NAVARRO, Francisco J. en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2009, edición en línea (www.dbc.rah.es), ad *vocem*.

28. BERGDOLL, Barry, *European Architecture 1750-1890*, Oxford University Press, 2000, p. 16. Sobre la obra véase DESGODETS, Antoine, *Les Edifices Antiques de Rome* (ed. facsímil del manuscrito 2718 de l'Institut de France), ed. de L. Cellauo, G. Richaud, Roma, De Luca Editore d'Arte, 2008. DESGODETS, Antoine, *Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Antoine Desgodets architecte* (ed. facsímil de la edición de Paris, 1682), introducción y notas de H. Rousteau Chambord, Paris, Picard, 2008.

29. Que correspondería a la actualmente localizada en el ángulo entre las calles Mariana de Pineda y Deán Miranda. Sobre las sedes de la Academia en el Alcázar véase DE BESA GUTIÉRREZ, Rafael, "La localización de las distintas sedes de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla", en *Temas de Estética y Arte*, 2017, 29, pp. 177-201: 186-190. La planta de la casa puede reconocerse con el "nº4 hoy 16" de la calle del Príncipe en el Plano general de los Reales Alcázares de Sevilla y sus pertenencias declarado del Patrimonio de la Corona, realizado por Joaquín Fernández en 1872 (Archivo General de Palacio, Madrid, plano nº 1239).

30. OLLERO LOBATO, Francisco, "La reforma del Palacio Gótico de los Reales Alcázares de Sevilla en el siglo XVIII", en *Laboratorio de Arte*, 1998, 11, pp. 233-252; GÁMEZ CASADO, Manuel, *El ingeniero militar Sebastian van der Borcht*. De Flandes a Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2019, pp. 128-153. El precedente almohade y sus transformaciones castellanas en ALMAGRO GORBEA, Antonio, "Los jardines andalusíes y mudéjares del Alcázar de Sevilla", en MARÍN FIDALGO, Ana y PLAZA, Carlos, *Los*

jardines del Real Alcázar de Sevilla: Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX, Patronato del Real Alcázar y Casa Consistorial, Sevilla, 2015, pp. 1-39: 13-17.

31. PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella, tomo IX (trata de Sevilla)*, Imp. viuda de Ibarra, Madrid, 1780, p. 164.

32. PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella, tomo XVII (trata de Andalucía)*, Imp. viuda de Ibarra, Madrid, 1792, p. 216.

33. Sobre la Colección véase, BELTRÁN FORTES, José y LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón, "Historia de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla (España)", en *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo della storiografia artistica*, I, pp. 95-125: 96-100; BELTRÁN FORTES, José, "Las colecciones arqueológicas de Bruna", en BELTRÁN, J.; LEÓN, P.; VILA, E., op. cit., pp. 165-210, con bibliografía.

34. Gran parte de las piezas de Bruna confluyeron en la sección de Antigüedades del Museo de Pinturas en 1840 y, posteriormente, en el actual Museo Arqueológico de Sevilla, si bien otras se conservan en el propio Alcázar. Las inscripciones han sido estudiadas en BELTRÁN FORTES José, "La singular colección arqueológica de Juan de Córdoba Centurión, formada en Lora de Estepa (Sevilla) durante el siglo XVII", en CAÑAVATE HERCULANO, C. (ed.), *Actas de las II Jornadas sobre Historia y Patrimonio de Lora de Estepa*, Ayuntamiento, Lora de Estepa (Estepa, Sevilla), 2015, pp. 47-90 y las esculturas en LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón, "Don Francisco de Bruna y la colección de estatuas de Juan de Córdoba Centurión", en BELTRÁN, J.; LEÓN, P.; VILA, E., op. cit., pp. 137-164.

35. ARANA DE VARFLORA, Fermín (Fernando Díaz de Valderrama), *Compendio Histórico Descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Vázquez, Hidalgo y Cia, Sevilla, 1789, p. 80: "En el testero del referido patio [del Crucero] hai una hermosa galería con columnas de mármol, y por ella se entra en un cañón de bóveda de 130 pies de largo, y 30 de ancho con linterna en medio. En esta pieza se han colocado para adorno, y para

beneficio de la escuela de dibujo en esta Ciudad, varias pinturas de autores famosos como Pablo de Céspedes, Herrera el Viejo, Cano y Valdés padre e hijo. De este salón se entra en otro de casi igual extensión, y en él se han colocado las estatuas, y modelos de yeso, que suministró para el estudio de las nobles artes la Real Academia de San Fernando, contribuyendo las expensas del Real Erario. Entre las estatuas se han colocado varias inscripciones de la Bética antigua, entre las cuales se hallan algunas de municipios inéditos”.

36. 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*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid–Facultad de Geografía e Historia, dir. José María Luzón Nogué, 2012.

37. PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella, tomo IX (trata de Sevilla)*, Imp. viuda de Ibarra, Madrid, 1780, p. 276.

38. Citadas concretamente en el Resumen de las actas de la Escuela publicada como anexo a la Oración pronunciada por Bruna con motivo de la entrega de premios de ese año. *Oración que en la Junta General de la Escuela de las Tres Nobles Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Francisco de Bruna*, 1790, p. 1; MATUTE y GAVIRIA, J., op. cit., vol. II, pp. 264. Sobre los vaciados véase RECIO MIR, Álvaro, “La escultura sevillana, la academia de San Fernando y el ocaso de la Escuela”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2007, 104-105, pp. 133-156: 137; BELTRÁN FORTES, José, “La antigüedad romana como referente para la erudición española del siglo XVIII”, en BELTRÁN, J. et al., (ed.), *Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, L’Erma di Bretschneider, Roma, 2003, pp. 47-64: 61-62.

39. BELTRÁN FORTES, José; MÉNDEZ, Luis; “Los vaciados de yesos en Sevilla. Un recorrido histórico”, en Eid. (coord.), *YESOS. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados*, catálogo de la exposición (Antigua Real Fábrica de Tabacos), Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015, pp. 39-71: 48-55.

40. *Estatutos 1807...* op. cit., f. 22: “después de haber estudiado por todos lados las mejores y mas famosas de la antigüedad, que por fortuna conserva la Escuela en el Salón del Alcázar, emprehenderá los grupos como el de Laocoonte con sus angustiados hijos, y otros admirables”.

41. Francisco Pardo, *Fauno del Cabruto*, lápiz negro sobre papel verjurado, 435x270 mm. 1773, colección Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, n° cat. 0163-01-DEC-DIB. Además de dibujos de discípulos de la Escuela de Sevilla se conservan numerosos dibujos enviados desde Madrid; véase SOSA ORTIZ, Virginia, *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla–Facultad de Bellas Artes, dir. María Fernanda Morón de Castro, 2015.

42. DE LA CRUZ BAHAMONDE, Nicolás, *Viage de España, Francia e Italia*, tomo XIV, Imprenta M. Bosch, Cádiz, 1813, pp. 241-243: “En el mismo salón tiene la academia modelos del Laocoonte, del Apolo, del Gladiador moribundo, y de otras varias piezas de las célebres romanas en yeso para su estudio. En un ángulo del patio, que llaman de la Padilla, se ven grandiosos capiteles, cornisas, muchos pedestales y columnas con inscripciones romanas, árabes y españolas modernas; las primeras sacadas también de Itálica y de otras partes; y las segundas y terceras recogidas en los pueblos de Andalucía”.

43. Identificados en BELTRÁN FORTES, José, *Las colecciones...* op. cit., pp. 194-196, encontrándose actualmente la tinaja y el brocal en el Museo Arqueológico de Sevilla.

44. ALMAGRO GORBEA, Antonio, “Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando”, en *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, catálogo de la exposición, com. Antonio Almagro Gorbea (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 23 de septiembre de 2015–8 de diciembre de 2015), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2015, pp. 13-29.

45. Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 152, exp. 30, s.f., “escaleras, portadas de todas obras” aparece tachado, cit. en OLLERO LOBATO, op. cit. p. 10 que lo transcribe como: “ha de aver en la Sala de la Arquitectura un quarto para montear con ieso todo género de escaleras; bóvedas y arcos”.

46. GALERA ANDREU, Pedro A., “Modelli di architettura in Spagna durante e dopo il Rinascimento”, en FROMMEL, Sabine (dir.) y TASSIN, Raphaël (col.), *Les maquettes d’architecture: fonction et évolution d’un instrument de conception et de réalisation*, Picard-Campisano, Paris-Roma, 2015, pp. 159-170: 162-163.

47. BRUNA, F. Oración... op. cit., p. 2, cita por extenso: “A la Escultura siguió la Arquitectura, como lo acreditan las magníficas obras de la Sacristía mayor de la Catedral, comenzada en 1529, y acabada en 1534; las Casas Capitulares Fabrica de Alonso Berruguete; poco posterior la Capilla Real de Martín de Garnica Maestro mayor de la iglesia en 1551, la Sala de Cabildo en 1558 y las Casas de la Lonja de Juan de Herrera en 1598”.

48. MARIÁS, Fernando, “El modelo architettonico del Rinascimento in Spagna: da Granada a Malaga”, en FROMMEL, Sabine (dir.), y TASSIN, Raphaël (col.), op. cit., 143-158. De la catedral de Málaga se conservan dos maquetas de yeso, una de ellas del cimborrio, conservadas en el Museo de Málaga. Consideraciones y ejemplos españoles y sevillanos de modelos o maquetas en GENTIL BALDRICH, José M., *Traza y modelo en el Renacimiento*, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción–Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 113-180.

49. Véase, por último, GALERA ANDREU, Pedro A., op. cit., pp. 166-168.

50. En la colección de la Universidad de Sevilla existe un vaciado en yeso de un capitel corintio (N° inv. 1158-12-EECC-ESC). Véase la ficha de catálogo en MÉNDEZ, L.; BELTRÁN, J., op. cit., pp. 142 (n° 44).

51. Sobre la arquitectura y la cultura en el siglo de las Luces véase el acertado enfoque crítico del conjunto de estudios en CALATRAVA, Juan, *Arquitectura y Cultura en el siglo de las Luces*, Universidad de Granada, Granada, 1999, cit. en p. 11. Sobre la arquitectura de la época en Europa y en España véanse BERGDOLL, Barry, *European Architecture 1750-1890*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2000 y SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España–Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986.

Bibliografía

- ALMAGRO GORBEA, Antonio, "Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando", en *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, catálogo de la exposición, com. Antonio Almagro Gorbea (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 23 de septiembre de 2015–8 de diciembre de 2015), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2015, pp. 13-29.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio, "Los jardines andalusíes y mudéjares del Alcázar de Sevilla", en MARÍN FIDALGO, Ana y PLAZA, Carlos, *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla: Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*, Patronato del Real Alcázar y Casa Consistorial, Sevilla, 2015, pp. 1-39.
- ARANA DE VARFLORA, Fermín (Fernando Díaz de Valderrama), *Compendio Histórico Descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Vázquez, Hidalgo y Cía, Sevilla, 1789.
- BEDAT, Claude, "L'enseignement de l'architecture à l'académie de Saint Ferdinand (1752-1808)", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Universidad de Granada, Granada, 1977, vol. III, pp. 307-331.
- BÉDAT, Claude. "La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1967-1968, 25-26, pp. 5-52, 33-85.
- BELTRÁN FORTES, José, "El estudio de Joaquín Romero Murube sobre la figura de Francisco de Bruna y Ahumada en 1965", en ROMERO MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, ed. de BELTRÁN FORTES, José, Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. XI-XXVIII.
- BELTRÁN FORTES, José y LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón, "Historia de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla (España)", en *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, 2012, 2, I, pp. 95-125.
- BELTRÁN FORTES, José, "Las colecciones arqueológicas de Bruna", en BELTRÁN, José; LEÓN, Pilar; VILA, Enriqueta, *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2021, pp. 165-210.
- BELTRÁN FORTES, José, "La singular colección arqueológica de Juan de Córdoba Centurión, formada en Lora de Estepa (Sevilla) durante el siglo XVII", en *Actas de las II Jornadas sobre Historia y Patrimonio de Lora de Estepa*, Ayuntamiento, Lora de Estepa (Estepa, Sevilla), 2015, pp. 47-90.
- BELTRÁN FORTES, José, "La antigüedad romana como referente para la erudición española del siglo XVIII", en BELTRÁN, J. et al., (ed.), *Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2003, pp. 47-64.
- BELTRÁN FORTES, José y MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis; "Los vaciados de yesos en Sevilla. Un recorrido histórico", en *YESOS. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados*, catálogo de la exposición (Antigua Real Fábrica de Tabacos), com. José Beltrán Fortes, Luis Méndez Rodríguez, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015, pp. 39-71.
- BELTRÁN, José; LEÓN, Pilar; VILA, Enriqueta, *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2021.
- BERGDOLL, Barry, *European Architecture 1750-1890*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2000.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2013.
- CALATRAVA, Juan, *Arquitectura y Cultura en el siglo de las Luces*, Universidad de Granada, Granada, 1999.
- CANO RIVERO, Ignacio, "Ver para aprender. La primera galería pública de Sevilla en el Alcázar (1770-1807)", en *Mus-A. Revista de Museos de Andalucía*, 2003, 1, pp. 25-31.
- CINTORA, Lucas, *Carta apologética sobre la Noble Arquitectura, o Reflexiones sobre la reparación hecha últimamente en el Templo del Sagrario de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla*, Imp. De Joseph de San Román y Codina, Sevilla, 1777.
- CORZO SÁNCHEZ, Ramón, *La academia del arte de la pintura de Sevilla, 1660-1674*, Instituto de Academias de Andalucía, Sevilla, 2009.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Sevilla, 1982.
- DE BESA GUTIÉRREZ, Rafael, "Francisco de Bruna y la Real Escuela de Bellas Artes de Sevilla", en BELTRÁN, José; LEÓN, Pilar; VILA, Enriqueta, *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2021, pp. 112-133.
- DE BESA GUTIÉRREZ, Rafael, "La localización de las distintas sedes de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla", en *Temas de Estética y Arte*, 2017, 29, pp. 177-201.
- DE LA CRUZ BAHAMONDE, Nicolás, *Viage de España, Francia e Italia*, Imprenta M. Bosch, Cádiz, 1813.
- DESGODETS, Antoine, *Les Edifices Antiques de Rome* (ed. facsímil del manuscrito 2718 de l'Institut de France), ed. de L. Cellauro, G. Richaud, Roma, De Luca Editore d'Arte, 2008.
- DESGODETS, Antoine, *Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Antoine Desgodets architecte* (ed. facsímil de la edición de Paris, 1682), introducción y notas de H. Rousteau Chambord, Paris, Picard, 2008.
- *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Imp. Gabriel Ramírez, Madrid, 1758.
- GALERA ANDREU, Pedro A., "Modelli di architettura in Spagna durante e dopo il Rinascimento", en FROMMEL, Sabine (dir.) y TASSIN, Raphaël (col.), *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Picard-Campisano, Paris-Roma, 2015, pp. 159-170.
- GENTIL BALDRICH, José M., *Traza y modelo en el Renacimiento*, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción–Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

- LEON TELLO, Francisco J. y SANZ SANZ, María Virginia, *Estética y teoría arquitectónica en tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1994.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón, "Don Francisco de Bruna y la colección de estatuas de Juan de Córdoba Centurión", en BELTRÁN, J.; LEÓN, P.; VILA, E., op. cit., pp. 137-164.
- CERA BREA, Miriam et al., en *Ceán Bermúdez, historiador del arte y coleccionista ilustrado*, catálogo de la exposición (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 20 de mayo-11 de septiembre de 2016), dir. E. M. Santiago Páez, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, p. 204.
- GÁMEZ CASADO, Manuel, *El ingeniero militar Sebastian van der Borcht. De Flandes a Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2019.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Francisco J. en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2009, edición en línea (www.dbe.rah.es), ad vocem.
- LEON TELLO, Francisco J. y SANZ SANZ, María Virginia, *Estética y teoría arquitectónica en tratados españoles del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1994.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón, "Don Francisco de Bruna y la colección de estatuas de Juan de Córdoba Centurión", en BELTRÁN, José; LEÓN, Pilar; VILA, Enriqueta, *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2021, pp. 137-164.
- MARIÁS, Fernando, "El modelo arquitectónico del Rinascimento in Spagna: da Granada a Malaga", en FROMMEL, Sabine (dir.) y TASSIN, Raphaël (col.), *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Picard-Campisano, Paris-Roma, 2015, pp. 143-158.
- MATUTE y GAVIRIA, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla [...]*, Imp. De E. Rasco, Sevilla, 1887.
- MORALES, Alfredo J., "Sobre arquitectura y escultura lignea: marcos para Murillo", en NAVARRETE PRIETO, Benito (ed.), *Murillo ante su IV centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla – Universidad de Sevilla, Sevilla, 2019, pp. 167-176.
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., "Valdés Leal, arquitectura, decoración y perspectiva", en *Valdés Leal 1622-1690*, catálogo de la exposición (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2 de diciembre de 2021 – 27 de marzo de 2022), com. Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso, María del Valme Muñoz Rubio, Junta de Andalucía, Sevilla, 2021, pp. 51-68.
- MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1961.
- 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*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid–Facultad de Geografía e Historia, dir. José María Luzón Nogué, 2012.
- OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Caja San Fernando, Sevilla, 2004.
- OLLERO LOBATO, Francisco, "La reforma del Palacio Gótico de los Reales Alcázares de Sevilla en el siglo XVIII", en *Laboratorio de Arte*, 1998, 11, pp. 233-252.
- PALOMINO y VELASCO, Antonio, *El Parnaso español pintoresco y laureado* (tomo III de *El Museo pictórico y escala óptica*), Imp. Lucas Antonio de Bedmar, Madrid, 1724.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "Sobre la influencia de Palladio en Sevilla", en AA.VV., *III Congreso Nacional de Historia del Arte* (Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980), actas-resúmenes, p. 88.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "El patio de la Lonja de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, 1991, 4, pp. 83-100.
- PEVSNER, Nikolaus, *Academies of the Art. Past and Present*, Cambridge University Press, Londres, 1940, pp. 102-131, (ed. española, Cátedra, Madrid, 1983).
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "La Lonja de Mercaderes de Sevilla: de los proyectos a la ejecución", en *Archivo Español de Arte*, 1990, 249, pp. 15-41.
- PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, viuda de Ibarra, Madrid, 1772-1794.
- QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Xarait, Madrid, 1983.
- ROMERO MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1964.
- ROMERO MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1964.
- RECIO MIR, Álvaro, "La escultura sevillana, la academia de San Fernando y el ocaso de la Escuela", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2007, 104-105, pp. 133-156.
- SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España–Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986.
- SOSA ORTIZ, Virginia, *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla–Facultad de Bellas Artes, dir. María Fernanda Morón de Castro, 2015.