

LA ESCULTURA SEVILLANA, LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y EL OCASO DE LA ESCUELA

Álvaro Recio Mir

“Nada ayuda tanto a poner las cosas en su lugar como la formulación de juicios extremos”.

Mario Praz, *Gusto neoclásico*

RESUMEN: La importante escuela escultórica sevillana entró en crisis a finales del siglo XVIII, a la vez que se desarrollaba el neoclasicismo. En este sentido fueron esenciales las relaciones que se establecieron entre la Real Academia de San Fernando y los escultores sevillanos. A pesar de ello y de otros esfuerzos, tanto teóricos como prácticos, la escultura sevillana quedó sumida en un letargo barroco cuyas causas analizamos en estas páginas.

PALABRAS CLAVE: Escultura, Sevilla, Academia, Escuela, Neoclasicismo.

THE SEVILLIAN SCULPTURE,
THE SAN FERNANDO ACADEMY AND THE SCHOOL DECLINE

ABSTRACT: The important Sevillian sculptural school fell down at the end of the 18th century, at the same time that grew up Neoclassicism. In that sense, the relations between San Fernando Royal Academy and Sevillian sculptors were very important. However, in spite of other efforts, both theoretical and practical, Sevillian sculpture fell in a baroque lethargy whose causes we are going to analyse in these pages.

KEY WORDS: Sculpture, Seville, Academy, School, Neoclassicism.

El juicio al que en adelante nos referiremos es, como señala el título de este texto, el ocaso de la escuela escultórica hispalense a finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincidiendo con el desarrollo del arte neoclásico. Por ello nada mejor que acudir a Praz, pionero en la reivindicación del neoclasicismo y referencia metodológica imprescindible, ya que al afirmar que “es un período que yo siento más de lo que deseo juzgarlo” planteó, creemos, toda una estrategia en el análisis de la historia de la cultura y del gusto¹.

La escuela sevillana de escultura, tan necesitada por cierto de una total revisión historiográfica, ha sido agudamente interpretada en fechas recientes por Gómez Piñol, que ha ponderado su prolongada y coherente continuidad desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVIII, y que ha afirmado que no tiene parangón con las demás escuelas de España, “ni aún con otras europeas”, ya que la actividad de sus talleres tuvo una fabulosa proyección en los virreinos americanos, aún no del todo calibrada por cierto. Asimismo, ha destacado la profunda unidad de la escuela, entendida, siguiendo a Baudelaire, como “una fuerza de la invención organizada” y “un pensamiento de mil brazos”, como “una fe”, en la que “los individuos verdaderamente dignos de ese nombre absorben a los débiles”².

Ello trae a colación cuestiones -algunas las retomaremos en esta ocasión- de gran trascendencia para la escultura sevillana, tan poco tratadas por su historiografía que parece querer dar la razón a Baudelaire cuando planteaba “por qué es aburrida la escultura”³.

La primera cuestión a retomar es el marco cronológico de la escuela, cuyo inicio debe ser fijado a mediados del siglo XV, cuando la figura clave de Lorenzo Mercadante de Bretaña inició los ciclos escultóricos de la catedral y con ellos la gran plástica gótica hispalense. Desde entonces y hasta mediados del XVI se plantearon las pautas materiales, técnicas y conceptuales que se desarrollaron durante el esplendor de la escuela⁴.

En cuanto a su conclusión, creemos que debe fijarse a finales del siglo XVIII con la muerte de Cayetano de Acosta. Sin duda él fue el último gran maestro y el suyo el último gran taller de la escuela sevillana, como demuestran las numerosas y excelentes esculturas de sus retablos sevillanos -convento de Santa Rosalía, capilla sacramental del Salvador y retablo mayor del mismo templo-, aparte de otras obras documentadas y aún por analizar⁵.

En efecto, al desaparecer Acosta en 1779 la escultura sevillana quedó acéfala y su hueco no lo ocupó ningún maestro de su nivel. Precisamente de ese hueco trataremos en esta ocasión, es decir, de la escultura sevillana desde esa fecha hasta la Guerra de la Independencia, apenas un cuarto de siglo en el que se desarrolló el complejo fenómeno del academicismo y en el que creemos que la escuela escultórica hispalense entró en crisis hasta casi desaparecer. ¿Por qué?, ¿qué pasó para que una gloriosa tradición de siglos se fuese al traste en tan pocos años, aún más rápidamente que el propio Antiguo Régimen?

Sin duda el derrumbe de la vieja sociedad estamental fue el marco general en el que diversos factores acabaron con su escultura. Así, cabría empezar por los propios artistas, a los que parece que se les agotó el numen, y por los mecenas, a los que de igual modo parece que se les acabó el gusto. ¿Tuvo ello que ver con el aludido movimiento académico o su coincidencia cronológica fue casual? No son éstas, y aún otras que plantearemos, cuestiones fáciles de responder, pero en adelante al menos haremos un primer intento.

Un trascendental documento de 1762 apunta ya un cierto decaimiento en los talleres sevillanos. Se trata del informe que el Asistente de la ciudad pidió a diversos profesionales con motivo del proyecto de reforma fiscal conocido como “Única contribución”. El relativo a los ensambladores, tallistas y escultores sevillanos fue redactado por Acosta y por Julián Jiménez, que hicieron una detallada descripción de su situación profesional. Lo primero que indicaron fue que escaseaba el trabajo, ya que no recibían encargos de las localidades del entorno sevillano debido a que muchos maestros se habían establecido en ellas, especialmente en las entonces pujantes poblaciones de la Campiña. A ello añadían el intrusismo profesional de carpinteros y aún de maestros de hacer coches, los cuales “ajustan por sí el tallado de los coches”. De igual forma, señalaban el excesivo número de tallistas y ensambladores, del que indicaban que se había duplicado respecto al existente tres lustros antes. Todo ello, junto a otros factores que no vienen ahora al caso, además de rebajar su “utilidad”, ocasionaba “que oy está este arte en la mayor decadencia que se ha conocido”⁶.

No obstante, los datos aportados por esta fuente hay que tomarlos con reserva, ya que sus maestros estaban interesados en mostrar un panorama desolador, al tener el informe intención contributiva. Así, es cierto que en 1762 en Sevilla había más maestros que quin-

ce años antes, momento que coincidía con la partida de Duque Cornejo a Córdoba. No obstante, exageraban cuando decían que los maestros sevillanos apenas recibían encargos de los pueblos. Asimismo, el gran número de oficiales referido evidencia que los talleres sevillanos tenían abundantes encargos, de lo cual la mejor prueba es el apoteósico desarrollo del retablo rococó en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XVIII.

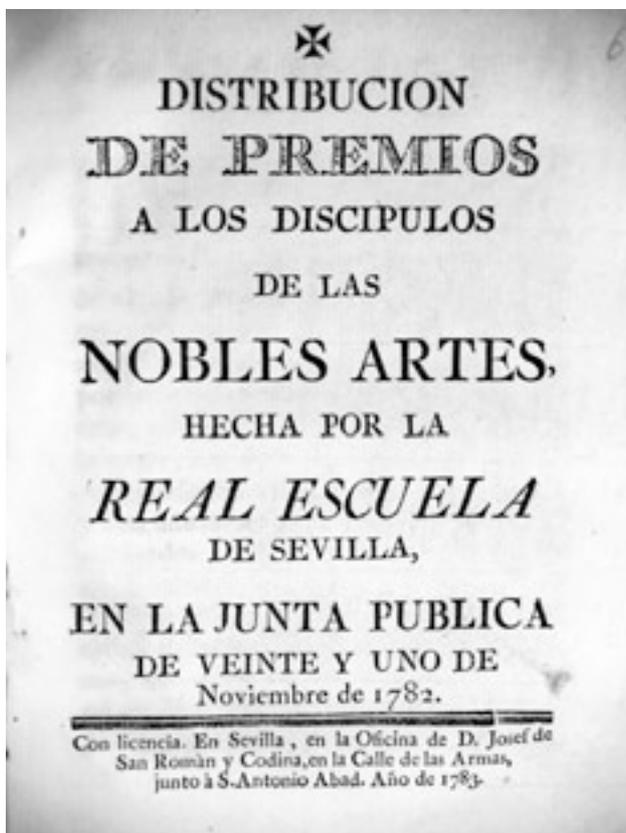
De lo que no cabe duda es de que en esos momentos entraba en crisis el sistema gremial, al que se opuso con gran beligerancia la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Este factor lo creemos de enorme trascendencia en el ocaso de la escultura sevillana, que no supo adaptarse a los nuevos postulados académicos, los cuales, debido a su marcado carácter nacional, chocaban con el propio concepto de escuela. En cualquier caso, es evidente que en el análisis de la escultura sevillana de 1775 a 1808 no sólo hay que estudiar las obras, sino también las disquisiciones teóricas y el nuevo desarrollo pedagógico entonces planteado por parte del referido academicismo.

En cuanto al desarrollo teórico y al concepto artístico, en concreto de la escultura, de la Sevilla de la época resulta esencial la figura de Francisco de Bruna y Ahumada, protector y presidente de la Real Escuela Sevillana de las Tres Nobles Artes, personaje e institución de los que nos ocuparemos más adelante. No obstante, ahora aludiremos a dos obras de Bruna en las que desarrolló un *corpus* teórico de carácter artístico. Se trata de la *Oración* que pronunció con motivo de la entrega de premios en la citada Escuela en 1778 y de la *Oración* que dictó en la concesión de premios de 1782⁷.

El propio género literario elegido es elocuente, ya que en la Academia de San Fernando se pronunciaba una oración con motivo de cada entrega de premios, de manera que Bruna quiso seguir hasta en la forma el modelo de la regia institución madrileña⁸. En cuanto a su contenido, la *Oración* de 1778 se ocupa fundamentalmente de la pintura, es la de 1782 la que se centra en la escultura. Así, anuncia que va a tratar de los “medios de que se valían los antiguos para la perfecta escultura de las estatuas”, siendo su intención “penetrar en los secretos escondidos de los griegos y romanos, porque de esta fuente han salido las fecundísimas raíces para la perfección de las artes”. El interés de Bruna por la escultura no se encuentra en la de su época, sino en la antigua, de la que era coleccionista. No sólo alude a la clásica, también se refiere a la babilónica, asiria y egipcia. En cualquier caso, son las clásicas las que propone como modelo a los escultores de la Escuela, de manera que “además de la sabia colección de Antigüedades que poseéis en este Alcázar, tenéis monumentos griegos y romanos en que aprender, cuyo examen admira tanto que nos induce a tener compasión por nuestro desgraciado siglo”. Añade en este sentido que “bastaría el depósito que hay en la casa del estado de los duques de Alcalá”⁹.

Bruna propone también modelos pictóricos para la escultura, empezando por Murillo, del que hace un vibrante elogio. También alude a otros pintores, como Zurbarán, Alonso Cano o Valdés Leal, e incluso a escultores, como Montañés y Pedro Roldán.

Ello conecta con el desarrollo pedagógico asociado al academicismo, del que en Sevilla apenas tenemos unas pocas referencias. La sustitución de la formación artística en los viejos talleres gremiales, de carácter básicamente empírico, por las academias de bellas artes, en las que al práctico se sumó un importante componente teórico, fue un vuelco histórico trascen-



Portada de Oración que en la junta general de las tres bellas artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782, Sevilla: José de San Román y Codina, 1793.

dental. También en esto la modesta Escuela sevillana sería un tímido remedo de la Academia de San Fernando. Desconocemos si llegó a plantearse la realización de un plan de estudios, como sí hizo la institución madrileña, pero todo parece indicar que no fue así. Del aprendizaje impartido en la Escuela sólo tenemos algunos vagos e inconexos datos, de los que en esta ocasión nos centraremos en los relativos a la escultura.

Antes que nada, hay que señalar que la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla tuvo su origen en 1769, cuando varios artistas, entre los que se encontraba Ceán Bermúdez que entonces se formaba como pintor, se unieron en pos de una renovación pedagógica para la que buscaron apoyo oficial, que encontraron de forma entusiasta en Bruna. En sus inicios ya contaban con cuarenta discípulos y tres enseñanzas: principios de dibujo, dibujo de modelos y pintura del natural. Pronto buscaron el amparo de la Academia de San Fernando y de la Monarquía, logrando que Carlos III a partir de 1773 subvencionara la empresa y le diese cobijo en el Alcázar hispalense. No obstante, la fundación de la institución sevillana suele fijarse el 26 de octubre de 1775, cuando celebró su primera junta, contando ya con una completa organización corporativa, presidida por Bruna¹⁰.

Con el paso del tiempo y el desarrollo de la institución se ampliaron los estudios impartidos y las clases pasaron de tres a seis: principios, dibujo de figuras, modelo de yeso, dibujo del natural o modelo vivo, aritmética y dos clases de arquitectura¹¹. De ello se deduce que el aprendizaje de la escultura seguía el modelo de la Academia de San Fernando, el cual empezaba por la clase de principios, cuyo objetivo era el dibujo del cuerpo humano aprendido progresivamente a partir de trozos, cabezas y figuras enteras y con modelos bidimensionales, dibujos y estampas sobre todo. Tras ello se pasaba a la clase de yesos, donde se copiaban vaciados de estatuas clásicas y todo culminaba en la clase del natural, en la que posaban modelos, primero individualmente y luego en grupo¹².

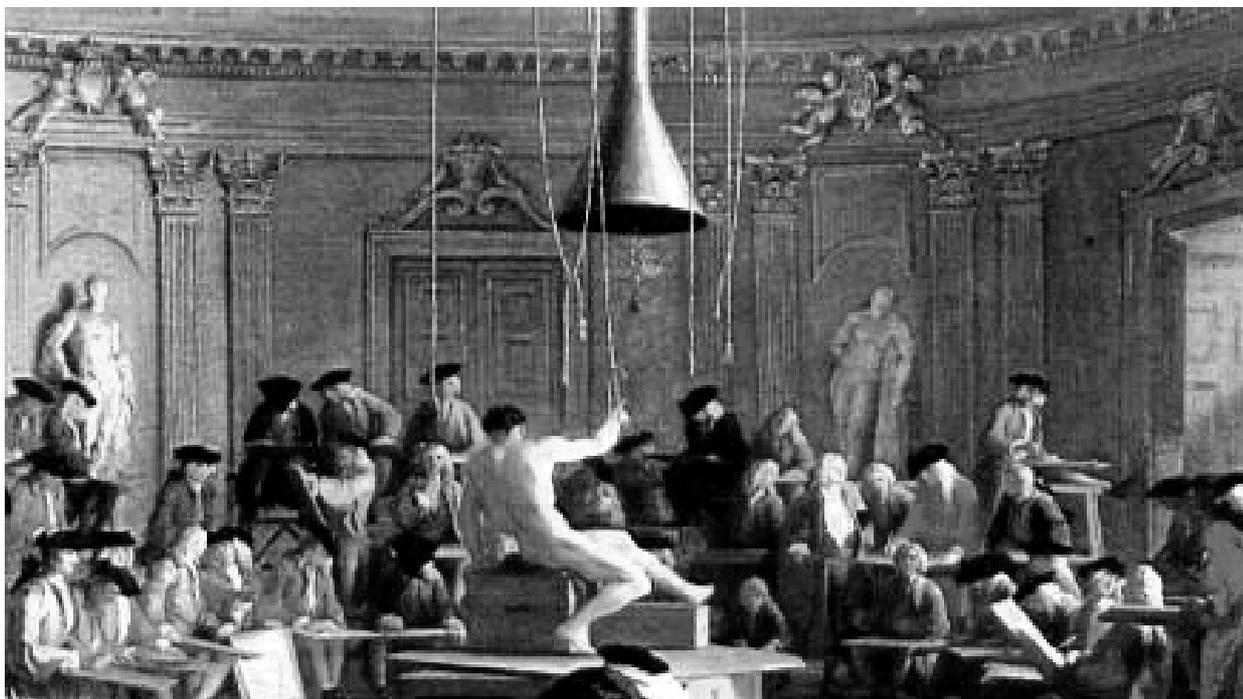
Junto a ello, hay que señalar que la técnica básica en el aprendizaje escultórico era, además del dibujo, el modelado en barro. En cualquier caso, el gran modelo en la formación de los escultores fue, como vimos en la *Oración* de Bruna de 1782, la estatuaria clásica. No obstante, a ello se sumaba, y suponemos que con un peso extraordinario en el caso sevillano, la propia escultura local, desde Bautista Vázquez “el Viejo” en la segunda mitad del siglo XVI a Pedro Roldán de fines del XVII, como señala la misma fuente.

En cuanto a la estatuaria clásica, cabe distinguir entre las obras reunidas por Bruna y los vaciados de yeso. La colección de escultura antigua de Bruna era sólo una parte del fabuloso tesoro que reunió a lo largo de su vida y en el que también hubo pinturas, un numerosísimo monetario, una gran biblioteca -que en parte a su muerte pasó a Carlos IV-, camafeos y raros objetos suntuarios. A las esculturas clásicas se refirió en su *Viage de España* Antonio Ponz que publicó incluso dibujos de las más importantes. Los excepcionales descubrimientos arqueológicos de Bruna a partir de 1781 en Itálica -como si de una nueva Pompeya o de una Herculano andaluza se tratase- fueron expuestos -igual que en el Portici napolitano- en el Alcázar sevillano, del que él era teniente de alcaide, mezclados en singular combinación con las reproducciones de Mengs. Se constituyó así el más evocador de los modelos artísticos con los que contó la Escuela¹³.

De los vaciados de la Escuela sevillana, la *Oración* de 1782 señala que los “recogió don Rafael Mengs y dexó al Rey, -los cuales- se han debido a la piedad de Su Majestad que concedió cien doblones a esta escuela -en referencia a la de Sevilla- para su formación y transporte, permitiendo que viniese a colocarlos José Panuchi, que estaba con este destino en la Real Academia de San Fernando”. Matute especifica que lo que el rey permitió fue que “se sacasen en yeso los famosos modelos de las principales estatuas griegas y romanas que había regalado a Su Majestad don Rafael Mengs, mandando librar cien doblones para su transporte y el viaje de persona inteligente que viniera a colocarlos”. A lo cual añade que con “estos auxilios y el celo del infatigable Bruna se fomentó la aplicación”¹⁴.

Pero la Escuela sevillana no sólo contó con los vaciados de Mengs, ya que tenemos referencias de la adquisición de otras “estatuas de yeso”. Así, en 1801 Joaquín Cabral Bejarano, teniente de pintura, cobró por “una estatua del Bacante del natural que se a vendido por mi mano para la Real Escuela de Nobles Artes de esta ciudad”¹⁵. La documentación indica además que estas figuras se colocaban en las clases sobre pedestales móviles que permitían girarlas para su contemplación desde distintos puntos de vista¹⁶.

Junto a las esculturas y vaciados, los alumnos de la Escuela sevillana contaron con libros y dibujos. Así, la *Oración* de 1782 indica que la institución había costado, además de “una



Michel Ange Housse, *Academia de dibujo*. Palacio de Oriente, Madrid.

gran porción de modelos de yesos”, “papeles para el estudio de las clases de pintura y escultura, libros y diseños para la arquitectura”¹⁷. A ello hay que sumar varios pagos que documentan otras compras, como uno de 1796 “por el valor de los quadernos de la colección de estatuas del antiguo y de estampas de los quadros de Salucio y de cavezas por Navia” y otro de 1806 “por las estampas de la coronación del emperador Napoleón Bonaparte”. Estas últimas es posible que reprodujeran el célebre cuadro de David y la referida obra de Salucio debía ser la *Sculpturae veteris admiranda* de Sandrat¹⁸.

Junto a los anteriores medios pedagógicos la Escuela sevillana contó con el tradicional maniquí articulado, habitual en la clase de principios para enseñar proporciones y composición, sirviendo por tanto para escultura como para pintura¹⁹. En cualquier caso, ni del maniquí, ni de los vaciados de yeso, libros, estampas y demás objetos referidos hemos encontrado rastro alguno, por lo que es de suponer que todo ha desaparecido.

Cabría plantear en este momento si la labor docente de la Escuela tuvo los resultados esperados. La consulta de los libros de matrícula de la institución lleva a pensar en principio que su éxito fue rotundo, ya que el número de alumnos aumentó exponencialmente²⁰. Ahora bien, tan alto número, su caótica ordenación en los libros de matrícula, la existencia de alumnos matriculados durante larguísimos períodos de tiempo y, por último, la aparición de artistas completamente formados en el sistema gremial y que ejercían su profesión desde



Esculturas de la colección de Francisco de Bruna, PONZ, Antonio, *Viage de España*, vol. XVII, Madrid: Viuda de Ibarra, 1792.

antiguo, son datos que nos llevan a sospechar que la Escuela sevillana fue una institución docente, pero con un alto componente social²¹. En efecto, en ella debieron mezclarse en proporciones inciertas tanto artistas de corte tradicional que buscaban adquirir un cierto tono académico, con aficionados a las bellas artes que pretendían desarrollar un entretenimiento distinguido, de ahí que entre los matriculados no falten sacerdotes, militares y hasta señoras. Cabe preguntarse incluso si en la Escuela hubo estudiantes que pretendieran convertirse en artistas. Desde luego que sí, pero creemos que no debieron ser mayoría hasta avanzada la evolución de la institución, ya que su aprobación en 1775 no supuso el fin de los tradicionales talleres sometidos al ancestral sistema gremial.

En cualquier caso, el caos docente de la Escuela lo reconoció en 1802 su director, Joaquín Cortés, al indicar que el número de alumnos matriculados se había reducido a menos de cien y que muchos abandonaban el curso a la mitad. También denunciaba la falta de modelos, que pretendió solucionar con la realización de un cuaderno de dibujos²².

Ello repercutió en el éxito de los alumnos, de los que cabría pensar que los premiados fueron los más afortunados en sus carreras profesionales. No obstante, todo parece indicar que su actividad profesional –en el caso de que llegase a existir– fue un absoluto fracaso. Así, por ejemplo, de los escultores premiados en 1778, Antonio Molina y Juan de Montalvo, apenas nada sabemos y desconocemos por completo su obra²³.

Incluso de los propios profesores de la Escuela, aparte de Molner y Ramos, es poco lo que conocemos. De Martín Gutiérrez, teniente y director de escultura a principios del siglo XIX, apenas sabemos que en 1802 hizo en plomo una ménade y un sátiro, “*de los mejores modelos romanos*”, como remate de dos columnas que Bruna levantó en el Jardín de la Danza del Alcázar y de los que sólo queda un viejo testimonio gráfico²⁴. Será Juan de Astorga, pero ya tras la Guerra de la Independencia, el primero que, aunque de forma modestísima, logre configurar una obra que puso en evidencia el agotamiento de la escuela sevillana al que nos venimos referimos. Él inició el casi inexistente siglo XIX en la escultura hispalense, del que ya Guichot destacó el escaso cultivo de la misma²⁵.

De la Escuela sevillana no salió ningún alumno que fuese pensionado para completar su formación en Roma ni aún en la Academia de San Fernando. Signo evidente del fracaso de la escultura sevillana académica es que ni un solo maestro local alcanzó el grado de académico de San Fernando, ni siquiera en calidad de mérito. Es más, la documentación de la institución madrileña evidencia que ninguno lo intentó²⁶. Resulta imposible imaginar una mayor desolación.

Por otra parte, la institución sevillana no controlaba ni las obras producidas ni la titulación de sus autores, control que ejercía la Academia de San Fernando. Es decir, no tenía armas para luchar contra el barroco, de lo que se lamentaba Bruna. De hecho, la institución madrileña ni siquiera enviaba a la Escuela sevillana la legislación artística, como sí hacía puntualmente con, por ejemplo, el cabildo catedralicio²⁷.

Por último, cabrá referir que difícilmente la Escuela sevillana podía servir a los ideales académicos cuando sus profesores eran barrocos por formación, mentalidad y clientela. Tanto el director de escultura, Molner, como su teniente Ramos, los más importantes escultores de la Sevilla de la época, fueron artistas barrocos. Las pocas obras neoclásicas que hicieron respondían a proyectos ajenos de los que ellos fueron meros ejecutores, como las estanterías del Archivo de Indias, trazadas por Juan de Villanueva y por cuya pulcra realización Ponz denominó a Molner “*benemérito escultor*”²⁸.

Debemos concluir, por tanto, afirmando que la Real Escuela sevillana tuvo una limitada repercusión debido, además de a los factores ya tratados, a su escasa dotación económica y a su pobre reconocimiento oficial. Prueba de ello es la dura crítica de Moratín a la Escuela: “es cosa infeliz, los maestros son de cortísima habilidad, no hay buenos originales que copiar, todo es pobre, mezquino y ruin. Sino se reforma aquello, pocos frutos pueden esperarse”. Ello indica que Bruna, al menos en esto, fracasó, de lo cual es otra prueba que su sucesor en la protección de la institución, Eusebio Antonio Herrera, denunciara “los cortos y débiles progresos” de la misma, por lo que postuló la reforma de los estatutos de Bruna, que tildó de “diminutos y oscuros” para la promoción del arte²⁹.

A pesar de todo lo dicho con anterioridad, en el desarrollo de la institución sevillana y de la propia escultura hispalense, fueron esenciales las relaciones que se establecieron con la Academia de San Fernando y que se materializaron en una serie de envíos de obras desde Sevilla para que fuesen juzgadas por la institución madrileña. De estas obras por desgracia no parece haberse conservado ninguna, pero los datos que tenemos de las mismas resultan de gran interés para saber cuál fue la opinión que la escultura sevillana mereció en la Corte.



Martín Gutiérrez, *Sático y Mênade*. Alcázar de Sevilla, desaparecidos. 1802.

El primer envío se produjo en 1770 y su intención era lograr la protección oficial, en concreto, del marqués de Grimaldi. La remesa la formaban esculturas, pinturas y dibujos tanto artísticos como arquitectónicos. En concreto, las esculturas fueron “una figura de barro copiada por la estatua de Mercurio de don Cristóbal Ramos, dos figuras copiadas por las estatuas de Mercurio y Apolo de don Blas Molner y una caveza de barro”³⁰.

Las obras fueron supervisadas por Ventura Rodríguez como arquitecto, Felipe de Castro como escultor y Antonio González -Director General de la institución- como pintor, los cuales emitieron el siguiente informe conjunto: “allamos una buena disposición en los ingenios, que podrán hacer progresos fomentándolos con algún auxilio para su cultibo”³¹.

Es de destacar, en primer lugar, que los únicos escultores que enviasen obras fuesen Molner y Ramos, cuya vinculación a la Escuela les dio protagonismo local y les permitió lograr los encargos oficiales auspiciados por Bruna. De igual forma, es significativo el tema mitológico y la técnica empleada, el modelado en barro a partir de originales clásicos. Todo ello debió ocasionar el benevolente dictamen de los académicos madrileños.

El segundo envío de obras se produjo en 1772 y del mismo sólo sabemos que se remitieron “pinturas, papeles de dibujo y piezas de escultura en barro”³². Los encargados de juzgarlas fueron el escultor Juan de Mena, el pintor Andrés de Calleja y, de nuevo, Ventura Rodríguez, que encontraron lo enviado “justo, arreglado y conforme al estado de aprovechamiento que tienen las obras de aquellos profesores”, por lo que “el rey se ha servido conce-

der a aquellos estudios dos mil y quinientos reales de vellón anuales, situados a la consignación de los real Alcázares de Sevilla”. Además, la Academia de San Fernando acordó enviar a Sevilla aquellos vaciados de los que tuviese dos ejemplares, de igual manera que “algunos de los señores directores y tenientes ofrecieron concurrir a este regalo con los yesos de que tienen formas, siempre que la Academia costeé los baciados”³³.

Animada seguro por tan buena acogida, la Escuela sevillana -esto es, Bruna- volvió a remitir obras en 1778. Para entonces los envíos estaban institucionalizados, ya que las ordenanzas de 1775 establecían uno anual para que la Academia de San Fernando “se entere de su adelantamiento y avise al propio tiempo los defectos para buscar con docilidad la corrección”. En el de 1778 Bruna también mandó a Ponz, como secretario de la Academia, su *Oración* de dicho año³⁴. Las obras eran de “los directores y thenientes”, especificándose que se trataba de “una escultura, seis lienzos y una cabeza de escultura”³⁵.

La convocatoria sevillana de estos premios señalaba el significativo tema de las obras, que en el caso de la pintura sería *Hernán Cortés con sus principales caudillos en Veracruz*. El dibujo habría de ser de una estatua griega. El grabado, de “una medalla con el busto del rey Carlos (III) en el anverso y en el reverso las tres artes sosteniendo una corona, símbolo de la protección real, con el mote *Trino rapta sapore*”. El asunto de la arquitectura era la sede para una academia. Los premios de la clase de principios serían para las mejores copias de las estampas de la Escuela. El tema de la escultura, en relación con el de la pintura, sería *Hernán Cortés acompañado por sus capitanes ordenando apresarse a Moctezuma*, su técnica el modelado y el material el barro. En cuanto a los escogidos, sabemos, por lo que se refiere a la escultura, que en Sevilla el primer galardón fue para Antonio de Molina y el segundo para Juan de Montalvo³⁶.

No obstante, no sabemos quiénes supervisaron las obras en Madrid, pero todo indica que fue Ponz, que en el acta de la junta de la Academia dio cuenta de la carta que envió a Bruna “después que se vieron las obras que en virtud de la orden del rey remitió”³⁷.

El último envío se llevó a cabo en 1784 y fue fruto de la convocatoria un año antes de nuevos premios en la institución sevillana³⁸. Las esculturas remitidas fueron tres copias de un *San Juan* realizadas por Molner, Sebastián Morera y Ramos. A la de éste último se alude en concreto como “cabeza de San Juan en un plato”. Al respecto de las tres, los académicos madrileños indicaron que “no habiendo visto los originales no pueden hacerle puntual –juicio– de cuales sean mejor copiados”³⁹.

Ponz especificó en el acta correspondiente que la finalidad del envío de Bruna era que las obras fuesen presentadas a la Academia para “que se sirviese examinarlas y asignar los premios a las que tubieran más mérito”⁴⁰. De los premios de escultura sólo se dio el primero, a Sebastián Morera, quedando el segundo desierto, lo que nos hace suponer que las obras no debieron ser del gusto de los académicos madrileños⁴¹.

A pesar de las buenas relaciones existentes entre ambas instituciones, no faltaron roces. Así, en 1777 la de San Fernando reprendió a la Escuela sevillana por denominarse academia. De igual manera, la Academia reprendió en alguna ocasión a Bruna por arrogarse atribuciones que eran propias de la institución madrileña⁴². Este rigorismo de la Academia no hizo a la postre, creemos, más que dificultar la expansión del neoclasicismo⁴³.



Cayetano de Acosta, *Dios Padre*. Retablo mayor de la colegiata del Salvador, Sevilla, 1770-1778.

En relación con el último envío de obras nos surge una duda: ¿estaba la escultura sevillana condenada a realizar solamente copias? Ello enlaza con el último y más importante asunto a tratar, el de las realizaciones escultóricas. En este sentido cabe señalar, como ya vimos, que el aprendizaje académico en gran medida se basaba en la copia de obras básicamente clásicas, pero todo parece indicar que en Sevilla se confundió ese medio de aprendizaje con el fin mismo de la escultura. A este respecto es significativo que para los premios de 1782 los trabajos propuestos fuesen “el Santo Domingo del convento de Portaceli y el San Juan Bautista de la iglesia de las monjas de San Miguel de Montañés y las tres virtudes de la puerta de la iglesia del Hospital de la Sangre”⁴⁴.

Partiremos en el análisis de la escultura realizada del último gran ciclo del barroco sevillano: el del *retablo mayor del Salvador*, ejecutado por Cayetano de Acosta a la vez que se fundaba la Escuela. Tan enfático conjunto lo preside una Transfiguración, cuya imagen de *Cristo* ha interpretado Gómez Piñol como genial trasunto del *San Longinos* vaticano de Bernini y como “prodigioso ejemplo de escultura barroca europea”. No obstante, donde creemos que el ciclo alcanza un más rutilante barroquismo es en el *Dios Padre* que culmina el retablo, que a su vez sigue al ejecutado por Duque Comejo en la cumbre del retablo que para el Sagrario de la catedral realizó a principios del siglo XVIII Jerónimo Balbás⁴⁵.

Muy relacionado con el del Salvador está el *retablo de la Virgen del Rosario* en la iglesia de San Jacinto, que creemos de hacia 1775 y atribuimos al primogénito de Cayetano, Francisco de Acosta “el Mayor”⁴⁶. Nada se ha dicho sobre su interesante ciclo escultórico y del que aquí sólo haremos una simple mención. También lo suponemos dirigido por Francisco de Acosta “el Mayor”, resultando de gran brillantez su talla decorativa, como los cuatro ángeles de su banco. Asimismo importantes son sus imágenes, en especial las de *San Pío V* y *San Francisco* que flanquean el camarín en el que se venera la *Virgen del Rosario* y que aquí damos a conocer. Siguen en todo pautas barrocas y destacan por su correcta y contrapesada composición. No obstante, ya no son tan vibrantes como las de Cayetano de Acosta, mostrando ciertas desigualdades que indican la intervención de taller, lo que también cabe predicar de su policromía.

Sólo una década después, en 1785, tallaba Molner las esculturas del *retablo mayor de la iglesia de San Bernardo*. En esta obra se aprovecharon el *San Fernando* y el *San Isidoro* del retablo anterior, que suponemos del taller de Pedro Roldán. Ello permite compararlas con las de Molner, *San Pedro* y *San Leandro*, y evidenciar que, aunque son obras de calidad, no suponen evolución alguna respecto a las realizadas un siglo antes⁴⁷.

¿Resultan estos casos aislados o fueron la norma? No es fácil saberlo, pero todo indica que a los escultores se les acabó el estro y que no se adaptaron a las disposiciones emanadas de la Academia de San Fernando. Así, por ejemplo, el referido Molner fracasó en la colosal imagen pétreo de la *Santísima Trinidad* que coronaba el *triumfo* que erigió entonces el Ayuntamiento junto al puente de barcas. De la obra, desaparecida en 1868, Matute dijo que contó con “poco aplauso de los inteligentes”⁴⁸.

Otra significativa señal de la crisis de la escultura sevillana fue que la imaginería del *retablo de San José de la catedral*, la gran realización neoclásica del templo, se encargase a un maestro foráneo. El retablo lo trazó en 1799 Juan Pedro Arnal, director de arquitectura de la



¿Francisco de Acosta “el Mayor”? *San Pío V*. Retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Jacinto, Sevilla, *circa* 1775.

Academia de San Fernando, pero lo ejecutó el maestro mayor catedralicio Manuel Núñez, mientras que su escultura es obra, la del titular, de José Esteve y Bonet, escultor de Cámara y académico de San Carlos de Valencia, y el resto de Alfonso Giraldo de Bergaz, teniente de escultura de la Academia de San Fernando. Resulta sorprendente que el cabildo no contase con maestros locales para estas esculturas. Ello hubiese tenido alguna lógica de ser realizadas en mármol como la arquitectura del retablo, material poco usual en la escultura local, pero las imágenes del *retablo de San José* son de madera. Tampoco su elección debió motivarla un especial espíritu neoclásico, ya que las obras, a pesar del carácter académico de sus autores, están vinculadas a la tradición barroca. Ni siquiera su calidad justificaría el encargo a Madrid. Por ello pensamos que la elección capitular debió motivarla un afán de modernidad, de estar a la moda, así como un cierto desdén por la escultura local⁴⁹.

Tampoco eligió a un escultor sevillano el IX duque Osuna para realizar la colosal –más de tres metros de altura– *Santa María Magdalena* que preside la parroquia de Arahál, Sevilla. Esta iglesia fue levantada entre 1785 y 1800 por un maestro local, Lucas Cintora. En cambio, la referida escultura se encargó en 1800 a Antonio Marzal, estuquista y escultor valenciano que trabajó para Carlos IV en la Casa del Labrador de Aranjuez, lo cual pudo motivar la elección de don Pedro de Alcántara Téllez-Girón. En cualquier caso, ningún escultor sevillano hubiera realizado nunca una obra como ésta, que, renunciando a los viejos modelos devocionales, apuesta abiertamente por los de la estatuaria clásica, a pesar de seguir las tradicionales técnicas de la talla en madera luego policromada⁵⁰.

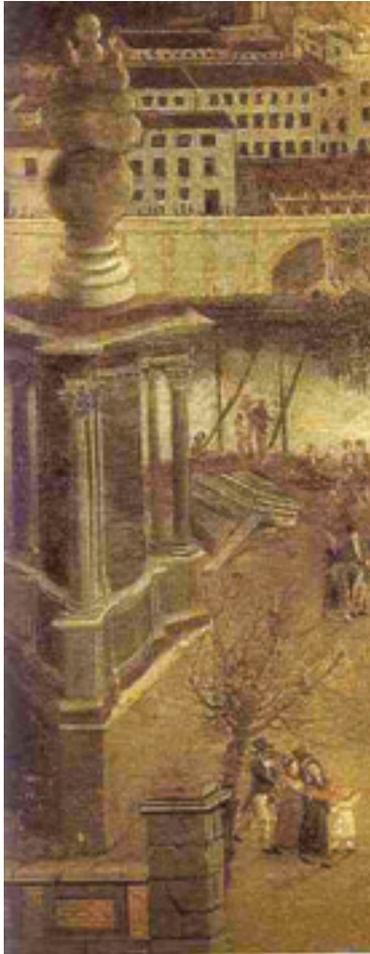
Quizá aún más significativo sea que en 1806 Ceán Bermúdez eligiese para tallar la *Virgen* que preside el retablo que él mismo trazó para la congregación servita de la parroquia de Fuentes de Andalucía, Sevilla, a un escultor gaditano: José Fernández Guerrero. A ello le llevaría que Fernández era académico de mérito de San Fernando, condición que no tenía ningún escultor sevillano⁵¹. En la misma línea parece apuntar que la importante familia ayamontina de los Rivero, que antes habían encargado obras a escultores sevillanos y gaditanos, en 1774 se decantasen por el referido Esteve Bonet⁵².

Ante todo lo anterior cabría plantearse si entró en crisis la escultura tradicional en Sevilla y sus causas. Ello está bien documentado en otro centro escultórico tan importante –y paralelo al sevillano– como es Valladolid, en la que se constata un agudo decaimiento de la imaginaria barroca. Urrea lo ha explicado debido al enfriamiento de la devoción, especialmente en las clases dirigentes; a la introducción de las ideas prerrevolucionarias y a la escasez de medios económicos destinados al culto. Se dio incluso la circunstancia de que la academia local, de la Purísima Concepción, a instancias de Ponz y de la Academia de San Fernando, se ocupó de la conservación del patrimonio escultórico retirado del culto⁵³.

Realmente en Sevilla no hemos encontrado datos que permitan deducir un desinterés tan evidente por la escultura tradicional. Sí son muchas, en cambio, las referencias a la conciencia de una grave crisis en su escuela escultórica. Así, Bruna, en la *Oración* de 1778, señaló que el restablecimiento de las artes en la ciudad había sido paralelo a lo ocurrido en Italia y en concreto lo fecha en 1516, con la llegada de Torrigiano a Sevilla. La escultura fue en concreto la primera en recuperarse, lo cual se prolongó hasta “Pedro Gijón, escultor, en quien acabó el buen tiempo del arte; habiendo durado casi dos siglos desde su restauración. Estos



¿Francisco de Acosta "el Mayor"?, *San Francisco de Asís*. Retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Jacinto, Sevilla, *circa* 1775.



Detalle del monumento coronado por la Santísima Trinidad de Blas Molner que aparece en Anónimo, *Triana y el puente de barcas*, Sevilla, colección particular.

progresos desaparecieron al principio de este siglo y empezaron a decaer las artes, hasta que llegaron al abatimiento”⁵⁴.

Por su parte, Ponz, a este mismo respecto, apuntaba que el auge de la escultura sevillana lo inició Torrigiano, destacando las figuras de Jerónimo Hernández, Alonso Cano, Montañés, Pedro y Luisa Roldán, “habiendo eclipsado esta arte, como la pintura, a principios de este siglo en que llegó a su colmo el disparatar”⁵⁵.

Sin duda son estas críticas de clara raíz estilística, que, no obstante, creemos que también señalan un claro desinterés por la escultura barroca. Ello explicaría que la pasión de Bruna fuese la escultura antigua y no la de su época. Así, apenas tenemos datos de que existiese un coleccionismo de escultura, a diferencia de lo que ocurría con el pictórico, bien documentado. No obstante, Ponz alude a que de los escultores por él citados tenía obras el Conde del Águila, pero de su colección en la actualidad sólo conocemos el inventario de pinturas, que debió de ser sin duda el grueso de la misma. Igual ocurre con las colecciones artísticas referidas por Amador de los Ríos y con la de la propia Escuela, que al morir Bruna en 1807, además de con los vaciados, sólo conta-

ba con una cabeza de *San Felipe Neri*, otra de *San Ignacio de Loyola*, ambas de plomo, y con “una urna con un niño de escultura”. Todo ello prueba un escaso interés por la escultura⁵⁶.

En la crisis de la escuela escultórica hispalense también fue clave la implantación del neoclasicismo en el retablo. La relación escultura-retablo es otra cuestión tan esencial como ignorada por la bibliografía de la escultura sevillana. No obstante, hay que señalar que desde el gótico el retablo fue el principal expositor de imágenes para la veneración de los fieles⁵⁷. No es de extrañar por tanto la inexistencia de un gremio de escultores, que quedaron siempre englobados en el de carpinteros, a pesar de que hubo intentos de segregación aún no bien estudiados⁵⁸. Ello prueba la vinculación de la creación de esculturas al retablo y explica que el informe de 1762 para la “Única contribución” englobara conjuntamente a ensambladores, tallistas y escultores. De igual modo, la última eclosión de la escultura sevillana, la liderada por Cayetano de Acosta en el tercer cuarto del siglo XVIII, estuvo vinculada al retablo rococó. No obstante, ello cambió con el neoclasicismo.



Antonio Marzal, *Santa María Magdalena*. Parroquia de Arahál, Sevilla, 1800.

En este sentido cabe especificar que el retablo barroco sevillano se mantuvo vigente hasta la década de los setenta del siglo XVIII; en los años ochenta se hizo eco del arte neoclásico, que quedó implantado en la última década del siglo. Estos retablos neoclásicos se caracterizaron por un marcado carácter arquitectónico, siendo en ellos la escultura relegada a las imágenes titulares, que además eran de escasa calidad, apenas unos lejanos ecos de las realizadas sólo unas décadas antes⁵⁹. En ello tuvo que ver que la Academia englobase el retablo en el ámbito de la arquitectura, de manera que la autoría de los mismos recayó en los arquitectos, por lo que los escultores fueron relegados a un segundo plano.

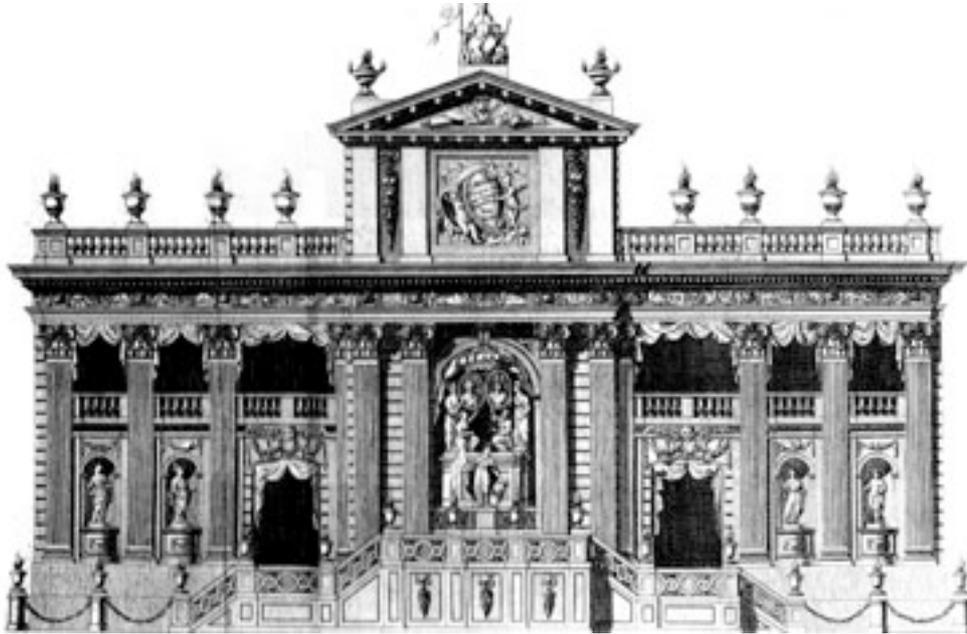
También hay que contar entre las causas de la crisis de la plástica local a sus propios creadores. Sin duda que Molner y Ramos fuesen los más importantes escultores sevillanos de finales del siglo XVIII es buena prueba del ocaso de la escuela. A pesar de sus limitaciones, gozaron de cierto predicamento debido a su pertenencia a la Escuela y, sobre todo, al amparo que recibieron de Bruna, que contó con ellos en los encargos de carácter oficial que auspició, como los fastos por la proclamación de Carlos IV y por su visita a la ciudad en 1796. Para la proclamación del Rey, Molner hizo una *estatua ecuestre colosal* que simulaba ser de mármol, así como esculturas de diversos *dioses griegos, los cuatros continentes y España*, “representada por una matrona de tamaño mayor que el natural”. Por su parte, Ramos en la visita real llevó a cabo tres estatuas que representaban las virtudes del rey: *Astrea*, la Justicia; *Amaltea*, la Abundancia; y la *Paz*⁶⁰.

De todo ello sólo han llegado a nosotros unos pocos grabados, especialmente de la proclamación real, en los que apenas se vislumbra un conjunto de esculturas que sí parecen responder a pautas neoclásicas. Evidentemente, en estos encargos la dirección artística de Bruna sería la que marcaría el sesgo clásico de las obras, pero ello era la excepción y no la regla en la Sevilla de la época, ya que el medio artístico era claramente barroco y las élites, como ya hemos visto, cuando patrocinaban obras neoclásicas acudían a escultores foráneos.

Quizás una oportunidad frustrada de renovación para la escultura sevillana fue Francisco Pardo, que sustituyó a Ramos en la tenencia de escultura de la Escuela en 1799. Pardo se había formado en la Academia de San Fernando, por lo que habría asimilado sus innovadores presupuestos ideológicos, estéticos y técnicos, pero al morir prematuramente en 1800 nada pudo hacer en Sevilla, en la que no se conserva ninguna obra suya⁶¹.

En cualquier caso, es evidente que la escuela sevillana de tener trascendencia internacional se convirtió en un centro receptor; de ser uno de los centros escultóricos más importantes de España pasó a ser periférico. Es más, si en el período que hemos venido tratando, el último cuarto del siglo XVIII y la primera década del XIX, la escultura sevillana a pesar de su crisis como escuela aún mantuvo cierto nivel, tras la Guerra de la Independencia éste desapareció casi por completo. En este sentido cabría recordar las palabras de Bonet Correa en relación a Andalucía, pero que podrían aplicarse a la escultura sevillana, y en las que, además de indicar que el barroco fue su última gran etapa, apunta que con posterioridad sólo pudo “adaptarse superficialmente a las superestructuras de la cultura y civilización modernas”, de forma que aún hoy se encuentra “fuera de la realidad de nuestro tiempo”⁶².

En ello tuvo un papel protagonista el fenómeno académico, ya que por definición suponía la centralización, no sólo de la formación, sino de toda la producción artística nacional en la Academia de San Fernando de Madrid, lo que entraba en franca contradicción con el



Blas Molner, *esculturas efímeras realizadas con motivo de la proclamación de Carlos IV* reproducidas en GIL, Manuel, *Relación de la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos IV y fiestas con que la celebró la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, Madrid: viuda de Joaquín Ibarra, 1790. En las arcadas *Marte, Minerva, Ceres y Mercurio*; al centro *Europa, América, África, Asia y Sevilla* y en el ático *España*.

concepto de taller y el más amplio de escuela, esenciales hasta ese momento. El control académico en modo alguno quedó reducido a la arquitectura, aunque fue en ésta en la que más empeño puso, afectando también a la pintura y a la escultura. En tal sentido resulta del máximo interés la real orden de 11 de enero de 1808 por la que Carlos IV imponía la presentación a la Academia de San Fernando, para su aprobación antes de ser llevados a cabo, de “los diseños, los planes y proyectos de qualquier obra pública, de las pinturas o estatuas que traten de construirse o colocar de nuevo en los templos”⁶³.

De alguna manera esta norma no sólo terminó con las escuelas regionales, con las peculiaridades locales y con la personalidad y el protagonismo de los grandes talleres tradicionales, sino que supuso el definitivo periclitarse de todo el arte del Antiguo Régimen. Después de la Guerra de la Independencia ya nada volvió a ser igual, especialmente para la Iglesia, que había sido hasta entonces la gran patrocinadora de escultura y cuya labor a este respecto quedó bruscamente cercenada al perder sus fuentes de financiación por el fenómeno desamortizador, sin que fuese sustituida por nadie. Por ello y por todos los factores que en apretada síntesis hemos tratado en esta ocasión, la escuela escultórica hispalense prácticamente desapareció a principios del XIX tras tres siglos y medio de espléndida evolución.

NOTAS

1. PRAZ, Mario, *Gusto neoclásico*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 17 y 7 respectivamente.
2. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Sevilla: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 117-147, en especial 120, y del mismo "Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII", en VILLAR MOVELLÁN, Alberto y URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.), *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2003, pp. 61-106, en especial 61 y 62.
3. El crítico francés ofrece en el *Salón* de 1846 un interesantísimo concepto, imposible de analizar en estas breves líneas, pero del cual nos gustaría al menos señalar el párrafo en el que dice que la escultura es:
"brutal y positiva como la naturaleza, es al mismo tiempo vaga e inasible, por que muestra demasiados aspectos a la vez. En vano el escultor se esfuerza por situarse en un punto de vista único; el espectador que gira en torno a la figura puede elegir cien puntos de vista diferentes, excepto el bueno, y sucede a menudo, lo que es humillante para el artista, que una luz casual, un efecto de lámpara, descubre una belleza que no es la que él había pensado. Un cuadro no es más que lo que el quiere; no hay manera de mirarlo de otra forma que como es. La pintura no tiene más que un punto de vista; es exclusiva y despótica: también la expresión del pintor es mucho más fuerte. Esa es la razón por la que es tan difícil ser entendido en escultura".
Véase BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. de Guillermo Solana, Madrid: Visor, 1996, pp. 177-179.
4. La fijación de la escuela entre mediados del XVI y mediados del XVIII es la habitual hasta ahora en la historiografía, concretándose su inicio en la labor de Juan Bautista Vázquez "el Viejo" y su conclusión con la muerte de Pedro Duque Cornejo. Véanse al respecto HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Imaginería hispánica del bajo Renacimiento*, Sevilla: C.S.I.C., 1951, pp. 15-17; BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Imaginería andaluza de los siglos de oro*, Sevilla: Editoriales andaluzas unidas, 1966, y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *El arte del barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del arte en Andalucía VII, Sevilla: Gever, 1991, p. 257. Pérez-Embid, por su parte, entendió que los orígenes de la escuela escultórica sevillana estaban a finales del siglo XV con Pedro Millán, PÉREZ-EMPID, Florentino, *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid: C.S.I.C., 1973.
5. Al igual que los demás maestros de la escuela, empezando por Martínez Montañés, Acosta aún carece de un estudio de carácter analítico que responda a las actuales exigencias historiográficas, que en su caso demostraría que se trata de una figura de trascendencia internacional. De su actividad retablistica nos hemos ocupado en "El retablo rococó", en HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 2000, pp. 178-186. Sobre el taller escultórico de Acosta remitimos a PLEGUEZUELO, Alfonso, "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana", *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, LIV (1988), pp. 483-501, y del mismo "Un retrato familiar de los Acosta en su segunda fase sevillana", *Laboratorio de arte*, 7 (1994), pp. 131-159. Diversos datos sobre Acosta y su taller han sido publicados en PRIETO GORDILLO, Juan, *Noticias de escultura (1761-1780)*, Fuentes para la historia del arte andaluz XV, Sevilla: Guadalquivir, 1995, *ad vocem* y ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, Fuentes para la historia del arte andaluz XIX, Sevilla, Guadalquivir, 1999, *ad vocem*.
6. Este interesantísimo documento puede verse completo en PLEGUEZUELO, Alfonso, "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra", *Revista de arte sevillano*, 2 (1982), pp. 35-42.
7. BRUNA Y AHUMADA, Francisco, *Oración que en la junta general de la Escuela de las tres bellas artes para el repartimiento de premios que pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla en 14 de julio 1778*, Sevilla: Vázquez e Hidalgo, 1790, y del mismo *Oración que en la junta general de las tres bellas artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782*, incluida en *Distribución de premios a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real escuela de Sevilla en junta pública de 21 de noviembre de 1782*, Sevilla: José de San Román y Codina, 1783. El ejemplar de ambas obras consultado se encuentra en Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, 28-8-27, volumen misceláneo en el que la primera de las publicaciones citadas se encuentra en quinto lugar y la segunda en el sexto.

8. Acerca de este género literario véase SAMBRICIO, Carlos, "Las Oraciones en la Academia de San Fernando", *Revista de ideas estéticas*, 136 (1976) pp. 341-366.
9. Pese a la trascendencia de la colección de la sevillana Casa de Pilatos -tratada en LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La casa de Pilatos*, Madrid: Electa, 1998-, Bruna señala que se encontraba menoscabada, ya que el duque de Medinaceli en 1763 se llevó "a su galería de Madrid diferentes estatuas, sin embargo de que habiéndome comunicado su pensamiento por el favor que le merecía procuré disuadirlo para que no se dividiera este tesoro". A estas estatuas aludió Antonio Ponz, que especificó que Medinaceli se llevó un *Mercurio* y un *Apolo*, PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1786, vol. IX, pp. 193 y 196.
10. Bruna redactó sus ordenanzas y tuvo el título de protector; Pedro del Pozo fue su primer director general; Juan de Espinal, Blas Molner y Pedro Miguel Guerrero fueron sus primeros directores de pintura, escultura y arquitectura respectivamente; Francisco Miguel Ximénez, Cristóbal Ramos y Lucas Cintora fueron los primeros tenientes de pintura, escultura y arquitectura respectivamente y el citado Ximénez fue además su primer secretario. Sobre la Escuela sevillana -a partir de 1827 Real Academia de Nobles Artes y de 1849 Real Academia de Bellas Artes- es imprescindible MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Imprenta provincial, 1961.
11. MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* pp. 11 y 12.
12. Sobre la enseñanza académica véanse PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 118-131; BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación universitaria española, 1989, p. 205 y ss.; GARCÍA MELERO, José E., *Arte español de la ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid: Encuentros, 1998, pp. 24 y 25, y MATILLA, José Manuel, "El escultor: el modelo, la técnica y la idea", en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional, 1989, pp. 71 y 72.
13. Véanse al respecto PONZ, Antonio, *Viage de España... op. cit.* vol. XVII, p. 216 y ss.; ROMERO Y MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1965; BELTRÁN FORTES, José, "La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII-XVIII)", en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 143-171, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla: Caja San Fernando, 2004, pp. 61-73. Sobre su biblioteca remitimos a *Los libros de Francisco de Bruna en el Palacio del Rey*, Sevilla: Patrimonio Nacional-Fundación El Monte, 1999.
14. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1782. op. cit.* pp. 1 y 2, y MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla: E. Rasco, 1887 (existe facsímil, Sevilla: Guadalquivir, 1997), vol. 2º, p. 264. Sobre la colección de Mengs véase RIERA MORA, Anna, "Moldes y vaciados de obras clásicas: la colección de Mengs viaja de Roma a Madrid", en *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia: Universidad de Valencia, 1996, pp. 210-214. Sobre ésta y otras colecciones de yesos de la época remitimos a AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, ASF, 1994; CHOCARRO BUJANDA, Carlos, *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*, Madrid: Fundación universitaria española, 2001 y, sobre todo, HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid: Alianza, 1990.
15. Archivo del Real Alcázar de Sevilla (en adelante A.A.S.), Caja 151, expediente 2, sin foliar.
16. El carpintero Gabriel Rodríguez cobró en 1801 "por una repisa con rueda para la figura de yeso del Bacanal" y en 1806 por tres "pedestales con garruchas en los pies para su movimiento, para las figuras de yeso". A.A.S., Caja 151, expediente 2, sin foliar.
17. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1782, op. cit.*, p. 2.
18. A.A.S., Caja 151, expedientes 2 y 12, sin foliar. A la colección de estatuas "del antiguo" se alude en el inventario de las propiedades de la Escuela que se hizo a la muerte de Bruna en 1807, A.A.S., Caja 151, expediente 13. La obra de Sandrat es SANDRAT, Joachim von, *Sculpturae veteris admiranda, sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum...* Nuremberg: Christiani Sigismundi Frobergii, 1680.
19. Del mismo sabemos que en 1805 se le pagó al escultor Ángel de la Iglesia por su "composición y arreglo", A.A.S., Caja 151, expediente 2, sin foliar. En cambio, no hemos encontrado referencias a la existencia del también habitual *écorce*, figura masculina desollada sobre la que se estudiaba anatomía.

20. Ello resulta evidente al consultar Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (en adelante A.A.S.I.H.), *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 1, 1775-1789, sin foliar y *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 2, 1790-1812, sin foliar.
21. En cuanto a los alumnos matriculados durante mucho tiempo cabe referir a Juan de Astorga, que lo estuvo ¡diez años!, RUIZ ALCANIZ, José I., *El escultor Juan de Astorga*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986, p. 13. Hubo incluso alumnos de otras especialidades que estuvieron aún más tiempo. Los artistas de formación tradicional que encontramos matriculados en la Escuela son, entre otros, al arquitecto Manuel Núñez, los retablistas Manuel Barrera y Carmona, Francisco de Acosta “el Mayor” y el “Menor” o el pintor José de Huelva, A.A.S.I.H., *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 1, 1775-1789, sin foliar.
22. OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 94.
23. De estos artistas apenas quedó más huella que su nombre en unos documentos, igual que del premiado en 1783, Sebastián Morera. Dichos documentos son compilados en PRIETO GORDILLO, Juan, *Noticias de escultura... op. cit. ad vocem* y ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura... op. cit. ad vocem*.
24. OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 65 y 66.
25. Sobre Astorga véanse RUIZ ALCANIZ, José I., *El escultor... op. cit.* y RODA PEÑA, José, “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, *Laboratorio de arte*, 10 (1997), pp. 269-288. La referencia de Guichot la tomamos de GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El cicerone de Sevilla. Monumentos y artes bellas. Compendio histórico de vulgarización*, Sevilla: Álvarez, 1925 (existe facsímil, Sevilla: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1991), p. 412 y ss.
26. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (en adelante ASF. Archivo) 172-1/5, 172-2/5, 173-1/5 y 173-2/5.
27. Sobre la normativa académica véase RECIO MIR, Álvaro, “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de arte*, 11 (1998), pp. 253-273.
28. PONZ, Antonio, *Viage de España... op. cit.* vol. XVII, p. 214. Molner también hizo el severo tabernáculo de la actual parroquia de Santa Cruz, que es, significativamente, rematado por una escultura de la *Fe* de intenso barroquismo. Sobre Molner véase RODA PEÑA, José, “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de arte*, 5, tomo II (1992), pp. 369-378, y sobre Ramos MONTESINOS, Carmen, *El escultor sevillano don Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986.
29. Véanse respectivamente FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Viage a Italia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 636, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 94 y 95.
30. ROMERO Y MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna... op. cit.* pp. 44-46; ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando, “Las academias de pintura en Sevilla”, *Academia*, 90 (2000), pp. 126 y 136, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 80, nota 10.
31. ASF. Archivo 39-15/2 y 83/3 fols. 33 y 33 vto.
32. ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando, “Las academias...” *op. cit.* p. 122, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 87 y 88.
33. ASF. Archivo 39-15/2 y 83/3 fols. 183-184, y A.A.S., Caja 420, expediente 2.
34. OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 87 y 88.
35. ASF. Archivo 39-15/2.
36. Al parecer, el éxito de la convocatoria fue tal que obligó a fijar otros temas que permitiesen dilucidar qué trabajos serían enviados a Madrid. Así, los aspirantes al premio de pintura habrían de dibujar en dos horas -es decir, se trataba de una prueba de repente- “la acción del emperador Carlos V de levantar del suelo el pincel con que lo retrataba Tiziano y éste sorprendido de acción tan inusitada”. Los concursantes de modelo de yeso dibujarían una figura completa, los de arquitectura un capitel corintio y los de escultura modelarían una cabeza en barro. Véase MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* pp. 19-21.
37. ASF. Archivo 84/3, fols. 121 y 121 vto.
38. MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* p. 21 y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 88.
39. La lista de las pinturas enviadas es del siguiente tenor:
 - 1º en primer lugar el cuadro de la Sacra Familia copiado por don Joseph de Rubira,
 - 2º en segundo lugar el cuadro de Santo Tomás de Villanueva copiado por don Joseph Gutiérrez,
 - 3º en tercer lugar el cuadro de San Antonio de Padua de medio cuerpo por don Juan de Dios Fernández,

- 4º el cuadro del pobre de la piscina copiado por don Joseh Suárez,
 5º la historia de las aguas de Moisés copiado por don Joaquín Cano,
 6º la misma historia copiado por don Francisco Ximénez.

Las demás quedan más inferiores por lo que no se anotan particularmente.

Acerca tanto de estas pinturas como de las esculturas referidas en el texto remitimos a ASF. Archivo 39-15/2. Por su parte, la documentación de la Escuela sevillana alude a "los caxones que dicha real escuela remitió a la real de San Fernando de la Corte para que declarasen el premio sobre las pinturas copias de Murillo, esculturas de barro copiadas del antiguo y diferentes piezas de arquitectura, cuyas obras fueron executadas por discípulos de dicha real escuela para los premios generales del año de mil setecientos ochenta y dos", A.A.S.I.H., *Libro primero de actas*, fols. 8 y 8 vto.

40. ASF. Archivo, 84/3, fols. 255 vto., 256, 259 vto. y 260.
41. Significativamente, en las demás categorías, pintura, modelos, principios y arquitectura, no quedó ningún premio desierto, véase MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* pp. 21 y 22.
42. La crítica a la Escuela es referida en BÉDAT, Claude, *La Real Academia... op. cit.* pp. 419-420, lo que explica que en algún documento de la Escuela en la que se autodenominaba academia este término aparece tachado y encima del mismo escrito "escuela", como ocurre, por ejemplo, en A.A.S.I.H. *Libro de matrícula de los estudios elementales (1775-1789)*, sin paginar. La crítica a Bruna es recogida en OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 93.
43. A ello aludimos en "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano", *Academia*, 91 (2000), pp. 41-50.
44. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1782, op. cit.* p. 4.
45. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII-XIX)*, Sevilla: Fundación farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 395-401 y 458-460.
46. RECIO MIR, Álvaro, "El retablo rococó..." *op. cit.* p. 203.
47. Véase RECIO MIR, Álvaro, "El final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo", *Archivo hispalense*, 253 (2000), pp. 129-147.
48. MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Anales... op. cit.*, vol. 3º, pp. 207 y 208.
49. Véase al respecto RECIO MIR, Álvaro, "El retablo de San José..." *op. cit.*
50. Esta escultura, en cuyo pedestal aparece la inscripción "Antonio Marzal F. Natural de Valencia. Año de 1800", es citada en HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1939, tomo 1, p. 166. A pesar de que Marzal se confiesa valenciano y de que se localiza en Madrid no es referido en IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia: Diputación de Valencia, 1968. Acerca de Marzal en la Casa del Labrador de Aranjuez remitimos a <http://www.aranjuez.com/Monumental/Casa%20del%20Labrador/rcl-texto.htm>, (citado 12 enero 2005).
51. Véase OLLERO, Francisco y QUILES, Fernando, "La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita", *Goya*, 223-224 (1991), pp. 26-34.
52. Véase PLEGUEZUELO, Alfonso, *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva: Diputación de Huelva, 2005, pp. 269-272.
53. URREA, Jesús, "Conservación y exposición de los Pasos en el Museo", en *Pasos restaurados*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2000, p. 11 y ss.
54. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1778, op. cit.* pp. 8-11
55. PONZ, Antonio, *Viage de España... op. cit.* vol. IX, p. 273. Igual se expresó Arana de Varflora, ARANA DE VARFLORA, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*, Sevilla: Hidalgo y compañía, 1789 (existe facsímil, Sevilla: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 2003), parte 2ª, pp. 49 y 50.
56. Sobre el Conde del Águila véanse PONZ, Antonio: *Viage de España... op. cit.* vol. IX, pp. 273 y 274, e ILLÁN MARTÍN, Magdalena, "La colección pictórica del Conde del Águila", *Laboratorio de arte*, 13 (2000), pp.123-151. Sobre las colecciones aludidas por Amador de los Ríos véase AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla: Francisco Álvarez, 1844 (existe facsímil, Barcelona: El Albir, 1979), p. 405 y ss. La referencia a la pobre colección de la Escuela la tomamos de A.A.S., Caja 151, expediente 13.

57. Esta relación ha sido apuntada en GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro", en *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba: Cajasur, 2004, p. 143 y ss.
58. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, p. 37 y ss.
59. Esta mediocridad salta a la vista en ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura... op. cit.*
60. Véase OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 210-233 y 487-492.
61. Sobre este malogrado escultor véanse MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* p. 28; CAMÓN AZNAR, José, MORALES Y MARTÍN, José L. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Arte español del siglo XVII, Summa artis XXVII*, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, p. 425 y BANDA Y VARGAS, Antonio de la, *De la ilustración a nuestros días*, Historia del arte en Andalucía VIII, Sevilla: Gever, 1991, p. 57. De Pardo la Escuela tenía una cabeza de *Adriano* grabada en cristal de roca referida en ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando, "Las academias..." *op. cit.* pp. 128 y 129.
62. BONET CORREA, Antonio, *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona: Polígrafa, 1978, pp. 6, 7 y 329. Por desgracia y a pesar del tiempo transcurrido desde que fueron escritas, las palabras de Bonet siguen en cierta medida vigentes. En el caso concreto de la escultura sólo muy tardía y tangencialmente apareció en Sevilla el eco del mundo contemporáneo, al respecto de lo cual remitimos a BARBANCHÓ, Juan Ramón, *Lo moderno en la escultura de Sevilla*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1999.
63. RECIO MIR, Álvaro, "El retablo de San José..." *op. cit.* pp. 265 y 266.