La escultura extranjera en España durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV: artífices y coleccionismo[*]

Alejandro Elizalde García
Universidad Complutense de Madrid

La lista de investigadores que se han ocupado de la escultura durante la segunda mitad del siglo XVIII en España de forma general es sucinta y más aún la de aquellos que han tratado el coleccionismo de escultura clásica o europea en ese período, pueden apuntarse a Pardo Canalís (1955) para los escultores italianos que trabajaron en España durante los siglos XVIII y XIX o la contribución de Mora y Cacciotti (1996) sobre cómo las relaciones hispano-italianas favorecieron durante el siglo ilustrado el coleccionismo de antigüedades y la recepción del clasicismo (Dupré, Beltrán y Palma, 2003). Jesús Urrea (1989, 1997-1998, 2000, 2006) y Azcue (1993) consideraron las contribuciones de escultores españoles pensionados en Roma y sus experiencias italianas. En el congreso *El arte español entre Roma y París. Intercambios artísticos y circulación de modelos* (2014) tres artículos tocaron asuntos de nuestro interés. Por su parte, Leticia Azcue (1994) nos facilitó un valioso catálogo de la obra escultórica custodiada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Carlos Chocarro (2001) desarrolló su tesis doctoral en torno al funcionamiento y la naturaleza de los estudios de escultura en esta institución. María Luisa Tárraga (1989a y 1992) se centró en el taller de Palacio Real y la escultura de los Sitios Reales y María Jesús Herrero (2009 y 2011) ha aportado textos relevantes sobre el coleccionismo de Carlos III y Carlos IV y los escultores que para ellos trabajaron. En este brevísimo repaso a la bibliografía más relevante, sobresalen las importantes investigaciones de Benito, Jordán y Sancho (2016) acerca de los Reales Sitios y el patrocinio y coleccionismo regios. En las últimas dos décadas han ido surgiendo algunos artículos y tesis doctorales sobre escultores de nuestro período de estudio e incluso exposiciones como la de *Roberto Michel: escultor del rey* destacando las

[*] Estas páginas recogen los primeros avances de mi proyecto de tesis doctoral, dirigido por María Teresa Cruz Yábar, integrado en el grupo de investigación: *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* (PGC2018-094432-B-100) y destinado a analizar de manera global el coleccionismo e interés por la escultura extranjera en la Corte de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII.

aportaciones de Sánchez Rivera (2020). Finalmente, ha de mencionarse las contribuciones de Cruz Yábar (2004, 2007a, 2007b, 2013a, 2013b, 2015 y 2017), quien se dedica al estudio de la escultura promovida en época de Carlos III y Carlos IV, la obra de importantes escultores académicos de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Sobre el coleccionismo privado en Madrid de escultura italiana del siglo XIX y de obras de escultores españoles neoclásicos o relacionados con Italia en este mismo siglo, se ocupa Leticia Azcue desde hace más de una década.

Escultores franceses e italianos al servicio del Rey: el ejemplo de Giovanni Domenico Olivieri (1706-1762) y Roberto Michel (1720-1786)

La llegada de una nueva dinastía –personificada en la figura de Felipe V– acompañada de una nueva concepción de *Monarquía*, el cambio de gusto y la ruptura con los códigos visuales y estéticos de los últimos Austrias (Bottineau, 1986 y Morán, 1987: 163-168 y 2002) tuvo como resultado la frenética construcción y remodelación de un gran número de Reales Sitios y edificios públicos –civiles o religiosos– de la ciudad de Madrid y su entorno y una elevada demanda de objetos artísticos para ornarlos. Este *Renacimiento Borbónico* se tradujo en un volumen de trabajo que los artistas locales eran incapaces de satisfacer. Dada esta coyuntura, Felipe V y Fernando VI, decidieron recurrir a artífices de fuera de Madrid y, especialmente de extranjeros; gracias a sus embajadores europeos, sobre todo, en la Península Itálica, consiguieron granjearse a dos grandes escultores, cuya fortuna en La Villa fue altísima.

Aunque a continuación abordaremos el recorrido vital de Giovanni Domenico Olivieri y Roberto Michel, es justo mencionar a otros muchos extranjeros que, a pesar de no haber recibido mucha atención por parte de la crítica moderna, dejaron aquí su esfuerzo materializado en relieves y esculturas exentas como René Frémin, Antonio y Humberto Dumandré, Filippo Scandellari, Domingo Palmerani, Luis Franchesqui, Luis Poggetti, Andrea Pozzi, Pablo Caprani, Giuseppe Giardoni, Antonio Vendetti, Giovanni Battista Ferroni y Prospero Montorlar, entre otros.

Gian Domenico Olivieri se formó en Carrara, su localidad de origen, junto con Franzoni, con quien se ejercitó en la restauración de obras antiguas, y con Francesco Baratta. Posteriormente, pasó a Génova, donde, bajo la tutela de Schiaffino y el amparo de Carlos Manuel III de Saboya, obtuvo sus primeros grandes encargos, en este caso, la *Inmaculada* para la Capilla del Seminario Arzobispal de Tunno. En la ciudad ligur entró en contacto con el marqués de Villarías, secretario de estado de Felipe V, quien le convenció para trabajar en la decoración del Nuevo Palacio Real de Madrid (Tárraga, 1992: vol. 1, 5-141).

Fig. 1: : Giovanni Domenico Olivieri, *Fernando VI* (1754). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1747 Olivieri, acompañado de un buen número de oficiales italianos y escultores locales, inició este gran proyecto que, diseñado por el Padre Sarmiento, pretendía ofrecer una amplia visión de la historia de España en torno a sus personajes más relevantes. El italiano pronto creó una academia privada a su costa, la cual acabaría siendo el germen de la RABASF, fundada en 1752 bajo el amparo de Fernando VI (Tárraga, 1992: vol. 2).

Las intervenciones de Olivieri no se limitaron al Sistema de Adornos del Palacio Real, sino que también dejó su impronta en otros puntos de la Villa, ya al servicio de Fernando VI y Bárbara de Braganza, a quienes retrató en varias ocasiones (fig. 1). Para el primero esculpió en 1750 una gran escultura exenta que habría de coronar una magnífica fuente ubicada en Aranjuez, la llamada *Fuente del Rey*. Poco tiempo después, Carlos III decidió sustituir la escultura de su hermanastro, que fue colocada en la actual Plaza de la Villa de París en Madrid, por una efigie de Venus, imi-

tando a la popular estatua de la Puerta del Sol apodada la *Mariblanca*, término con el cual se conoce hoy a la fuente de Aranjuez. Para la reina trabajó especialmente en el Convento de las Salesas Reales (Tárraga, 1992: vol. 3).

Roberto Michel se formó en París, en el taller de Bonfils; en Lyon con Perrache; en Montpellier con Dupont y en Toulouse con el flamenco Luquet (¿Lucas?), quien, según cuenta Ceán, «le disuadió de este proyecto (completar su formación en Roma) […], y al final le persuadió a que le acompañase a la corte de España» (Ceán, 1800: t. III, 147-152; Sánchez Rivera, 2020: 455-456). En Madrid tendrá una carrera meteórica: tras participar en la decoración de los Reales Sitios durante el reinado de Felipe V, ocupó, durante el gobierno de Fernando VI, el cargo de Escultor de Cámara del Rey y, con Carlos III, el de Primer Escultor de Cámara de la Real Persona y director general de la RABASF en 1785, un año antes de su muerte (Ceán, 1800: t. III, 149; Cruz Yábar, 2007a, 2007b y 2015; Encinas, San Juan y García, 2020 es el estudio más completo hasta la fecha sobre Roberto Michel).

En el Nuevo Palacio Real no solamente participó de la decoración de la fachada, sino que también talló uno de los leones que ornan la escalera principal, a los pies de la cual se encuentra una efigie de Carlos III, esculpida por él con la ayuda de su hermano Pedro Michel (Herrero, 2020: 51-76). Además, participó en la realización de una de las sobrepuertas que decoraban la Galería Principal de Palacio Real, proyecto encargado por Fernando VI en 1748 y diseñado por el Padre Sarmiento en el que, a través de 46 medallones, se pretendía ensalzar los valores del pueblo español: el heroísmo, a través de las victorias militares; el conocimiento, mediante la ciencia; el buen comportamiento, con la religión y, finalmente, el buen gobierno, representado por las instituciones públicas

Estos relieves que vieron la participación de los mejores escultores del momento, tanto nacionales –Isidro y Gregorio Carnicero, Salvador Carmona, Manuel Álvarez, etc.–, como internacionales –Antonio y Huberto Dumandré, Olivieri, Roberto Michel, Francisco Duboge y Felipe Boiston–, fueron retirados en 1761 por mandato de Carlos III y, tras ser arrumbados en algún lugar del Palacio, llegaron al Museo Nacional del Prado (Plaza Santiago, 1975: 184-185; Tárraga, 1996 y Azcue, 2020: 77-81).

En la ciudad dejó otras obras como la decoración de la Puerta de Alcalá, los leones de la Cibeles y diversas esculturas para la fachada de San Hermenegildo y de la Basílica de San Miguel (Luzón, 2020: 39-50; Sánchez Rivera, 2020: 83-126 y Encinas, 2020: 127-144). Participó en sus últimos años en el concurso público convocado por Carlos III para honrar la memoria de su padre a través de una escultura ecuestre que, por desgracia, no llegó a realizarse (Azcue, 1994: 172; Cruz Yábar, 2003: 93).

Escultores españoles en Roma: formación e imitación

Habiendo ya sido estudiados los artistas extranjeros que trabajaron en Madrid durante los años centrales y la segunda mitad del siglo XVIII, se tendrá que hacer lo propio con los escultores españoles que en este periodo emigraron a Roma, donde se formaron e imitaron las grandes esculturas que en las iglesias y palacios de la *città eterna* podían admirar. Estas obras fueron posteriormente mandadas a la RABASF, suponiendo un punto de referencia para artistas locales. Aunque resulta, por limitaciones de espacio, imposible describir concienzudamente la carrera de todos estos escultores, si podemos mencionar los aspectos más interesantes de su producción.

La presencia en Roma de escultores españoles a lo largo del XVIII fue menos cuantiosa que la de pintores, posiblemente, como supone Urrea, por el mayor desconocimiento de la escultura italiana, la presencia en la Corte de buenos maestros extranjeros, el peso de la tradición en la escultura local, la devota y convencional clientela, los condicionamientos estéticos y económicos… (Urrea, 2006: 237).

El primer escultor en marchar a Roma fue el gallego Felipe de Castro (1704-1775) quien, tras haberse formado en Sevilla junto con Pedro Duque Cornejo y haber obtenido el favor de Felipe V e Isabel de Farnesio durante el Lustro Real, decidió probar suerte en la ciudad italiana, donde residió entre 1732 y 1746, formándose con Giuseppe Rusconi, Filippo della Valle y colaborando con Giovanni Maini. A principios de 1747 volvió a España para trabajar en la decoración del Palacio Real siendo nombrado Escultor de Cámara. Sus años italianos estuvieron marcados por su batalla por la obtención de una pensión y por ciertos éxitos, como aquel conseguido en el concurso celebrado en 1739 en el Capitolio, del cual resultó ganador con el relieve de *Ester, Amán y Asuero* (Bédat, 1970 y 1971; Cánovas del Castillo, 1989; Urrea, 2006: 237-240 y Cruz Alcañiz, 2011).

La situación para los escultores españoles cambió definitivamente de la mano de Francisco Vergara (1716-1761) (Urrea, 2006: 240; Cánovas del Castillo, 1989; Belda, 1994: 139-146 y Sales, 1998). Tras una primera formación en su Valencia natal, trabajó junto con Olivieri a principios de los 40 en el Taller del Palacio Real. En 1745 se estableció en Roma, donde trabajó junto a Filippo della Valle, y, tras modestas obras como un bajorrelieve representando a Santa Bárbara y estucos de Fernando VI y Bárbara de Braganza, gozaba ya de cierta fama: Corrado Giaquinto afirmaba que el joven «prometía mucho en sus dibujos, en los que excedía a los otros dos –Felipe de Castro y Preciado de la Vega–» (Urrea, 2006: 241).

El punto de inflexión absoluto se produjo en 1750 con la escultura de Pedro de Alcántara que el valenciano talló para San Pedro del Vaticano (Ivars, 1914: 127-130). Obtuvo Vergara, como cuentan las fuentes, «los aplausos de todos, así de profesores

como innumerables inteligentes» (Urrea, 2006: 247). El propio artista decía de su obra: «habiendo procurado de mi parte el hacer todo lo posible a fin de quedar con honra en esta ocasión pues me queda la gloria de ser el primer español que deje esta memoria, pues habiendo en esta iglesia obras hechas de franceses, tudescos, flamencos, italianos y otras naciones, parecía falta de… nuestra nación al no igualar a los demás, como así nos criticaban antes y después de que yo empecé esta obra, pues dudaban mucho que pudiese salir con honor, pero gracias a Dios puedo asegurar a V. E. que he tenido tantos elogios de todo este pueblo que parecería jactancia el referirles» (Urrea, 1997-1998 y 2006: 247-250; Cánovas del Castillo, 1989; Belda, 1994: 139-146 y Sales, 1998).

La fama que le reportó esta escultura pronto se tradujo en otros encargos. A mediados de los 50, Alfonso Clemente de Aróstegui le encargó la decoración de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca con relieves representando la vida de este santo (Bermejo, 1977: 156-164; Barrio, 1983: 259-269 y 1988: 106-115 y Cruz Yábar, 2017). Más adelante hizo una escultura de San José a solicitud de José de Carvajal y Lancaster, secretario de Estado, para la Basílica de San Ignacio de Loyola en Azpeitia (Guipúzcoa) (Cruz Valdovinos y Munoa, 1989: 43-56) y el cardenal Joaquín Portocarrero le comisionó en 1760 su tumba en la Iglesia de la Orden de Malta de Roma (de Sales, 1998). El 22 de junio de 1760, trabajando en este proyecto, falleció «el escultor don Francisco Vergara que había sido pensionado de S. M. sujeto en su profesión de los más capaces y acreditados de esta Corte», como escribió Manuel de Roda al ministro Wall (Urrea, 2006: 256).

El tercer escultor que marchó a Roma fue Francisco Gutiérrez (1723-1782), abulense formado en Madrid en la década de los años cuarenta junto con Luis Salvador Carmona. En 1747, pensionado por la Junta Preparatoria de la Academia, viajó a Roma, donde permaneció 12 años en el taller de Giovanni Battista Maini. Casó allí con la italiana Gertrudis Bertoni y Lambertini y a su vuelta a Madrid en 1761, fue colaborador de Sabatini, protegido de Carlos III. A pesar de la enfermedad ocular que le imposibilitó trabajar durante años y las pocas esculturas que dejó en Roma, realizó obras tan relevantes como el sepulcro de Fernando VI o la efigie de Cibeles en su fuente madrileña, trabajos de marcado gusto italiano (Abad, 1946: 343-344; Portela, 1987: 599-607; Tárraga, 1989b: 267-276; Bédat, 1989; Nicolau, 1998: 308-312; Urrea, 2000: 119-122, 2006: 256-260; y Vázquez, 2001).

Con el fin de reglar y dar amparo a los escultores españoles que marchaban a Roma, la Real Academia propuso la planificación de sus estudios y la creación de pensiones que les permitirá subsistir en la ciudad. En 1758 Felipe de Castro remitió un informe a la Academia para definir el programa y método educativo de estos jóvenes. Aunque los beneficiarios de las primeras pensiones fueron Manuel Álvarez

y Carlos Salas, estos, por motivos aún poco claros, no quisieron ir a Roma y fueron sustituidos por Isidro Carnicero y Antonio Primo al rechazar los primeros la ayuda (López, 1933 y 1934; Cruz Yábar, 2003: 53-54, 59-62).

Isidro Carnicero, vallisoletano, se formó junto con Felipe de Castro en Madrid. Posteriormente, ya en Roma, donde permaneció becado desde 1760 a 1766, cosechó grandes éxitos en la Academia de San Lucas y copió con ahínco obras de artistas del XVII –como Bernini y Duquesnoy– y de artistas contemporáneos como Rusconi (Azcue, 1994: 185-197. Para más información véase Albarrán, 2005a y 2005b). Realizó el modelo de una Inmaculada de gran éxito entre profesores y artífices y que se ha puesto en relación con obras italianas (Tárraga, 1990: 245-246).

Antonio Primo (1735-1798), nacido en Andújar, se formó en la Academia junto a Roberto Michel y, a partir de 1759, en Roma junto con Filippo della Valle y Domenico Corvi. Fue premiado varias veces por la Academia de San Lucas a mediados de los años 60. Durante ese tiempo envió a Madrid varias piezas de terracota replicando obras de Maini y Rusconi y elaboró su famoso *taccuino* o cuaderno de dibujos (Meadows Museum) (Véase Agüero, 2013). En 1766 volvió a Madrid, donde fue nombrado Académico de Mérito (Tárraga, 1989c: 500-511).

Aunque Juan de Adán (1741-1816), natural de Tarazona, marchó a Roma en 1765 a sus expensas y pronto fue ayudado por Tomás de Aizpuru, ministro del rey en Roma. Tres años después fue auxiliado económicamente por la Academia, como reconocimiento a los triunfos obtenidos en los concursos a los que se presentó entre 1766 y 1769. Hasta 1775 envió a Madrid tanto réplicas de esculturas italianas como obras de invención propia como la *Piedad* de la RABASF (fig. 2). Tras la muerte de Felipe de Castro decidió volver a Madrid en 1776, alentado por las posibilidades de trabajo (Pardo Canalís, 1957 y Cruz Yábar, 2013a y 2013b).

La segunda generación de pensionados estuvo integrada por Jaime Folch y Costa (1755-1821), catalán, y José Guerra (1755-1822), abulense. El primero estuvo en Roma entre 1778 y 1786 y el segundo entre 1778 y 1785. Ambos enviaron a Madrid tanto copias de esculturas italianas como obras propias: Folch un bajorrelieve con *La Muerte de Séneca entre sus discípulos* y Guerra un *Cristo curando al ciego*, una *cabeza de San Juan Bautista* y una alegoría dedicada a Carlos III (para Adán, Folch y Guerra, además de los textos de Azcue, 1994; Cánovas del Castillo, 1989 y Cruz Yábar, 2015: 31-44, véase Ossorio y Bernard, 1868 y Pardo Canalís, 1951).

En el año 1781 se encontraba en la ciudad Pascual Cortés (1750-1814), quien, tras marchar a Roma por su cuenta, consiguió en 1783, gracias a Azara, quien estimaba mucho su arte, una pensión real (Urrea, 2006: 267-271).

En 1788 remitió a Madrid «un grupo de Andrómeda y Perseo», obra de su invención. Gracias a esta escultura Azara afirmaba que «a este joven no le falta más

Fig. 2: Juan Adán, *Piedad* (1774). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

que la ocasión para producir su talento», advirtiendo a Floridablanca sobre el error «con que se ha procedido en la educación de todos los escultores que han venido a Roma» porque siempre «se les ha encargado modelar cosas de su invención copiadas del antiguo sin hacerles nunca trabajar el mármol» con lo cual «han vuelto a España sin saber lo que era la Escultura».

Azara razonaba que «el manejo del mármol pide un arte particular en todo, diferente del modelo; y así como no se puede juzgar perfectamente si un joven será buen pintor por solo sus dibujos, tampoco de un escultor por solo sus modelos». Consideraba que «después de los estudios preparatorios se ordenase a los escultores copiar cosas en mármol y hacer obras de su invención porque así se vería el verdadero talento de cada uno» (Urrea, 2006: 268-270).

En 1789 Azara, interesado en que los pensionados se ejercitaran en trabajar el mármol copiando esculturas antiguas, le mandó duplicar «dos medias figuras de escultura griega del Conde de Fede que este Papa ha depositado en el Museo Vaticano». Las obras, efigies de la Tragedia y la Comedia, fueron descubiertas en el teatro de la Villa de Adriano en Tívoli, y sus copias gustaron tanto que fueron enviadas por Azara a Carlos IV, entrando en la colección real, desde la cual llegaron al Museo del Prado.

Tras su regreso a España en 1798, Cortés se marchó a Mallorca donde actuó como director de los restauradores del Museo de Raxa, propiedad del cardenal Despuig. En 1801 se estableció en Madrid, siendo nombrado Académico de Mérito. Durante la guerra se marchó a Mallorca donde murió.

Los últimos en llegar a Roma durante el siglo XVIII fueron Manuel Olivé (1788-1792), Francisco Bover (1791), Ramón Barba (1797) y Damián Campeny (1798).

Coleccionismo real: Carlos IV y los bronces del conde de Paroy

La revitalización del enardecido panorama artístico no solamente se produjo en un plano histórico-artístico, pues las Colecciones Reales experimentaron, en cuanto a la escultura, un enriquecimiento sustancial gracias a la adquisición de las colecciones de Cristina de Suecia, del Marqués del Carpio, de José Nicolás de Azara, la de vaciados de Anton Rafael Mengs y la de Jean-Philippe-Gui Le Gentil, conde de Paroy. Es precisamente de esta última de la que nos ocuparemos a continuación (la información que sigue proviene principalmente de Sancho, 2009: 52-71).

El conde de Paroy fue el típico cortesano dieciochesco: tras una exitosa carrera militar –fue nombrado en 1785 Caballero de Saint-Louis– y la caída de la Monarquía, a la cual había apoyado acérrimamente, se dedicó al diseño y fabricación de objetos suntuarios, fundando en 1795 una fábrica de cerámica. Será este el momento en el que el conde confeccionó su colección, la cual estaba compuesta por los siguientes grupos de obras (véase los apéndices documentales que ofrece Sancho, 2009: 65-71):

1. «Noventa y ocho estatuas de bronce…, en la mayor parte de grupos de muchas figuras, pertenecientes en otro tiempo al guardamuebles de la Corona de Francia». Eran principalmente bronces de la escuela de Giambologna y reproducciones de las esculturas más famosas de la Antigüedad (Coppel y Herrero, 2009: 226-335).

2. Bronces que habían pertenecido a Anna María Luisa de Médicis, la Electora Palatina y que fueron sustraídos del Palazzo Pitti durante la Invasión Napoleónica, llegando así a París. Se hace aquí referencia, entre otros, a los grupos bíblicos actualmente conservados en el Museo del Prado y en Patrimonio Nacional, mayormente, y que suponen una exquisita representación de la plástica escultórica del barroco tardío en Florencia (Coppel y Herrero, 2009: 290-307 y Casciu, 2019: 249-277).
3. Cofres y piezas de mobiliario «adornados de mosaico de piedras duras procedentes del Palacio Pitti del Gran Duque de Toscana» (González-Palacios, 2001).
4. «…diez estatuas ecuestres que forman la Genealogía de la Casa de Borbón desde Enrique IV hasta V. M., faltante solo la de Luis I, Fernando VI y V. M., cuya colección es el fruto de 10 años de diligencia».

El conde de Paroy, consciente de los intereses filo franceses de Carlos IV, decidió ofrecerle su colección. Rechazada la primera petición del conde, 10.000 libras tornesas de renta vitalicia, la Casa Real decidió en 1803 encargar a Alfonso Bergaz, Domingo Palmerani y Luis Poggetti la valoración de las piezas. La aparente falta de rigor con la que estas fueron valoradas se explica por la voluntad de rebajar su precio y el escaso interés que estos, imbuidos en la estética neoclásica, profesaban por la escultura tardo barroca y rococó. La renta vitalicia quedó establecida finalmente en 30.000 reales, los cuales fueron abonados desde 1803, año en el que las obras llegaron a España, hasta 1808, momento de la invasión napoleónica (Sancho, 2009: 58-60).

Bibliografía

Abad, Francisco (1946), «Una obra inédita de Francisco Gutiérrez», *Archivo Español de Arte,* n.º 76, págs. 343-344.

Agüero, Cristina (2013), «Antonio Primo. Cuaderno italiano», en José Manuel Matilla Rodríguez y Luis Zolle (eds.), *Roma en el bolsillo: cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, págs. 99-110.

Albarrán, Virginia (2005a), «Isidro Carnicero. Su relación con la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Anales de Historia del Arte*, n.º 15, págs. 219-245.

— (2005b), «Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúez. Nuevas Adiciones (I y II)», *Archivo Español de Arte*, n.º 310, págs. 145-162 y vol. 312, págs. 397-412.

Azcue, Leticia (1993), «Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII», *Goya. Revista de Arte*, n.º 233, págs. 281-288.

— (1994), *Catálogo de la Escultura de la RABASF*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
— (2020), «Relieves de Roberto Michel para el Palacio Real nuevo. Museo Nacional del Prado», en Isabel Encinas, Jorge San Juan y Carlos García (coords.), *Roberto Michel. Escultor del Rey*, Madrid, Casa de la Moneda, págs. 77-81.
Barrio, José Luis (1983), «Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca», en Andrés Peláez (ed.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez*, Madrid, Ayuntamiento y concejalía de Cultura, págs. 259-269.
— (1988), «El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la Catedral de Cuenca», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 69 págs. 106-115.
Bédat, Claude (1970), «Veintinueve dibujos del escultor Felipe de Castro», *Academia*, vol. 31, págs. 35-37.
— (1971), *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, CSIC.
— (1989), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Belda, Cristóbal (1994), «Francisco Vergara y la Academia de San Lucas de Roma», *Ars Long*, vol. 5, págs. 139-147.
Benito, Pilar, Javier Jordán y José Luis Sancho (coords.) (2016), *Carlos III: Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, Madrid, Patrimonio Nacional.
Bermejo, Jesús (1977), *La catedral de Cuenca*, Barcelona, Caja de Ahorros Provincia.
Bottineau, Yves (1986), *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Cánovas del Castillo, Soledad (1989), «Artistas españoles en la Academia de San Lucas de Roma», *Academia*, n.º 68, págs. 155-209.
Casciu, Stefano (2020), «I bronzi dell'Eletrrice Palatina», en Erik D. Schmidt, Sandro Bellesi y Riccardo Gennaioli (eds.), *Plasmato dal fuoco*: *la scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, Florencia, Firenze Museo, págs. 246-277.
Ceán, Juan Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols., Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.
Chocarro, Carlos (2001), *La búsqueda de una identidad: la escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Coppel, Rosario y María Jesús Herrero (eds.) (2009), *Brillos en bronces: colecciones de reyes*, Madrid, Patrimonio Nacional.
Cruz Alcañiz, Cándido de la (2011), *Francisco Preciado de la Vega (1712-1789). Un pintor sevillano entre España e Italia*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Castilla-La Mancha.
Cruz Valdovinos, José Manuel y Rafael Munoa (1989), «Los verdaderos artífices de la estatua de plata de San Ignacio de Loyola», en Jesús Iturrioz (ed.), *La estatua de plata de San Ignacio de Loyola,* Bilbao, Editorial Mensajero, págs. 43-56.
Cruz Yábar, María Teresa (2003), *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797),* Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid [Recurso electrónico: http://eprints.ucm.es/12823/1/T27295.pdf].

— (2007a), «Los académicos, el academicismo y el neoclasicismo en la escultura madrileña de la época de Luján», en M.ª de los Reyes Hernández (comp.), *Luján Pérez y su tiempo (1756-1819)*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Luján Pérez, págs. 61-79.
— (2007b), «Luján en el contexto de las realizaciones artísticas peninsulares de su tiempo: miradas cruzadas», en M.ª de los Reyes Hernández (comp.), *Luján Pérez y su tiempo (1756-1819)*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Luján Pérez, págs. 274-276.
— (2013a), «Modelos y réplicas en las obras de los escultores de la Real Academia de San Fernando en la segunda mitad del siglo XVIII», en Ana Gil (coord.), *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la Escultura europea. Actas del II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*, Valladolid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, págs. 315-332.
— (2013b), «Original, modelo, restauración, copia y reproducción en la Escultura de la corte en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII», en Krutisch Klein (ed.), *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. 33rd Congress of the International Committee of the History of Arts (CIHA),* Nüremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, vol. 3, pags. 949-953.
— (2015), «La escultura cortesana en España en la época de Luján a la luz de las últimas investigaciones», en M.ª de los Reyes Hernández Socorro (comp.), *José Luján Pérez: el hombre y la obra 200 años después*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, págs. 31-44.
— (2017), «Los retablos de Ventura Rodríguez», en Delfín Rodríguez (dir.), *Ventura Rodríguez, Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Comunidad Autónoma de Madrid, págs. 169-205.
Dupré, Xavier, José Beltrán y Beatrice Palma (2003) (coords.), *Illuminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
Encinas, Isabel (2020), «El artista y su obra: el origen de las colecciones del museo Casa de la Moneda», en Isabel Encinas, Jorge San Juan y Carlos García (coords.), *Roberto Michel. Escultor del Rey*, Madrid, Casa de la Moneda, págs. 17-37.
—, Jorge San Juan y Carlos García (coords.) (2020), *Roberto Michel. Escultor del Rey*, Madrid, Casa de la Moneda.
González-Palacios, Alvar (2001), *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo del Prado.
Herrero, María Jesús (2009), «Bronces de la corona francesa y la de la electora palatina para Carlos IV», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 181, págs. 4-27.
— (2011), «Escultores en la Corte de Carlos IV», en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Seminario de Arte e Iconografía Marqués de Lozoya, págs. 305-334.
— (2020), «Roberto Michel al servicio del Rey y sus obras en los Sitios Reales», en Isabel

Encinas, Jorge San Juan y Carlos García (coords.), *Roberto Michel. Escultor del Rey*, Madrid, Casa de la Moneda, págs. 51-76.

Ivars, Francisco (1914), «El escultor valenciano Francisco Vergara y la estatua marmórea de San Pedro de Alcántara en la Basílica Vaticana», *Archivo Ibero-Americano*, págs. 127-130.

López, Amanda (1933), «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para la ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 41, págs. 253-300.

— (1934), «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para la ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 42, págs. 29-69.

Luzón, José María (2020), «Roberto Michel en la creación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando», en Isabel Encinas, Jorge San Juan y Carlos García (coords.), *Roberto Michel. Escultor del Rey*, Madrid, Casa de la Moneda, págs. 39-50.

Mora, Gloria y Beatrice Cacciotti (1996), «Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII», *Hispania. Revista Española de Historia*, n.º 192, págs. 63-75.

Morán, Miguel (1987), «Felipe V, la imagen del Rey y el arte de Corte», en Antonio Bonet (ed.), *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, págs. 163-168.

— (2002) (ed.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Fundación Caja Madrid / Patrimonio Nacional / Museo Nacional del Prado.

Nicolau, Juan (1998), «El boceto de Francisco Gutiérrez para su Gloria de San Pedro de Alcántara», *Archivo Español de Arte*, n.º 283, págs. 308-312.

Ossorio y Bernard, Manuel (1868), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Impr. a cargo de Ramón Moreno.

Pardo Canalís, Enrique (1951), *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, págs. 43-49.

— (1955), «Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España», *Archivo Español de Arte*, n.º 110, págs. 97-116.

— (1957), «El escultor Juan Adán», *Seminario de Arte Aragonés*, n.os 7-8-9, págs. 5-65.

Plaza Santiago, Francisco Javier de la (1975), *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Portela Sandoval, Francisco (1987), «Francisco Gutiérrez y el sepulcro del rey Fernando VI», en *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, págs. 599-607.

Sales, Andrés de (1998), *El escultor Francisco Vergara Bartual (L'Alcudia, 1713-Roma, 1761)*, Alcudia, Edicions de l'Ajuntament d'Alcudia.

Sánchez Rivera, Jesús Ángel (2020), «Entre la enseñanza y la práctica artística: el escultor cortesano Roberto Michel (1721-1786)», en José Martínez y David Quiles (eds.), *Crisis y descomposición del sistema cortesano (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, IULCE / Universidad Autónoma de Madrid, págs. 453-502.

Sancho, José Luis (2009), «Carlos IV y los pequeños bronces. La compra de la colección del conde de Paroy», en Rosario Coppel y María Jesús Herrero (eds.), *Brillos en bronces: colecciones de reyes*, Madrid, Patrimonio Nacional, págs. 52-71.

Tárraga, María Luisa (1989a), «Los estucos de Roberto Michel para el palacio de El Pardo», *Archivo Español de Arte*, n.º 247, págs. 315-330.

— (1989b), «Escultoras y escultores de la Puerta de Alcalá», en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, CSIC, págs. 267-276.

— (1989c), «Antonio Primo escultor poco afortunado en la Corte», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 55, págs. 500-511.

— (1990), «España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII: corrientes recíprocas de influencias», en Anglés E. Arias (dir.), *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, CSIC, págs. 242-248.

— (1992), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional.

— (1996), «Los relieves labrados para las sobrepuertas de la Galería principal del Palacio Real», *Archivo Español de Arte*, n.º 273, págs. 45-68.

Urrea, Jesús (2000), «Noticia italiana del escultor Francisco Gutiérrez (1723-1782)», en *Antologia di Belle Arti. Studi sul Settecento,* vol. II, págs. 119-122.

— (1989), «El escultor Manuel Adeba Pacheco en Italia y España», en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, Alpuerto, págs. 277-286.

— (1997-1998), «Francisco Vergara en Roma», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 2, págs. 17-28.

— (2006), *Relaciones Artísticas Hispano-Romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Vázquez, Francisco (2001), *El escultor Francisco Gutiérrez*, Ávila, Caja de Ávila.