

La escultura neoclásica en la Academia de San Fernando. Siglo XVIII

Juan José MARTIN GONZALEZ
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La creación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando vino a representar la implantación en España del sistema «académico», desterrando el hasta entonces imperante sistema «gremial». Se distingue por la formación artística integral, dentro de las ramas de arquitectura, escultura, pintura y grabado. La Academia posee profesorado, que imparte enseñanza teórica y práctica; obras de arte que sirven de modelo, pero asimismo «modelos» humanos. El dibujo constituye la enseñanza básica para todos los alumnos. La escultura fue materia especialmente cultivada, lo que motivó una enorme acumulación de obras en la institución.

Los profesores que integraron el grupo fundacional (Olivieri, Felipe de Castro, Luis Salvador Carmona) pertenecían a una generación todavía barroca, por mejor precisar rococó. El viaje a Roma constituía el señuelo de los pensionados. Lo que en la ciudad encontraban era un enorme legado, que iba desde la Antigüedad al Barroco, pasando por el Renacimiento. Los pensionados hacen copias de obras clásicas y barrocas, como ha señalado Bédat (1). Es curioso que la Academia haya servido para acrecentar la presencia del barroco italiano en España.

Lo que llamamos Neoclasicismo es un movimiento amparado por la propia Academia, pero que se produce en los artistas de una segunda generación, ya en época de Carlos III. A estos artistas vamos a dirigir la mirada, pero limitándonos al siglo XVIII, ya que durante el siguiente la corriente neoclásica llegaría hasta bien entrada la segunda mitad.

(1) Claude Bédat: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808*, Université de Toulouse, Le Mirail, 1974, pp. 282-288. Traducción española, Madrid, 1989, pp. 324-329.

La nueva corriente neoclásica implicaba perseguir «le beau ideal», la belleza formal suma; la implantación de una temática al servicio de la nación, considerada como el resultado de una evolución histórica puntualmente conocida; la difusión de unos conceptos basados en el civismo y las buenas costumbres. La reserva de estos ideales se localizaba en Grecia y Roma. La Academia fija los temas para los concursos; las obras premiadas quedan en poder de la institución y sirven a la vez de modelos.

Dado el carácter docente de la Academia, las obras están hechas en materiales baratos, como yeso y barro cocido; las piezas de mármol son habitualmente retratos de personas a las que había que exaltar.

La Academia de San Fernando está implicada de lleno en la evolución y desarrollo de la escultura neoclásica en España. Al frente hay que situar a los académicos que ejercen puestos directivos (Director General de la Academia, Director y Teniente-Director de Escultura); siguen los Académicos de Mérito y los Honorarios. Los premiados hacen gala de sus distinciones. Los académicos descolantes suelen a la vez poseer el nombramiento de escultores de cámara. En esta comunicación pretendemos llamar la atención acerca de las obras de carácter neoclásico de la Academia, ya que la historia de la escultura neoclásica general tiene unas mayores prolongaciones en Madrid y en toda España.

Juan Pascual de Mena tuvo una producción paralela a la de Luis Salvador Carmona, dada al cultivo de la escultura policromada. Pertenece por ello a la generación rococó. Sin embargo toma la bandera del neoclasicismo en dos obras muy significativas, la Fuente de Neptuno de Madrid y el retrato de Carlos III de la Academia de San Fernando, que Pardo Canalís sitúa precisamente como muestras del inicio de la plástica neoclásica en España (2). Frente a los retratos barrocos en mármol, de movidos ropajes, el busto de Carlos III refleja el equilibrio moral de las obras neoclásicas. La obra está firmada y fechada en 1764, cuando Pascual de Mena era Director de Escultura de la Academia. Ha frenado el monarca su expresión locuaz y se mantiene distante, aunque con una iniciada sonrisa. Se ofrece como un monarca que tranquiliza, en pulido mármol que eleva a la casa real gobernante.

Los hermanos Roberto y Pedro Michel tomaron parte en las primeras labores de la Academia, pero deben figurar asimismo entre los introductores de la escultura neoclásica. Pedro Michel fue nombrado Académico de Mérito en 1758, Escultor de Cámara en 1786 y Director de Escultura en 1804 (3). La estatua de mármol de Carlos III en el Palacio Real de Madrid es una muestra del espíritu de la antigüedad que imponía el neoclasicismo. Colocado en una hornacina del vestíbulo del palacio, transmite el espíritu clásico de que quiso revestir al edificio. Viste a la romana, con manto consular. Está en acción, en plan de marcha, exhi-

(2) Enrique Pardo Canalís: *Escultura neoclásica española*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1958, p. 13.

(3) Enrique Pardo Canalís: *Escultores del siglo XIX*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1951, pp. 10 y 147.

biendo la bengala de mando. La peluca postiza y la espada revelan que el artista quiso reducir el modelo clásico al espíritu de la época.

Manuel Álvarez de la Peña (1727-1797) asumió relevante papel en la Academia. Fue Académico de Mérito (1757), Director de Escultura (1784) y Director General (1786). Dos relieves guarda de él la Academia, de tema histórico. Uno describe la renuncia del Rey Wamba a la corona del reino visigótico. El otro es de tema americano: «Desembarco de Colón en la Isla de San Salvador». La temática americana fue desarrollada en el ambiente académico, con el propósito de exaltar la obra de España en el nuevo continente (4).

Proyecto no logrado fue el de Carlos III de erigir una estatua ecuestre en honor de Felipe V. En 1777 fue donado a la Academia el boceto en yeso de la estatua ecuestre del rey Federico V, en Copenhague, obra de Jacques François Sally. Desde el siglo XVII Francia había fomentado la exaltación de sus reyes, mediante estatuas ecuestres situadas en las plazas principales de las ciudades. Es la idea que Sally desarrolla en Copenhague. El boceto de Sally, presente en la Academia, tuvo que ser la causa que decidiera a Carlos III para convocar un concurso de modelo de estatua ecuestre de Felipe V, que conocemos por la Distribución de Premios de 1781. Aunque no se dice el objeto, es de presumir que fuera para



Fig. 1.—Retrato de Carlos III, por Juan Pascual de Mena.

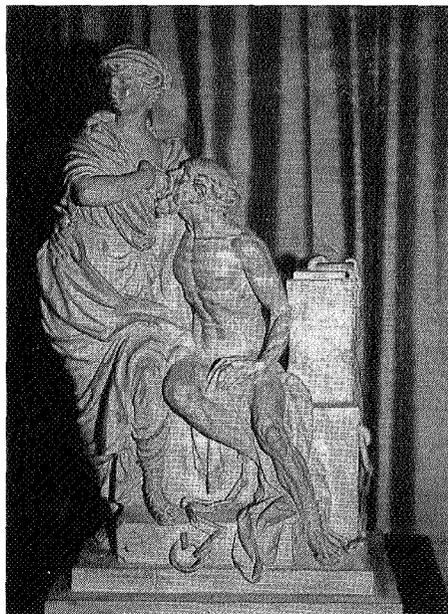


Fig. 2.—La Caridad Romana, por Basilio Fumo.

(4) María Luisa Tárraga Baldó: «España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII: corrientes recíprocas de influencia», *Relaciones artísticas entre España y América*, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Madrid, 1990, pp. 217-272.

hacer una estatua de bronce que se destinaría al exterior, acaso en la Plaza de Oriente. Sabemos que en el concurso participaron Manuel Alvarez, Francisco Gutiérrez, Juan Pascual de Mena, Roberto Michel y Juan Adán. Carlos III examinó los bocetos en 1780 y no se sabe la decisión que adoptara. De este concurso se conservan los bocetos elaborados por Manuel Alvarez y Roberto Michel. El modelo de Manuel Alvarez sigue el tipo de ecuestre barroco, en corveta, y con tal acento de naturalidad, que por el letrero que figura en el pedestal, sabemos que se tomó por modelo para el caballo el de «Aceitunero», que pertenecía al Príncipe. Es una obra de fresca inspiración, con movimiento muy logrado. El boceto realizado por Roberto Michel viene a ser una imitación del que hizo Sally para el monumento del rey de Dinamarca. Se aparta ya de la línea barroca y adopta el aire mayestático del período de la Ilustración. El caballo marcha al paso; el rey viste a la romana, cubriéndose el pecho con el manto. Entra de lleno en la mentalidad neoclásica, de rey idealizado.

Ceán Bermúdez manifiesta que Carlos IV volvió sobre la idea de hacer un monumento ecuestre, pero dedicado a Carlos III. También convocó un concurso, en el que participaron cinco escultores (5). A este concurso corresponde la estatua ecuestre de Carlos III que hay en la Academia, que no puede asignarse a Juan Pascual de Mena porque había muerto en 1784 y el concurso se convoca ya en el reinado de Carlos IV, en honor de su padre, fallecido en 1788. El porte de esta magnífica figura, que tampoco se convirtió en retrato de bronce, es de un depurado neoclasicismo. El caballo marcha al paso, con aire de parada. El Rey ostenta la cruz de la Orden de Carlos III, creada por él mismo. Representa el ideal de un buen gobernante, alejado de todo esquema militar.

Francisco Gutiérrez estuvo en Roma como pensionado; en 1757 fue nombrado Académico de Mérito y en 1765 Teniente Director de Escultura. Por su trascendencia hay que mencionar el relieve en yeso de la Alegoría de la Fundación de la Real Academia de San Fernando, firmado y fechado en 1764. Hoy sabemos que es el boceto para la urna del sepulcro de Fernando VI, en las Salesas Reales de Madrid (6). El sepulcro fue mandado construir por Carlos III, en honor de su hermano. El diseño fue realizado por Francisco Sabatini. Aunque primeramente fue adjudicada la realización a Juan de León, se encargó finalmente Francisco Gutiérrez. Portela ha analizado los precedentes tipológicos del sepulcro, que es manifiestamente romano. Hay elementos que proceden de Bernini, como las alegorías de la Abundancia y la Justicia, colocadas al pie del sepulcro; también la gran cortina ha de asignarse a otra inspiración. Pero otros elementos se relacio-

(5) Jesús Urrea: «Un monumento para el Rey», *Fragmentos*, números 12, 13 y 14, junio de 1988, pp. 261-267.

(6) J. J. Martín González: «Los escultores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la época de Carlos III», *El arte en tiempos de Carlos III*, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Madrid, 1989, pp. 257-266.

Francisco Portela: «Francisco Gutiérrez y el sepulcro de Fernando VI», *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 599-607.

nan con Algardi. La combinación de mármoles y bronce arguye asimismo influencia del barroco italiano. Pero con todo se trata de un sepulcro neoclásico, por la serenidad con que se manifiestan las figuras y la ordenación simétrica del conjunto. Hay incluso una premonición del romanticismo, por la tristeza que transmiten ciertas figuras. Muy delicadamente se hace presentación del difunto en un óvalo que sostiene Saturno. El sepulcro evidencia la alta calidad y virtuosismo alcanzado por la escultura borbónica en la capital de España. En los broncees dorados a fuego intervino el italiano Fabio Vendetti, que fue contratado para diversas obras en la Corte. Prescindiendo de los sepulcros escurialenses, es la obra funeraria española de mayor importancia.

El boceto de Francisco Gutiérrez para la urna del sepulcro, conservado en la Academia, ha sido recientemente restaurado, comprobándose la conformidad absoluta entre boceto y relieve en mármol. Es una composición neoclásica, dispuesta en forma horizontal, en relieve descriptivo, pero acomodado a una ordenación en perspectiva. Grandes pilares, revestidos de columnas y capiteles jónicos, soportan las bóvedas de un edificio que semeja forma de basílica, pero dispuesta en oblicuo. De esta manera se contraponen la visión frontal de los personajes y la perspectiva diagonal, de abajo hacia arriba. El relieve es de numerosos planos, de suerte que el grosor va lentamente disminuyendo, para poder de esta suerte dar cabida a las numerosas figuras que componen la escena. En cuanto a lo que representa, viene a ser una modificación del relieve de la Fundación de la Real Academia que había realizado Felipe de Castro en 1752. Fernando VI se



Fig. 3.—Retrato de Manuel Godoy, por Juan Adán.



Fig. 4.—Baco, por Pascual Cortés.

halla situado en trono, bajo un cortinaje. A su pie se halla don José de Carvajal, ministro y protector de la Academia en el momento de su creación. Sostiene en la mano un libro, que pudieran ser los estatutos de la corporación. A la derecha se hallan tres grupos, con figura femenina en primer término y que parecen efigian a las tres artes mayores, a las que estaba consagrada la Academia. En primer término aparece una mujer con pincel en la mano, a la que dirige la vista el Protector. Esto indicaría, por la proximidad al monarca, la preeminencia de la Pintura en la estimación de las artes. En otro grupo puede verse a una mujer —la Escultura— que trabaja apoyándose en la espalda de la alegoría del Tiempo. A la derecha se encuentra la Arquitectura, al borde del relieve, también en escenificación de grupo. Es un tipo de relieve inspirado en las obras romanas, especialmente de pintura, en que las figuras se ordenan dentro de un esquema arquitectónico.

La Puerta de Alcalá se levantó en el lado levantino de Madrid, por donde hiciera su entrada en la ciudad Carlos III, quien mandó erigir la Puerta. La composición arquitectónica se debe a Francisco Sabatini. Se deja acompañar por sobria ornamentación escultórica, en orden a que resplandezca el ideal neoclásico de claridad de composición. Como ha esclarecido María Luisa Tárraga, dos escultores se encargaron de la ornamentación marmórea (7): Francisco Gutiérrez realizó las figuras y adornos del lado oriental, representando las Virtudes Cardinales y temas botánicos. Aludirán a las virtudes que adornaban al monarca. Roberto Michel se ocupó de los adornos del lado de poniente. Trofeos y cornucopias serán simbolismo de los triunfos del rey. Fue una manera elegante de exaltar a Carlos III, que proporcionaba paz y abundancia a España.

El neoclasicismo académico se afianza con Juan Adán. Estuvo en Roma como pensionado. En 1774 recibió el título de Académico de Mérito y en 1814 el de Director de Escultura de la Academia. Fue asimismo Escultor de Cámara (8).

Durante el tiempo de su pensionado en Roma ejecutó copias de obras que había en la ciudad, de originales clásicos, renacentes y barrocos. La orientación propiamente neoclásica se percibe en el grupo de la Piedad (Academia de San Fernando), que sirvió de modelo para un grupo de gran tamaño del Colegio de las Escuelas Pías de Madrid.

Juan Adán participó en la ejecución de un modelo para el monumento ecuestre a Felipe V. Según una relación dada a conocer por Pardo Canalís (9), se presentaron cinco modelos, los cuales fueron examinados por la familia real y los ministros y señores de la Corte en el Palacio del Buen Retiro, donde fueron exhibidos, siendo el fallo favorable a nuestro escultor: «todos unánimemente y a una voz

(7) María Luisa Tárraga: «Esculturas y escultores de la Puerta de Alcalá», *El arte en tiempos de Carlos III*, Departamento de Arte «Diego Velázquez», Madrid, 1989, pp. 267-276.

(8) Pardo Canalís, 1951, pp. 22 y 159.

(9) Pardo Canalís, 1951, p. 175.

dieron la preferencia al modelo de Adán». La misma relación informa que el modelo de Adán quedó en poder de la familia, por lo que no se halla en la Academia.

Como escultor religioso destacó Juan Adán por los retablos ejecutados para las catedrales y otros templos de Lérida. Pero es en el campo del retrato donde la vocación clasicista de Adán se manifiesta con mayor eficiencia. La Academia encargó a Adán un retrato de Carlos IV. Es de busto prolongado, lo que da ocasión para que el vestido y las condecoraciones animen la obra. El rey ofrece un rostro sonriente, detalle que revela el afán de huir de la frialdad de los modelos neoclásicos habituales. Su abierto naturalismo no puede desvincularse de un carácter prerromántico. En el Palacio Real de Madrid hay otro busto del rey, pero menos expresivo. María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, muestra en el busto del Palacio Real una expresión animada y bondadosa. El peinado está hecho con rizos dispuestos a la manera romana; como la misma técnica, a trépano.

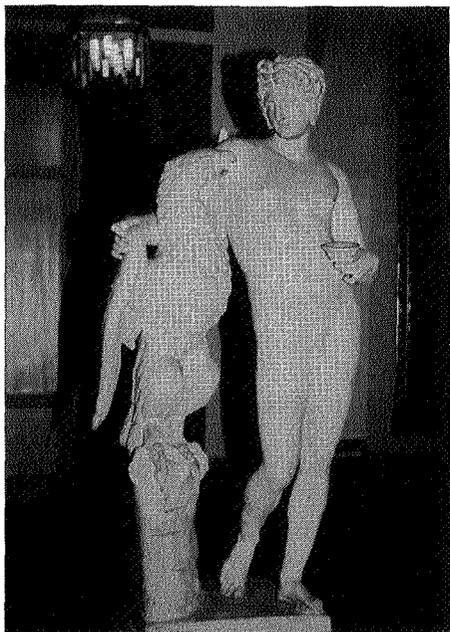


Fig. 5.—Ganimedes, por José Alvarez Cubero.

Un excelente retrato de Manuel Godoy posee la Academia. Es de consumado virtuosismo. El ministro aparece vestido a la manera romana. Puede atribuirse a Juan Adán, en atención a que sabemos que este escultor presentó en 1794 a la Academia un busto de yeso de Manuel Godoy, que copiaba uno de busto hecho por él mismo, que puede ser éste. El vestido intemporal que lleva Godoy contribuye a idealizar su figura.

Destaca Pardo Canalís en el escultor José Alvarez Cubero el hecho de haber sido ensalzado públicamente al tiempo de su permanencia en París. Precisamente esta estancia daba un nuevo giro a la formación de los artistas españoles, que estaban habituados a acudir a Roma. París era escogida para enviar pensionados para la formación en el arte del grabado. Por eso, la circunstancia de que un escultor como Alvarez Cubero escogiera dicha su ciudad para fomarse, implica una inclinación hacia un espíritu académico más norteño. Pero después completaría su formación en Roma, donde residió la mayor parte de su vida. Hasta 1819 no alcanzó el nombramiento de Académico de Mérito. En 1826 fue nombrado Teniente Director de Escultura.

De su estancia parisina procede la estatua en yeso de Ganimedes, que alcanzó medalla de oro y sirvió para que el escultor fuera coronado por Napoleón.

La envió desde París a la Corte, con objeto de que se juzgara sobre su aprovechamiento. En Junta de la Real Academia fue presentada esta obra, mereciendo el más favorable aprecio. Cesa el juego dinámico barroco, consistente en el arrebatto que sufre Ganimedes por el águila. Al contrario surge en la obra de Alvarez Cubero una amable conversación, manteniendo las figuras la verticalidad. La dulzura helénica de un Canova ha llegado a Alvarez Cubero, como acreditan el Apolino y el Joven con Cisne, del Museo madrileño del siglo XIX.

En Roma ejecutó el grupo de la Defensa de Zaragoza, en que quiso escenificar un episodio de la Guerra de la Independencia. El heroísmo a la antigua resplandece en la composición, inspirada en las escenas helenísticas de la escuela de Pérgamo.

En los retratos masculinos (Rosini, el Duque Carlos Miguel) sigue el modelo romano con toga o manto. Para el femenino prefirió el modelo romano sedente (María Luisa de Parma, María Isabel de Braganza).

Brillante es el historial que ofrece Isidro Carnicero, ya que pasó por todos los puestos: pensionado, Académico de Mérito, Director de Escultura y Director de la Academia. Practicó la escultura y el dibujo. En la Academia se guardan varias obras de Carnicero, hechas en barro cocido en Roma. Copió obras de Duquesnoy, Bernini y Rusconi, y asimismo obras clásicas, como el Laoconte. Pese a sus nombramientos en el campo de la escultura, hay que deducir que su actividad reposó en la enseñanza como profesor. En los dibujos acredita su neoclasicismo, nutrido de la influencia de Mengs.

José Guerra se formó con Francisco Gutiérrez. Estuvo en Roma como pensionado. En 1803 recibió el nombramiento de Académico de Mérito. Desde Roma envió esculturas de barro cocido, entre las que destacan la de Santiago el Menor, que es copia de la figura de este apóstol hecha por Angelo de Rossi. En 1778 fue premiado por el relieve titulado «El Rey Moro de Granada entrega a San Fernando las llaves de la ciudad de Jaén», obra descriptiva y correcta, que se atiene a la normativa de los premios de relatar con carácter historicista un episodio histórico. La obra se conserva en la Academia. Se conserva una relación manuscrita hecha por el propio Guerra, declarando sus actividades, sin duda hecha para obtener algún beneficio (10). Por esta relación sabemos que concluyó la Fuente de Neptuno, que había iniciado Juan Pascual de Mena. Otra fuente de Neptuno había hecho para los jardines del Conde de Oñate. También se declara autor de varios escudos de armas en la Fábrica de Aguardientes y Casa de los Gremios. Inicia su declaración reconociéndose «Profesor de Escultura y Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando», habiendo empezado «su profesión en dicha Academia y bajo la dirección de su tío don Francisco Gutiérrez, Director de la Academia». Manifiesta que había obtenido premios diversos «y uno primero general», habiendo ganado por oposición el puesto de pensionado en Ro-

(10) Pardo Canalís, 1951, p. 182.

ma. Estas manifestaciones revelan que la figura de José Guerra está íntegramente vinculada a su actividad en el seno de la Real Academia.

Antonio Primo comenzó sus labores en la Academia, obteniendo en 1757 premio de primera clase. En 1760 pasó a Roma como pensionado. Desde allí remitió obras que se hallan en la Academia, entre las que hay copias de obras de Camilo Rusconi. En 1766 obtuvo el nombramiento de Académico de Mérito. Durante su estancia en Roma obtuvo numerosas distinciones, pero la suerte no le acompañó en su vida profesional madrileña (11).

Poseemos noticia acerca de su temperamento bohemio; los envíos que hizo desde Roma a España llegaron con grandes destrozos, lo que obligó al artista a practicar reparaciones en Madrid. Le fue difícil abrirse paso en trabajos notorios madrileños a que aspiró, pero tenía que hacer frente a la competencia de Roberto Michel, precisamente su maestro. Así pretendió sin éxito participar en la decoración escultórica de la Puerta de Alcalá y Casa de la Aduana. Entre lo más valioso que le pertenece se halla el escudo de España, escoltado por dos leones, en el frontón de la antigua Casa de Correos y Postas (Puerta del Sol), en que está patente el influjo de Michel. También realizó en la Fuente de la Alcachofa, encargada a Alfonso Bergaz, el cuerpo superior, que muestra a cuatro niños enlazados que soportan la alcachofa que da nombre a la fuente, hoy en los Jardines del Retiro.

Alfonso Bergaz (1744-1812) alcanzó gran prestigio en Madrid, como se acredita porque da término a la estatua de Apolo en la Fuente de las Cuatro Estaciones, encargada a Manuel Alvarez. Se le confía la Fuente de la Alcachofa, antes en Atocha y hoy en los Jardines del Retiro. Es muy original el proyecto, con dos tritones a los lados de la columna que sostiene el segundo cuerpo, que labraría Antonio Primo. La obra que más le acredita es la estatua de Carlos III, colocada en la Plaza Mayor de Burgos. La ciudad quiso mostrar su agradecimiento al monarca, y nada más oportuno que esta obra, que fabricó Bergaz, siendo fundida en bronce. En 1768 el Consulado de Burgos había aprobado el proyecto presentado por Francisco Gutiérrez de una estatua en mármol de Badajoz, que no llegó a efectuarse. La estatua de Bergaz, en que el monarca se muestra en dinámica actitud, queda sin proporción en el gran espacio abierto de la plaza. Pero no cabe duda de que su carácter neoclásico está presente en la estatua del monarca, con airoso ropaje y rostro expresivo.

El valenciano José Ginés tuvo primera formación en la Academia de San Carlos de Valencia, pasando seguidamente a la de San Fernando. Obtuvo diversos premios, entre ellos uno de primera clase en 1787. No fue Académico de Mérito hasta 1814; al año siguiente obtenía el puesto de Teniente Director de Escultura. Las piezas de su famoso «Belén», encargado en 1789 por el Príncipe, luego Carlos IV, vienen en rigor a responder a carácter barroco, como su misma técnica

(11) María Luisa Tárraga: «Antonio Primo, escultor poco afortunado en la Corte», *BSAA* (1989), pp. 500-511.

en barro policromado. Pero su espíritu neoclásico resplandece en las esculturas de los cuatro Evangelistas, hechas en estuco, para la capilla del Palacio Real de Madrid. En templo tan suntuoso, la solemnidad de las actitudes y su níveo color, las aislan en un territorio de idealidad. La pureza del mármol resplandece en la estatua de Venus y Cupido, que le encargara Carlos IV. Pensada para la Casa del Labrador de Aranjuez, estuvo después en la Academia y Museo del Prado, hallándose en la actualidad en el Museo de San Telmo de San Sebastián. Pocas obras de mármol igualan a esta pieza, que acredita la aceptación plena del ideal helénico de la plástica neoclásica y el pleno dominio de la técnica del mármol.

Pascual Cortés obtuvo en 1801 el nombramiento de Académico de Mérito, por su grupo de barro cocido Andrómeda y Perseo, obra de excelente habilidad, con dominio del espacio en todo su perímetro. Su escultura «Baco», hecha en mármol, es uno de los puntales del neoclasicismo español. Basilio Fumo, natural de Napolés, vivió en la Corte de Madrid. En 1779 obtuvo el nombramiento de Académico de Mérito, por su grupo en barro cocido «La Caridad Romana». Tema tratado asiduamente en la pintura barroca italiana, logró en la plástica neoclásica una muestra de insuperable maestría.

Pero debe hacerse recordación de los escultores que alcanzaron el puesto de académicos de mérito, sin necesidad de establecerse en Madrid. Las Academias de Valencia, Barcelona, Zaragoza y otras poblaciones, propiciaron estas relaciones. No hay duda de que el señuelo del nombramiento de académicos de mérito por la de San Fernando fue una distinción que colmó sus deseos, sirviendo al propio tiempo para fomentar su fama.

El valenciano Manuel Tolsá (1717-1816) pasó años de formación en la Academia de San Fernando, experimentando el influjo de Isidro Carnicero (12). En 1784 obtenía premio de primera clase por un relieve titulado «Entrada triunfante de los Reyes Católicos en Granada después de su rendición». Se guardan fragmentos de esta obra, cuyo conjunto conocemos por una fotografía (13). Es de concepción barroca la composición. En línea general se agrupan las tropas españolas, que se disponen a franquear la puerta que da acceso a Granada. En 1789 recibió el título de Académico de Mérito. Pasó a Méjico. En esta ciudad haría el retrato ecuestre de Carlos IV. De esta manera la estatua ecuestre que se pensó para exaltar a Felipe V y Carlos III, se convertiría en realidad en la figura de Carlos IV, al otro lado del Atlántico. Por su pautado andar, el neoclasicismo se ha impuesto en la tipología.

Un distinguido grupo de catalanes alcanzaron el título de académicos de mérito. Gracias a ello la Academia se honra con las obras mediante las cuales alcanzaron el nombramiento. Carlos Salas resuelve en composición horizontal la esce-

(12) María Luisa Tárraga, 1990, p. 244.

(13) Jesús Urrea: «La escultura en la Corte», *Tolsá, Gimeno, Fàbregat, Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 111-140.

na del Tránsito de la Virgen, de suerte que no puede considerarse precedente para el gigantesco relieve de mármol que haría en el Pilar de Zaragoza. Por su serenidad ha de recordarse el relieve de la Muerte de Séneca, obra de Jaime Folch. Por su magistral dominio de la perspectiva, en numerosos planos, ha de recordarse el relieve «Los Crucificados en el collado de Gavaa», con el que Juan Enrich consiguió en 1782 el título de Académico de Mérito. Es una verdadera caja en relieve. El relieve neoclásico practicado en la Academia, de los diversos grosores, se inclina por la máxima captación espacial, como si fuera una escena escultórica en tamaño reducido.

Obra maestra de Luis Bonifás y Massó es el relieve que muestra a San Sebastián curado por Santa Irene y Santa Lucía. Esta obra representa la exquisitez, el gusto académico más depurado; un «tour de force» para quien estimaba máximamente el honor de académico. En el más correcto neoclasicismo se desenvuelve la escena de «San Carlos Borromeo curando a los apestados», con que en 1771 obtuvo el título de Académico de Mérito Francisco Bonifás y Massó. La culminación del neoclasicismo catalán se halla en Damián Campeny. La Academia conserva de él el relieve «Mucio Scevola quemándose la mano», pero otras obras había en las dependencias de la Academia, según lo expresan los catálogos. El análisis de la obra de Campeny queda fuera del tiempo de esta comunicación, por estar datada ya en el siglo XIX.