

EL DESPERTAR DE LAS ARTES EN LA SEVILLA DEL XVIII: LA ALEGORÍA DE LA PINTURA DE ESPINAL

Rafael de Besa Gutiérrez

RESUMEN: Estudio centrado en el relato de la creación de la Escuela de Nobles Artes, antigua denominación de la actual Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Aquí se recogen las vicisitudes sufridas por quienes serían los primeros profesores y estudiantes, así como algunos de sus primeros dibujos (hasta ahora inéditos) remitidos a la Corte madrileña para demostrar sus talentos. Ubicamos además en ese envío la obra de Juan de Espinal, *Alegoría de la Pintura Sevilla*, la cual resulta fundamental para el entendimiento de estos primeros años en los que se aceptan en la institución los postulados neoclásicos

PALABRAS CLAVE: Escuela de Nobles Artes, Real Academia de Bellas Artes, Sevilla, neoclásico, Juan de Espinal.

ABSTRACT: Study focused on the story of the creation of the Sevillian School of Noble Arts, the former name of the current *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Here are written the vicissitudes suffered by those who would be the first teachers and students, as well as some of his first drawings (until now unpublished). These were sent to the Madrid Court to demonstrate his talents. We also located in that shipment the Juan de Espinal's *Allegory of Sevillian Painting*, which is fundamental for the understanding of these first years in which the neoclassical postulates were accepted in the institution.

KEY WORDS: School of Noble Arts, Royal Academy of Fine Arts, Seville, neoclassic, Juan de Espinal.

La creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes supuso toda una revolución en los medios de formación artística de Sevilla. Recuperó el espíritu de la Academia de Murillo y llegó a conseguir la protección real bajo el amparo de figuras ilustradas de la ciudad del calibre de Francisco de Bruna. Estas enseñanzas rompieron con la tradición gremial y desarrollaron la única vía oficial en la ciudad de fines del XVIII. Ahora se abordaría con total rigurosidad en cuanto a programación y prestigio de sus docentes, los cuales eran en su mayoría, los principales artífices de la escena artística de la ciudad.

La tendencia estética que primaba en aquellos años de transición entre el siglo XVIII y XIX seguía siendo la tardobarroca rococó, la cual presentaba importantes signos de desgaste y la necesidad de una renovación estilística. Aquella tradición, de importante arraigo devocional, estaba tremendamente conectada con el sentir del pueblo gracias a la omnipresencia de artistas de la talla de Murillo o Valdés Leal.

Aquella forma de entender la pintura chocó por completo con las nuevas tendencias, totalmente opuestas que llegaron a la ciudad desde la Corte madrileña. La llegada de Felipe V implicó en España un cambio de gusto orientado principalmente a las corrientes extranjeras, en concreto la francesa. El entorno de ilustrados de la Academia de San Fernando incluía a figuras como la de Floridablanca, Campomanes, Jovellanos o Ponz, todos partidarios del estilo Neoclásico. Este se aplicaría de forma sistemática en las obras reales a través de artistas extranjeros como el caso de Louis-Michel van Loo, Giovanni Battista Sacchetti, Corrado Giaquinto o Tiepolo¹. Ese gusto francés por lo clásico se vio potenciado durante el reinado de Carlos III a través de las excavaciones de Pompeya y Herculano, que incrementaron el interés por las fuentes clasicistas y el estudio de la arqueología y la tratadística. La experiencia estética que proporcionaba aquello se alejaba por completo del último Barroco que coqueteaba con el rococó en según qué momentos.

El punto culminante de esta integración del Neoclásico vino tras la llamada de Carlos III a Anton Raphael Mengs, artista y teórico bohemio que participó del círculo de Winckelmann y que, contando con el visto bueno de la

¹ Rodríguez G. de Ceballos, 1992: 156.

Corte, ejerció una auténtica dictadura artística. Mandatos que no solo aplicó a las grandes empresas de la Corona, sino que introdujo en los programas de Real Academia de San Fernando, resultando imprescindible la práctica neoclásica para la obtención de los títulos oficiales.

Mirando a Sevilla, en este último tercio del siglo XVIII nos encontramos con el nacimiento de la Escuela de Nobles Artes, la cual se materializó tras años de gestarse la idea en distintos talleres de la ciudad, siendo el más destacable el de Domingo Martínez. En este, Martínez combinó el manejo de recetarios artísticos con una amplísima biblioteca que llegó a ser referente en la ciudad² y que, por seguro, sirvió también para el estudio de sus alumnos. El siguiente testimonio de Ceán Bermúdez nos ofrece una aproximación a la formación que allí impartía:

Martínez.... con su buen trato y amabilidad atraxo á su casa las personas mas condecoradas de la ciudad, y con ellas muchas obras... los pocos pintores después de Murillo trabajaron tanto en Sevilla como este por la conservación y lustre de su facultad. Su casa parecía una academia, á la que concurrían muchos discípulos, distinguiéndose entre todos su yerno D. Juan de Espinar y D. Andrés Rubira. Unos estudiaban principios, otros copiaban estas obras, aquellos dibujaban modelos de yeso y el maniquí y estos el natural, que pagaba Martínez á sus expensas: con todo no se vieron progresos correspondientes á esta enseñanza y aplicación; y no podemos atribuirlo sino á que Martínez no poseía los sólidos principios de su arte.

Carecía de invención é ignoraba las reglas de la composición, por lo que se valía de las estampas que poseía en abundancia. Su colorido y estilo eran amanerados y su dibujo no era muy correcto. Pero el buen uso de las estampas, la falta de inteligencia en sus elogiadores y la dulzura de su trato le adquirieron una reputación superior á su mérito; de manera que sus pinturas son todavía estimadas en aquella ciudad³.

Esta incisiva crítica por parte de Ceán es el testigo de cómo el neoclásico de la Corte era el estilo respetado en el momento, representando Domingo Martínez todo lo contrario, la pervivencia del barroco murillesco a mediados del siglo XVIII. No en vano, Martínez era discípulo de Lucas Valdés⁴, hijo de Valdés Leal, por lo que las intenciones de entroncar su metodología con la de la Academia de Murillo resultaban más que evidentes.

² Aranda Bernal y Quiles García 2000: 121.

³ Ceán Bermúdez 1800: 73-74.

⁴ Carriazo 1929: 181.

El discípulo más notable de Domingo Martínez fue Juan de Espinal, quien llegó a casarse con su hija y heredaría su taller tras su muerte⁵. Con la creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, sería Espinal el primer director de Pintura que tendría a partir del año 1775. Si volvemos al testimonio de Ceán Bermúdez, quien fue alumno suyo en la Escuela, concluye que, *aunque no fuese muy correcto en el dibuxo, después de ser el mejor que habia allí, era el pintor de mas genio, de mas instrucción artística y el mas determinado en la práctica*⁶. Culpa a su vagancia y a la mala formación recibida por su maestro de no llegase a ser *el mejor pintor que había tenido Sevilla después de Murillo*.

La congregación de artistas que buscaron la creación de una institución de enseñanza en Sevilla estuvo desarrollando su actividad a lo largo de varios años y en distintos espacios, empezando en la Alcaicería de la Seda y pasando por un local en la zona de Dueñas y San Juan de la Palma hasta la calle del Puerco⁷. Allí abrieron el curso el 16 de julio de 1769, coincidiendo con la festividad de San Lucas, patrón de los pintores. Los gastos corrían a expensas del escultor Blas Molner y del maestro tintorero Luis Pérez⁸ junto al pintor y escultor, José Rubira⁹, quienes adquirieron como pudieron yesos para su copia e incluso pagaron algún modelo vivo.

El gran desarrollo que la escuela empezó a alcanzar implicaba la necesidad de una protección institucional que pudiera concederles los fondos necesarios para el sustento de aquella. Por ello, Juan de Espinal, Francisco Miguel Ximenez, Joaquín Cano, Juan de Uzeda, Diego de San Román Codina, Blas Molner y José Rubira firmaron un memorial dirigido al secretario del rey Carlos III, el marqués de Grimaldi, con la súplica de una sala o local de los existentes en el Alcázar para así ahorrarse los gastos del alquiler¹⁰.

Este grupo de artistas consiguió captar la atención de Grimaldi, quien tras esto se puso en contacto en marzo de 1770 con Francisco de Bruna y Ahumada, teniente alcaide de los Alcázares, para que se informase de quienes eran y si podía cederles alguna pieza para que estudiaran. Incluso, le llega a solicitar alguna muestra de sus obras para hacerse una idea de sus capacidades artísticas: *es esencial saber qual es la habilidad y talento de cada uno y conviene que V.S. les pida de mi parte algun diseño, ú obra suya firmado de puño*

⁵ Ceán Bermúdez 1800:32

⁶ Ídem

⁷ de Besa Gutiérrez 2015: 177-201.

⁸ Ceán Bermúdez 1800:32.

⁹ De Jose Rubira tenemos constancia de que aparte de ser copista de Murillo, se encargó con gran éxito de la fabricación de coche, llegando a organizar un taller con oficiales y aprendices, ver Recio Mir 2005.

¹⁰ Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, tomo 87 de Varios, al número 6. Tomada la referencia de Muro1961: XIII.

*propio, para que examinandose aqui pueda formarse concepto de la capacidad de cada uno*¹¹. La respuesta de Grimaldi fue clave por varios aspectos que pasaremos a desgranar, pero, sobre todo, por hacer partícipe a Bruna de la vida académica que se estaba desarrollando en torno a la incipiente escuela, ya que empezó a asistir de forma asidua a las distintas lecciones y a ser consciente de la necesidad que tenían de la figura de un protector que los enlazase con la corte madrileña.

Bruna le relató a Grimaldi como aquello era importante ya que podía implicar el resurgir de las artes al tratar de retomar el testigo que había dejado la academia sevillana fundada por Murillo. Un resurgir de unas artes que habían caído en una profunda decadencia en la ciudad desde entonces¹²:

á la verdad Sevilla fue uno de los Pueblos en España donde mas florecieron la pintura y escultura de que han quedado tantos monumentos como serán notorios á V.E. pero la injuria del t^{po}. y el abandono de las Artes las puso en esta Ciudad en una total decadencia, aunque s^{pre}. se ha visto en ella inclinacion á la pintura: este medio que ha suscitado la casualidad puede ser camino de su restauracion si merecen el amparo de V.E.

El comparar a los artistas de esta segunda mitad del siglo XVIII con la nómina de la gran Academia del Arte de la Pintura era algo de total injusticia ya que, aquellos talentos habían calado tan hondo en el imaginario de la ciudad, que las generaciones posteriores siempre se midieron en función de cuanto conseguían acercarse a los talentos de aquel Murillo o Valdés. Y, dejando de lado las propias capacidades de los artistas, este sería el desencadenante de la decadencia sevillana, el estigma del éxito del siglo anterior.

Si atendemos al plano estético, la pintura ejercida en la ciudad era una derivación de la corriente barroca, que desprovista del tremendo talento de aquella nómina original, fue derivando cada vez más hacia un declive importante, cuyas obras terminaban siendo una pura imitación vacía de otros tiempos gloriosos. Un tardo barroco intrascendente.

Demolidora es la frase que se recoge en el cuaderno de las Memorias de *Alcabalas de los gremios* con respecto a la elaboración de un listado de todos los pintores de la Sevilla del XVIII: *Señor obedeciendo a V. S. los e apuntado a todos, pero muchos de los Referidos viben pidiendo limosna*¹³.

¹¹ Biblioteca Capitular Colombina (BCC), Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 2.

¹² *Ibid.*, fol. 8-9

¹³ Cuaderno de las Memorias de Alcabalas de los gremios. Escribanía de Cabildo, siglo XVIII. Letra A. Tomo VI. Archivo Municipal. Gestoso. Diccionario, tomo III., p 338. Cita sacada de Guerrero Lovillo 1955:15.

Si relacionamos esta tendencia retardataria en las artes sevillana con el pensamiento ilustrado que empezaba a llegar a la ciudad, aquello adquiriría unas nociones aún más funestas. No es de extrañar que Bruna hablase de decadencia, ya que, atendiendo a las oraciones por las nobles artes que impartió escasos años después¹⁴, demostró estar a la vanguardia de las ideas ilustradas, sobre todo con la valorización del arte clásico de Winckelmann. En el memorial a Grimaldi aludió a la gran tradición de la pintura en la ciudad de Sevilla, por lo que depositaba su fe en esta disciplina como vía para salir de aquel declive.

La orgánica evolución del arte barroco hacía un rococó ornamental se había materializado principalmente en la ciudad en el ámbito de la arquitectura, aunque existen honrosas excepciones en la pintura como fue el caso del ya citado Juan de Espinal, figura capital en los primeros años de la Escuela, sobre todo tras ocupar la dirección de pintura. Espinal superó las formas tardo barrocas a través de un estilo elegante y vitalista que estaba influenciado por el gusto cortesano de la época, reflejando el refinado espíritu del Rococó¹⁵.

Si volvemos al intercambio epistolar, el que Grimaldi solicitase el envío de alguna obra para hacerse una idea del nivel artístico sevillano, hizo que tanto alumnos como profesores, colmados por la ilusión y esperanza, se encargasen de forma inmediata de preparar un cajón lleno de ejemplos: *solo con el informe pedido de V.E. y el diseño o obra de cada uno se llenaron todos de esperanzas y aun siendo unos principiantes se empeñaron en hacer los que dirijo á V.E. en un Caxon firmados de sus autores con una figura sacada en barro y otra de Escultura*¹⁶.

El envío de esta respuesta junto al conjunto de obras se efectuó por parte de Bruna el 27 de mayo de 1770, sin que se incluyera relación pormenorizada del material seleccionado por los participantes de aquella escuela. Afortunadamente, hemos podido localizar tres dibujos que podemos enmarcar en este envío ya que coinciden por fecha o firma y que nos permiten ver el nivel tanto del profesorado como de los alumnos. Estos se localizan dentro de la colección de dibujos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, los cuales provienen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Firmado por el escultor Blas Molner tenemos un estudio a la sanguina de un desnudo masculino que camina con un cayado mientras eleva la mano sujetando una cuerda (CUC-2052), testimonio de que en 1770 no solo trabaja-

¹⁴ Bruna y Ahumada 1778 y 1803.

¹⁵ Rojas-Marcos González 2018: 458.

¹⁶ BCC, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 8-9.

ban a través de estampas, sino que ya dibujaban al natural tal y como se hacía en la academia madrileña. En el ángulo inferior derecho está firmado como *Blas Molner Natural de Val^a. en Sevilla año 1770, Escultor*. Este es hasta el momento, el primer testimonio gráfico del trabajo del profesorado de la Escuela de Nobles Artes [Figura 1].

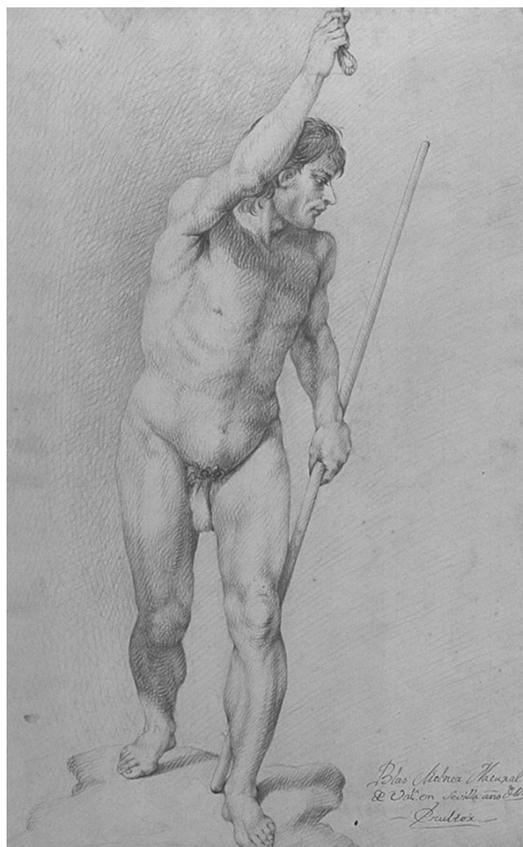


Fig. 1. *Desnudo masculino*, Blas Molner, 1770, n^o inv. CUC-2052, ©Universidad Complutense de Madrid.

Los otros dos dibujos a sanguina corresponden a trabajos de alumnos en las clases de principios. De José Galeote tenemos un estudio de pies en el que uno lo muestra de frente y otro de perfil (CUC-1985), con especial atención al estudio de volúmenes y tratando de crear cierta ambientación alrededor, incluyendo en un plano posterior un árbol ligeramente esbozado. A

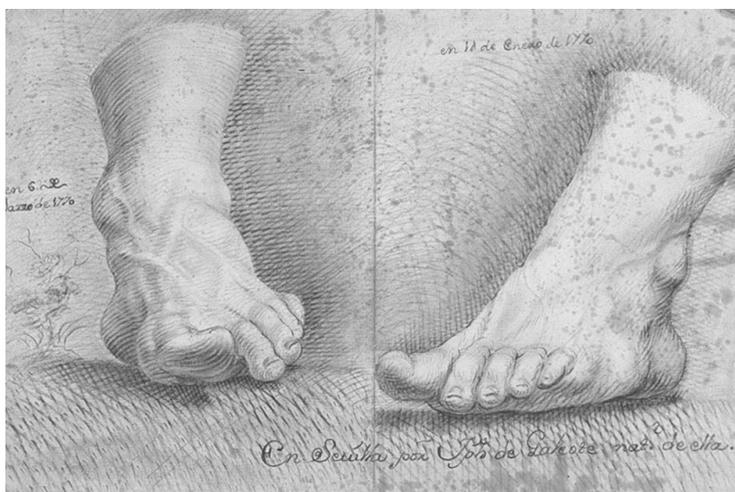


Fig. 2. Estudio de pies, José Galeote, 1770, n° inv. CUC-1985, ©Universidad Complutense de Madrid.

pesar de estar dibujados en el mismo folio, el de la izquierda está fechado el 6 de marzo de 1770 mientras que el de la derecha, el 12 de enero de 1770. En la parte inferior encontramos la firma: *En Sevilla por Jph de Galeote nat. de ella* [Figura 2]. A José Galeote hemos podido localizarlo matriculado en la Escuela en su primer año de oficialidad, 1775, y también en 1779¹⁷.

El otro dibujo corresponde a un estudio de manos realizado por Vicente del Biexo (CUC-1926), las dos son la izquierda y la derecha, una de frente y otra desde un punto de vista superior. Se trata de un estudio modesto pero acorde a un estudiante de 16 años. Se encuentra firmado en el ángulo inferior izquierdo con la siguiente inscripción: *Bisente del Biexo, natural, de la ciudad, d sebilla de Edad De 16, años copió por su original, año, d 1770* [Figura 3].

En este envío de obras que efectuó Bruna a finales de mayo de 1770 proponemos la inclusión de una pintura que va a resultar capital para entender la situación de la Escuela de Nobles Artes de Sevilla: la *Alegoría de la pintura sevillana* de Juan de Espinal¹⁸ que se conserva en la colección de la Real Academia de San Fernando. Obra que, además de constituir toda una rareza dentro de la producción del artista, manifiesta una declaración de intenciones por parte de la Escuela sevillana.

Tal y como indicamos anteriormente, la figura de Espinal resultó de gran importancia para la Escuela de Nobles Artes, llegando a ser su primer

¹⁷ ARABASIH, Libro de Matricula de los Estudios Elementales N°1.

¹⁸ Pérez Sánchez 1964: 21. N° inv. 131.



Fig. 3. Estudio de manos, Vicente Biexo, 1770, n° inv. CUC-1926,
©Universidad Complutense de Madrid.

director de Pintura, heredó parte de la metodología y del material docente del taller de Domingo Martínez.

Uno de los puntos en común del lenguaje pictórico europeo de estos siglos XVII y XVIII, especialmente entre Francia e Italia, era el uso de la alegoría¹⁹. La inclusión de programas iconográficos vivió un importante desarrollo desde finales del XVI gracias a la Iconología de Cesare Ripa, obra que se asentó como manual de referencia y que tuvo un importante arraigo en España, principalmente en el seno de la Corte gracias a la llegada de artistas extranjeros que traían consigo este lenguaje asimilado. Entendido el alegórico como un lenguaje culto de arraigo renacentista, inevitablemente iba a terminar en el seno de las academias españolas. En la misma Real Academia de San Fernando se conserva una alegoría de su fundación ejecutada en 1746 por

¹⁹ Rey Recio 2022: 86.



Fig. 4. Alegoría de la fundación de la Academia, Antonio González Ruiz, 1746, n° inv. 0327. ©Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 5. Alegoría de la infancia de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona, Francisco Tramulles i Roig, 1761, n° inv. 0292. ©Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Antonio González Ruiz²⁰ [Figura 4], quien ocupaba en la Junta Preparatoria el puesto de director de pintura junto al francés Van Loo. Obra cargada de belleza y academicismo en la que la personificación de España ordena a Mercurio la protección de las tres Nobles Artes.

Existe en la misma colección una interesante alegoría, en este caso refiriéndose no a la fundación, sino a la juventud de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona²¹ [Figura 5]. En esta obra de 1761, Francisco Tra-



Fig. 6. *Alegoría de la pintura sevillana*, Juan de Espinal, 1770, n° inv. 0131, ©Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

mulles i Roig personifica la infancia de la institución en una niña que sostiene un estilete bajo la mirada protectora del dios Mercurio.

Volviendo a la *Alegoría de la pintura sevillana* de Juan de Espinal [Figura 6], nos enfrentamos a una obra cuya temática resulta totalmente novedosa con respecto a la tendencia de la ciudad. No es de extrañar que Espinal manejase ese tipo de alegoría mitológica ya que, al fin y al cabo, era discípulo de Domingo Martínez y habría tenido contacto más que directo con el ciclo de la Real Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI y Bárbara de Braganza en 1747. En este ciclo de ocho grandes lienzos

²⁰ Pérez Sánchez 1964: 36. N° inv. 327.

²¹ Ciruelos Gonzalo y Durá Ojea 1994: 320.

son numerosas las alegorías, pudiendo resultar inspiración directa para la obra que estudiamos el Carro del Parnaso, ya que está protagonizado por el homenaje de Apolo, las musas y las tres nobles artes a los monarcas.

La *Alegoría de la pintura sevillana* refleja a través de su colorido rococó, una escena en la que tenemos a una serie de personajes en un paraje natural localizado en Sevilla, detalle indicado por la introducción de la Catedral y su Giralda ligeramente esbozadas, sin llegar a la detallada representación que incluyó en su versión de las Santas Justa y Rufina del Ayuntamiento. En un plano más cercano tenemos la Torre del Oro, la cual se coloca de esta manera para conectar con la figura de un personaje masculino barbado y de edad avanzada con piel tostada por el paso del tiempo. Apoyado en una roca se muestra reclinado con una vasija con agua. Se trata de la personificación del



Fig. 7. Personificación de un río, siglo XVII, Número de catálogo G005922/056-0, ©Museo Nacional del Prado.

rio Guadalquivir (de ahí que se la ubique junto a la Torre del Oro), para la cual, utilizaría Espinal alguna estampa derivada de las antiguas personificaciones de ríos propias de la tradición romana [Figura 7].

En el otro extremo de la pintura tenemos a dos personajes semidesnudos. Por un lado, tenemos al dios Mercurio portando sus atributos: el casco pético alado y un caduceo en el que se puede leer *protectio*, “protección”. Tal

y como señalamos anteriormente en las otras dos alegorías conservadas en la de San Fernando, era frecuente la representación del dios Mercurio como protector de las bellas artes dentro del ámbito académico. En este caso, escolta y guía a una figura femenina semidesnuda con ojos vendados que solo viste un paño que tapa sus partes íntimas mientras sostiene una cornucopia de la que emanan abundantes monedas. Atendiendo a la descripción recogida en la Iconología de Cesare Ripa, se trataría de la Prodigalidad [Figura 8]: *mujer de ojos vendados y rostro reidor que está sosteniendo con ambas manos una cornucopia, de donde extrae y va arrojando mucho oro y otras cosas preciosas y valiosísimas*²².



Fig. 8. La prodigalidad, Cesare Ripa, Iconología, 1593.

La prodigalidad entendida como el malgasto o despilfarro en este contexto vendría a referirse al declive artístico que venía sufriendo la ciudad de Sevilla desde que se extinguió la Academia de Murillo. Talento existía, tal y como están presentes las monedas que caen sin remedio de la cornucopia. Pero, para evitar este desperdicio de riqueza (entiéndase como el talento artístico sevillano), resultaba imprescindible el auxilio y la guía de una entidad superior, aquí plasmada en la figura de Mercurio, refiriéndose a la protección de la corte madrileña y, a la orientación imprescindible que necesitaban por parte de una institución académica.

²² Ripa 1593: 503.

En el centro de la composición, tenemos a una figura femenina sentada muy del gusto francés que sostiene útiles de pintura mientras supervisa el trabajo de un grupo de *putti* o angelotes. Al portar paleta y pinceles, podemos asociarla a la representación de la Pintura, iconografía que, si la comparamos con la incluida en la obra de Ripa, solo coincidiría en los útiles ya que en aquella lleva además la boca vendada y una máscara colgada en el pecho.

La estética que sigue esta figura es la de la aristocracia francesa, con un colorido muy cercano al rococó de Watteau. Esto puede interpretarse por parte de Espinal como una forma de demostrar a la Corte, que en la escuela sevillana están al tanto del gusto europeo, sobre todo desde una ciudad tan castiza como Sevilla. Esta demostración implicaba además el estar al tanto de las teorías neoclásicas de Winckelmann, quien por aquel momento criticaba ferozmente los repertorios de Cesare Ripa por resultar obsoletos y demasiados oscuros, recomendando la creación de nuevos modelos alegóricos²³.

Cinco amorcillos trabajan con gran aplicación los inicios del dibujo pudiendo observarse en sus papeles desde detalles de ojos y orejas hasta un rostro de perfil. No en vano, el que se encuentra en escorzo sostiene un pergamino en el que puede leerse, *Hic fervet opus*, “aquí se trabaja afanosamente”. Los que trabajan estos principios del dibujo dirigen sus miradas hacia la cartela del caduceo de Mercurio, anhelando aquella *protectio* que llevaba escrita. Un angelote, el que posee mayor capacidad para el dibujo, se nos muestra en el centro de la composición, entregando a su protectora un retrato de ella misma, la cual lo recibe con una sonrisa maternal.

Aquel grupo vendría a ser la representación de los numerosos estudiantes sevillanos que se esforzaban arduamente por superarse pero que, para conseguirlo, les era imprescindible conseguir la ansiada protección real para que la Escuela pudiera fundarse de forma oficial. El recurso de emplear un grupo de angelitos vendría a conectar con el recurso que ya vimos anteriormente en la alegoría de Tramulles i Roig, el de asociar sus tempranas edades con la infancia de la propia institución, resultando imprescindible una figura protectora. Es por ello por lo que también podría asociarse a la figura femenina con la personalización de la propia Escuela o Academia de Nobles Artes, siempre atenta de sus estudiantes cual madre con sus hijos. Tras ella, coronando una masa montañosa coloca Espinal una cartela que reza lo siguiente: *Vivite Felices quibus est, Fortuna peracta... Virg. 2 Aeneida*²⁴, “vivid felices aquellos para quienes la fortuna se ha cumplido” de forma literal o, siguiendo

²³ Winckelmann 1766.

²⁴ Cita de la Eneida de Virgilio, aunque en vez de proceder del libro II como puede leerse en la cartela, está tomada del libro III, versículo 493.

la traducción de Eugenio de Ochoa²⁵: “¡Vivid felices, oh vosotros, cuyas vicisitudes han terminado ya!” Es decir, que la felicidad imperante en esta pintura se materializaría en la escuela sevillana una vez acabasen sus problemas gracias a la protección real.

La *Alegoría de la pintura sevillana* se trata por lo tanto de una bellísima y compleja obra que resume el optimismo de profesores y estudiantes que, a pesar de la dificultad de la situación en que se encontraban, no renunciaban al sueño de que se crease de forma oficial una Escuela de Nobles Artes, que llegaría a ser Real Academia de Bellas Artes y que, para ellos implicaba el renacer de las artes en Sevilla, las cuales llevaban décadas a la deriva. Pero también es toda una declaración de intenciones por parte de Espinal al emplear el lenguaje alegórico neoclásico demostrando que, en Sevilla, a pesar de la fortísima herencia del Barroco, también podían ejercer la estética europea que se ejercía tanto en la Corte como en la Academia de San Fernando. Espinal deja claro en esta obra que en la escuela sevillana han aceptado plenamente los postulados académicos, por lo que la única pieza restante era la protección, la cual llegaría con Francisco de Bruna y Carlos III.

Bruna debió sentirse tremendamente conmovido por aquella reunión de talentos, por lo que dejó claro a Grimaldi su compromiso personal de asegurarse de que el progreso siguiera latente y que, en caso de que mermase, fueran despojados de la ayuda. Cosa que, de ir aumentando, también lo haría la protección económica.

Llegó incluso a sugerir que se demarcasen las secciones correspondientes a pintura, escultura y arquitectura, nombrando para cada una de ellas un director. Con esta ligera sugerencia quedó esbozada la jerarquía del personal docente, así como del programa de estudios.

Aquella misiva dirigida a la Corte acompañada de obras resultó ser exitosa al recibirse la respuesta de Grimaldi el 30 de julio de 1771²⁶, en la que constaba la satisfacción del Rey por el informe de Bruna, cosa que le lleva a indicarle que en el momento en que quede libre alguna casa del Alcázar, que se destinase a facilitar el estudio de los artistas.

Otro factor que llevó al reconocimiento de los artistas sevillanos resultaron ser las obras remitidas como prueba de sus destrezas, las cuales fueron distinguidas como *dignas de fomento*, detalle que destacó la importancia de amparar la Escuela de forma regularizada:

²⁵ Virgilio 1928

²⁶ Muro 1961: XVI-XVII, localizándolo en Archivo de los Reales Alcázares, Legajo 1º Escuela de Bellas Artes.

La Academia de San Fernando de Madrid, matriz de todas las de las Artes en el Reino, reconoció de orden del Rey las obras de esos jóvenes remitidas por V. S. con fecha 27 de mayo de 1770, como muestras y primicias de la aplicación y genio que descubrían; y juzgó dignas de fomentos tan plausibles principios.

Es en este momento cuando la Escuela consigue alcanzar la oficialidad y el reconocimiento de la Real Academia de San Fernando, así como una protección de 2000 reales de vellón anuales²⁷. El modelo propuesto a seguir es el de la Academia de San Carlos de Valencia, de la que Grimaldi remite un ejemplar de sus Estatutos²⁸, los cuales considera de fácil adaptación para la creación de una nueva institución académica. Además, el ofrecimiento de Bruna de ocupar el puesto de protector es aceptado, consignándosele la labor de dirigir las juntas y los métodos utilizados, así como de dar cuentas de los progresos de esta.

El curso empezó el 16 de enero de 1772 estructurando las clases en las categorías de “principiantes de dibujo”, a la que acudieron más de 80 estudiantes; “estudios de modelos”; “estudios del natural” y “estudios de arquitectura”. Se mantuvo la afluencia de alumnos, que acudían de seis a ocho de la tarde durante los meses de invierno y primavera, siendo en verano solo las mañanas de los días festivos.

El curso 1772-1773 acababa de iniciarse en el momento de redactar el oficio Bruna, el 3 de diciembre. Para mostrar de forma más precisa a Grimaldi los avances artísticos de los estudiantes señaló que el historiador Antonio Ponz había pasado por la Escuela, por lo que podía darle su testimonio directo. Pero el movimiento realmente importante fue el de enviarle dos cajones con obras artísticas para así demostrar el agradecimiento y la prosperidad de sus capacidades. El listado de obras y artistas es el que sigue:

Una figa pintada al olio sentada por el Natural, por D. Juan de Espinar.

Otra sentada por el natural, por Dn Franco Ximenez.

Otra sentada Yd. por Dn Vizente Alaniz.

Otra copiada por la estatua griega de mercurio pintada por el dho Espinar.

Otra pintada por el Alaniz del Apolo estatua griega.

Otra pintada por el natural por D. Miguel de Luna.

Una figura de barro copiada por la estatua griega del Mercurio por D Xbl. Ramos.

Una figa de la Diosa Ceres de aguada por Dn Francisco Ximenez, copiada por estatua Griega

Dos Figs. copiadas por otras griegas mercurio, y Apóstolº, por Dn Blas Molner.

²⁷ ARABASIH, Libro de Actas 1, 2 de noviembre de 1812, pág. 36.

²⁸ Para consultar el reglamento de aquella Academia ver Monfort 1828.

Otras dos lo mismo por Dn Diego Codina.
 Una Dibuxada por el natural por Dn Blas Molner Escultor.
 Dos por el natural por Dn Diego Codina gravador.
 Tres dibuxadas por el natural por Dn Juan de Uceda Pintor.
 Una dibuxada Yd. por Dn . Jph Huelva Pintor.
 Quatro Dibuxs. Yd. por Dn. Miguel de Luna Pintor.
 Quarenta y Dos Papeles de Principiantes y una Caveza de Barro.
 Quatro Papeles de Arquitectura trabajados por Dn. Lucas Zintora Arquitecto.

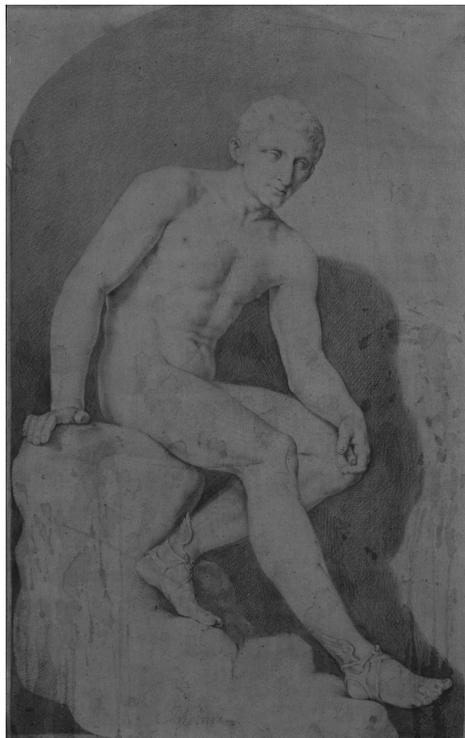


Fig. 9. Estudio de Mercurio sentado de la villa de los Papiros, Blas Molner, 1772, n° inv. P-2343, ©Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Hemos podido localizar de entre estas obras algunos ejemplos tanto de profesores como de estudiantes: el dibujo de Mercurio de Blas Molner [Figura 9] y dos papeles de principiantes, un estudio de orejas y bocas de José Rosales [Figura 10] y otro de pies de Juan Alcalde [Figura 11].

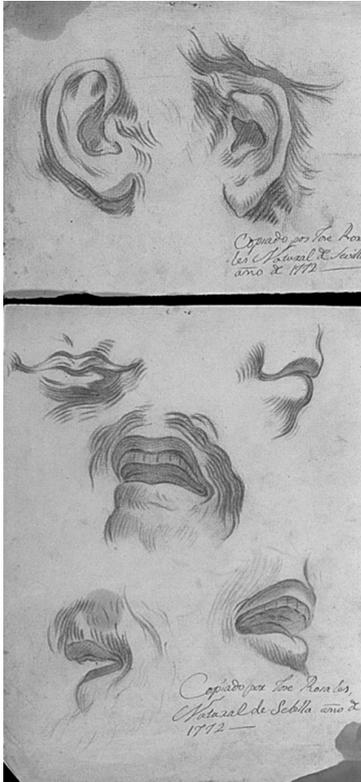


Fig. 10. Estudio de orejas y bocas, José Rosales, 1772, n° inv. CUC-2092, ©Universidad Complutense de Madrid.

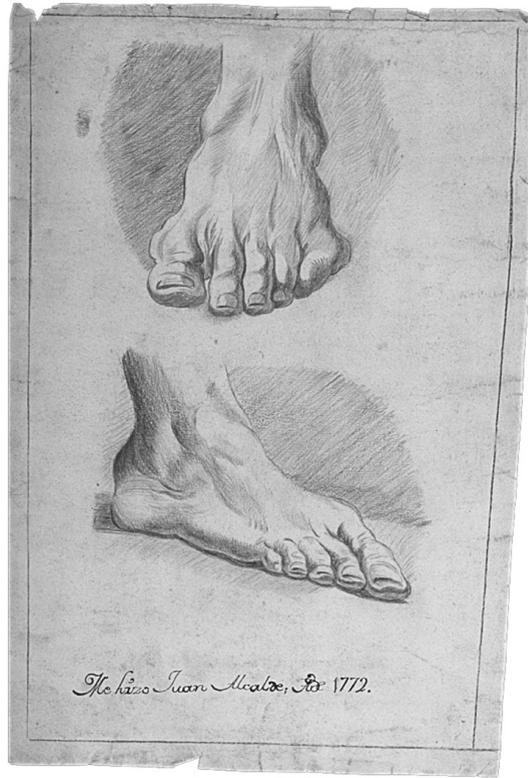


Fig. 11. Dos pies, uno frontal y otro en escorzo de perfil, Juan Alcalde, 1772, n° inv. CUC-1911, ©Universidad Complutense de Madrid.

Tras conseguir dejar claro las actitudes de los estudiantes, el protector hizo hincapié en que la renta concedida no resultaba suficiente, teniendo los mismos alumnos que socorrer a sus expensas los múltiples gastos. Bruna señaló la cifra de 2500 reales como la suficiente para subsanar la situación de precariedad, además de aprovechar para suplicar le proporcionasen algunos de los yesos que tenían en la Academia de San Fernando:

La maior prueba del celo y aplicacion de estos aficionados es que siendo unos infelices están costeando a sus expensas aquellos precisos gastos de luzes (que son muchas) el Jornal del hombre que sirve para pintar por el natural, carbon, bancos, y otros utensilios, siendo cortos los sufragios que yo puedo darles; pero viven con la

esperanza de que v.e. tan amante del adelantamiento de las Artes en España ha de inclinar el animos de el Rey á fin de que les señale de la renta de estos Alcazares dos mil y Quinientos rr.^s al año que seran bastantes para subbenir a los gastos comunes: asegurandose de este modo que sea la concurrencia maior pues en el dia se re-traen algunos miserables por no poder contribuir con la quota que reparten. Tambien sup.^{co} a v.e. se sirva mangar dirijirme alguna porcion de modelos de Yeso del gran repuesto que tendran en la Academia de esa Corte...”.

Este hecho fue muy decisivo en el desarrollo de la Escuela, ya que resultó ser bastante apreciado por la Corona, aplaudiendo Grimaldi la labor de Bruna: *no excuso manifestar á V.S. desde luego quan grato ha sido al Rey el zelo que V.S. acredita en estimular á esos Artistas, animandolos al adelantamiento, y zelando en la perseverancia buen metodo, y orden de sus Estudios*²⁹.

²⁹ BCC, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, folio 11.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda Bernal, Ana y Quiles García, Fernando (2000): “Las academias de pintura en Sevilla”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº. 90.
- Besa Gutiérrez, Rafael de (2015): “Localización de las distintas sedes de la escuela de las tres nobles artes de Sevilla” en *Temas de Estética y Arte*, XXIX. Sevilla.
- Bruna y Ahumada, Francisco de (1778); *Oración que en la junta general de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Franco. de Bruna oidor decano de la audiencia de Sevilla, en 14 de julio de 1778*, Sevilla.
- Bruna y Ahumada, Francisco de (1783): *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.
- Carriazo, Juan de Mata (1929): “Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, Madrid.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, TIII, Madrid
- Ciruelos Gonzalo, Ascensión; Durá Ojea, María Victoria (1994): “Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79, segundo semestre, 315 -340.
- Guerrero Lovillo, José (1950): “La Pintura sevillana en el siglo XVIII”. En *Archivo Hispalense*, nº 69, volumen: 22, 15-52.
- Monfort, Benito (1828): *Estatutos De La Real Academia De S. Carlos*, Valencia.
- Negrete Plano, Almudena (2012): *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, dir. José María Luzón Nogué.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1964): *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid.
- Recio Mir, Álvaro (2005): “Los maestros de hacer coches y su pugna con los

- pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº. 18, pp.355-370.
- Rey Recio, María Jesús (2020): “La Real Academia de San Fernando, Cesare Ripa y las alegorías fundacionales”, *Academia*, 122-123, 2020-2021, 85-103.
- Ripa, Cesare (1593): *Iconología (Iconologia ovvero Descrittione dell’Imagini universali)*. Roma.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1992): *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid.
- Rojas-Marcos González, Jesús (2018): “Nuevas obras de los pintores Domingo Martínez y Juan de Espinal”, en *Scripta artium in honorem prof. José Mauel Cruz Valdovinos*, pp. 452-469. Alicante.
- Virgilio (1928): *La Eneida*. Traducción de Eugenio de Ochoa. Barcelona.
- Winckelmann, Johann Joachim (1766): *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Dresde.



*Este número XXXIV de
Temas de Estética y Arte,
publicado por la
Real Academia de Bellas Artes
de Santa Isabel de Hungría,
se terminó de imprimir en los talleres de
VIDEAL Printing el día 27 de diciembre de 2023,
festividad de San Juan Evangelista.*

LAVS DEO