ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2026
NÚMERO 128

Academia 128, 2026, 177-204 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

RELAZIONI TRA L'ACCADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO E LE ACCADEMIE ITALIANE: ORGANIZZAZIONE, INSEGNAMENTO E CIRCOLAZIONE DEI MODELLI TRA LA SECONDA METÀ DEL XVIII SECOLO E L'INIZIO DEL XIX SECOLO

RELATIONS BETWEEN THE ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO AND ITALIAN ACADEMIES: ORGANIZATION, TEACHING, AND THE CIRCULATION OF MODELS BETWEEN THE SECOND HALF OF THE 18TH AND THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY

Maria Carla Tanzillo
Università degli Studi di Salerno
mariacarla22@outlook.it
ORCID: 0009-0007-8331-9111

Rosemary Cresta
Università degli Studi di Salerno
crestarosemary@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3486-6422

Recibido: 30/04/2026. Aceptado: 15/06/2026
Cómo citar: Tanzillo, Maria Carla / Cresta, Rosemary, "Relazioni tra l'Accademia de Bellas Artes de San Fernando e le accademie italiane: organizzazione, insegnamento e circolazione dei modelli tra la seconda metà del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 177-204.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24312431

Abstract: L'articolo analizza la rete di scambi tra la Real Academia de San Fernando di Madrid e le istituzioni italiane (Napoli, Roma, Milano, Bologna) tra la seconda metà del XVIII e inizio del XIX secolo. Attraverso fonti d'archivio inedite, si ricostruisce la circolazione di statuti, metodi didattici e modelli artistici, dall'anatomia allo studio dell'antico. Lo studio dimostra come l'accademia spagnola abbia rielaborato i modelli stranieri tramite traduzioni e riforme, emergendo come un centro dinamico e transnazionale.
Parole chiave: *Real Accademia di Belle Arti di San Fernando; scambi transnazionali; modelli didattici; accademie italiane.*

Abstract: This article analyzes the network of exchanges between the Real Academia de San Fernando in Ma-drid and Italian institutions (Naples, Rome, Milan, Bologna) between the second half of the 18th and early 19th centuries. Drawing on previously unpublished archival sources, it traces the circulation of statutes, teaching methods, and artistic models, ranging from anatomy to the study of antiquity. The study demonstrates how the Spanish academy reworked foreign models through translations and re-forms, emerging as a dynamic and transnational center.
Key words: *Royal Academy of Fine Arts of San Fernando; transnational exchanges; teaching models; italian academies.*

INTRODUZIONE

Le relazioni intercorse tra Spagna e Italia durante la seconda metà del XVIII e l'inizio del XIX secolo si configurano come una fitta trama di influenze e rimandi artistici, oggetto di una vasta e ormai consolidata tradizione di studi. Tra antichità e mecenatismo, prima Roma e poi anche Napoli si affermarono come i principali centri propulsori della cultura classica, orientando il gusto e il destino artistico di molte aree europee, tra cui la Spagna. Il presente contributo si propone di indagare la fitta rete di relazioni e influenze reciproche tra l'Accademia di San Fernando e le accademie italiane. L'analisi si fonda sullo studio sistematico della documentazione d'archivio — tra cui giunte, verbali e carteggi — confluita presso l'istituzione spagnola.

Il Rinascimento costituì il periodo principale di trasmissione dei modelli classici: Roma per la sua straordinaria collezione di sculture, che fece scuola presso gli artisti, e le campagne archeologiche intraprese per alimentare il commercio d'arte[1]; Napoli come polo centrale grazie agli scavi promossi da Carlo III a Ercolano e Pompei e all'attività dell'Accademia Ercolanese di Archeologia, istituzione deputata allo studio e alla diffusione delle antichità vesuviane[2]. Inoltre, a partire dal XVI secolo, il mecenatismo contribuì a consolidare il ruolo di Roma e Napoli come principali istituzioni di produzione e diffusione di originali, calchi e copie. Anche Firenze, nella seconda metà del Settecento, assume un ruolo centrale nella trasmissione dei modelli artistici. Con il trasferimento delle collezioni medicee da Roma alla città — tra cui celebri opere come la Venere Medici — Firenze si configura come un importante centro di diffusione del gusto classico. A questo patrimonio si affianca inoltre una produzione che amplia e aggiorna il repertorio disponibile per lo studio: vengono infatti realizzati calchi moderni da opere di maestri come Michelangelo (in particolare i *Prigioni*) e Lorenzo Ghiberti, contribuendo così alla formazione artistica attraverso un dialogo continuo tra antico e moderno. Il fine ultimo era fornire un supporto materiale allo studio dell'antico ed esaltare il prestigio artistico, in un processo che si integrò efficacemente con la cultura spagnola grazie a un programma di studi ben definito. La formazione degli artisti era finalizzata al perfezionamento della tecnica. Gli statuti delle Accademie, fondate a partire dal

[1] Jestaz, 1963: 415-466.
[2] Franchi Dell'Orto, 1993.

XVII secolo per l'educazione dei giovani artisti, affermavano infatti la superiorità dei modelli dell'antichità e prescrivevano lo studio e la copia delle loro opere, scoraggiando invece l'imitazione degli autori contemporanei[3].

Secondo Calvo Serraller tali orientamenti teorici penetrarono in Spagna soprattutto grazie all'opera di Vicente Carducho. Il pittore di origine toscana si fece promotore nel contesto iberico delle esperienze maturate da Vasari e Zuccari nella fondazione delle prime accademie italiane. Proprio a Giorgio Vasari si deve, nel 1563, l'istituzione dell'Accademia del Disegno di Firenze[4]: la prima realtà ufficiale patrocinata da Cosimo de' Medici che, svincolando gli artisti dalle rigide corporazioni professionali, si dotò di uno statuto organico in 47 articoli. Il prestigio di tale modello fu così immediato che nel 1567 Filippo II ne richiese la consulenza per l'impegnativa decorazione nel monastero dell'Escorial. L'influenza di questo sistema d'insegnamento emerge con chiarezza nel *Dialogo* ottavo di Carducho, dove l'autore riporta il resoconto di un viaggio in Italia al fine di studiare i modelli accademici da riproporre al mondo iberico[5]. Questo passaggio segna l'avvio in Spagna di una profonda riflessione sulla dimensione liberale dell'attività artistica: un dibattito intellettuale che, partendo dal solco tracciato dai trattatisti del Seicento, giungerà a piena maturazione nel XVIII secolo con la fondazione delle istituzioni reali.

Con la fondazione dell'Accademia di San Fernando nel 1752, la sua genesi affonda le radici in un lungo processo di maturazione politica e culturale che ha inizio nel XVII secolo. Sin dal 1606, i primi tentativi di fondazione testimoniano una stretta osservazione dei modelli italiani, come dimostra l'intenzione originaria di intitolare l'istituzione come "Academia de San Lucas", in omaggio all'omonima accademia italiana[6].

Grazie alla mediazione di protagonisti attivi in Italia, come il pittore tedesco Mengs[7] e l'ambasciatore José Nicolás de Azara[8] — si riaffermò il principio, di matrice rinascimentale, secondo cui la conoscenza dell'antichità classica costituiva una norma estetica universale per ogni pittore, un formulario per le generazioni future[9]. Sebbene a Roma fiorissero accademie di studio e officine dedicate alla riproduzione in gesso della statuaria, la Spagna non partecipò pienamente a questo fervore fino alla metà del XVIII secolo, poiché la collezione di calchi portata da Velázquez e conservati nell'Alcázar era stata infatti dispersa e gravemente danneggiata a seguito del devastante incendio del palazzo nel 1734[10], aperto al pubblico solo a seguito dell'incendio. A tal proposito, significativo è il commento di Mengs, il

[3] Serraller, 1991.
[4] Cfr. Jonker, 2017.
[5] Carducho. Serraller. Citati in Brook, 2020: 15.
[6] Pevsner, 1982: 212.
[7] In dettaglio si veda Roettgen, 1999. Cfr Úbeda de los Cobos / Jordán de Urríes (2025).
[8] Ne racconta testimonianze Sánchez Espinosa, 1994: 337.
[9] Mora / Cacciotti, 1996: 69.
[10] Luzón, 2007.

quale, giunto in Spagna, attribuiva la decadenza della pittura locale proprio alla mancanza di contatto degli artisti con l'antico:

"Mentre in Francia si cominciava a conoscere l'antico tramite le cose che Francesco I portò dall'Italia [...] in Spagna, nonostante Filippo IV avesse fatto calcare a Roma alcune delle migliori statue antiche, esse rimasero sepolte nel Palazzo di Madrid, dove nessuno le conobbe o poté beneficiarne"[11].

In questa prospettiva metodologica si comprende la donazione che Mengs fece all'Accademia di San Fernando dei calchi provenienti dal suo studio, nel 1769 distribuite tra gli studi di Madrid, Roma e Firenze[12].

Uno degli obiettivi dell'istituzione era l'invio di artisti a Roma per il perfezionamento: mentre pittori e scultori si esercitavano nella copia dell'antico, gli architetti realizzavano piante e disegni di edifici antichi e rinascimentali, molti dei quali si conservano nell'archivio e collezione dell'Accademia.

Se il *Grand Tour* in Italia era ormai una prassi consolidata per l'aristocrazia europea, per gli spagnoli la tradizione del viaggio di formazione culturale si strutturò solo nella seconda metà del XVIII secolo. In ambito archeologico, l'esperienza dei viaggiatori spagnoli rimase prevalentemente circoscritta a Roma e ai suoi dintorni, comprendendo Ercolano, Pompei e, in alcuni casi, Paestum, in conseguenza della forte attrazione esercitata dagli importanti scavi borbonici. Sebbene tali itinerari non avessero la vastità di quelli intrapresi dai viaggiatori inglesi, non mancarono eccezioni significative, come il caso di Antonio Ponz[13], il quale, durante il suo soggiorno romano negli anni Cinquanta del Settecento progettò un viaggio verso Grecia, Siria ed Egitto, mosso dal desiderio di ampliare *in situ* le proprie conoscenze archeologiche.

ACCADEMIA E COSMOPOLITISMO: GLI ARTISTI SPAGNOLI A ROMA

La nascita dell'Accademia di San Luca rappresenta uno dei momenti fondativi della moderna istituzionalizzazione delle arti figurative. Sebbene la sua costituzione ufficiale venga generalmente fatta risalire al 1593, con la riorganizzazione promossa da Federico Zuccari, essa si inserisce in un percorso avviato già negli ultimi decenni del Cinquecento attraverso il *motuproprio* di Gregorio XIII (1577), ispirato da Girolamo Muziano, e il Breve di Sisto V (1588), entrambi finalizzati a contrastare la crisi professionale e morale degli artisti romani e a promuovere la costituzione di una stabile istituzione accademica[14]. La riforma zuccariana recepì l'esperienza dell'Accademia del Disegno fondata da Giorgio Vasari a Firenze nel 1563, ma ne ampliò la portata teorica e istituzionale. Nelle pagine dell'*Origine*

[11] Mengs / Agueda, 1989: 186.
[12] Negrete, 2001: 9-31.
[13] Ponz, 1794: XXXIV-XXXV.
[14] Brook / Curzi, 2010: 151.

et progresso dell'Accademia[15] Zuccari definiva pittura, scultura e architettura come «corpo di una sola scienza, divisa però in tre pratiche», riconoscendo nel disegno il principio comune delle arti e attribuendogli una natura eminentemente intellettuale, ulteriormente sviluppata nel trattato *L'Idea*, dove esso veniva descritto come «segno di Dio in noi».

L'Accademia romana non nacque dunque per sostituire la tradizionale formazione di bottega, bensì per integrarla attraverso un insegnamento fondato sulle discipline teoriche – geometria, prospettiva, anatomia e studio dell'antico – indispensabili alla formazione dell'artista come intellettuale e non più soltanto come artigiano. Sostenuta direttamente dal papato, l'istituzione assunse progressivamente una duplice funzione: da un lato scuola superiore delle arti, dall'altro organismo di rappresentanza e di controllo della professione artistica nello Stato pontificio. A partire dal XVII secolo essa divenne infatti l'autorità deputata a regolamentare l'insegnamento, i concorsi, l'accesso agli studi accademici e, più in generale, la politica artistica romana, esercitando un ruolo di sostanziale monopolio. Parallelamente, grazie all'attività teorica di figure quali Giovan Pietro Bellori e Carlo Maratti[16], l'Accademia di San Luca si trasformò nel principale centro europeo di elaborazione della cultura classicista, favorendo il dialogo con gli artisti stranieri presenti a Roma e ponendo le basi di quel linguaggio accademico internazionale che avrebbe influenzato la nascita delle principali accademie europee tra XVII e XVIII secolo.

L'invio di pensionati all'accademia di Roma fu l'esito di un lungo processo di regolamentazione della presenza artistica iberica nell'Urbe. Tale percorso si sviluppò lungo due direttrici: da un lato, l'immersione nel cosmopolitismo romano della seconda metà del Settecento — dove studi privati e accademie pubbliche modellavano il gusto secondo i precetti di Winckelmann e Mengs — e, dall'altro, il primo invio *pensionados* avviato dall'Accademia di San Fernando nel 1758[17]. Il flusso costante di artisti rinnovò lo storico legame tra Spagna e Roma, trovando un momento di svolta radicale nell'azione di Anton Raphael Mengs[18]. Giunto a Madrid nel 1761, Mengs promosse una riforma della pratica artistica ispirata ai modelli romani, innescando tuttavia profondi conflitti interni alla struttura accademica spagnola[19]. Questi contrasti influenzarono l'istruzione dei giovani borsisti, spingendoli verso lo studio rigoroso offerto dalle accademie romane. L'efficacia di tale formazione è documentata non solo dagli archivi, ma anche dalla pubblicistica romana del tempo, che testimonia la fortuna professionale di questi giovani. Il successo nei prestigiosi concorsi dell'Accademia di San Luca si traduceva, al rientro in Spagna, in incarichi di rilievo presso i *Sitios Reales*[20].

---

[15] Zuccari, 2009: 125.

[16] Brook / Curzi, 2010: 152.

[17] Jordán de Urries, 2003.

[18] Il rapporto tra Mengs e l'istituzione madrilena rimase ambivalente, testimoniato da lui stesso in *Ragionamento sull'Accademia delle Belle Arti di Madrid*, 1766.

[19] Úbeda de los Cobos, 1987: 447-461.

[20] Brook, 2020: 9-11.

Nel 1758, anno di pubblicazione del manoscritto[21], da parte dell'Accademia madrilena del *Regolamento dei pensionati per Roma*, è un documento che attesta quella che sarebbe stata una nuova stagione dei *pensionados* della Real Academia de San Fernando nella capitale pontificia[22]. L'architetto Juan de Villanueva, lo scultore Juan Adán e il pittore Mariano Salvador Maella[23] figurano tra i nomi più illustri di questa lunga stagione di scambi[24]. Il soggiorno nell'Urbe mirava a formare nell'artista quello che fuori d'Italia non si apprende, cioè il *Buon Gusto*[25]. Le *Instrucciones*[26] definirono le direttive già tracciate negli Statuti dell'anno precedente, focalizzandosi sul rigore del percorso formativo. Nonostante le complessità burocratiche, questo documento rappresentò il primo tentativo teorico volto a delineare le finalità del tirocinio romano, ovvero il risultato diretto delle indicazioni dai direttori delle classi di pittura e scultura sull'organizzazione dell'apprendistato[27].

Se nella prima metà del secolo i rapporti erano stati mediati dall'Accademia di San Luca[28] e dalle "accademie" di Sebastiano Conca e Agostino Masucci, negli anni successivi gli artisti spagnoli trovarono punti di riferimento in Corrado Giaquinto e Anton Raphael Mengs (deceduto prematuramente nel 1779), entrambi divenuti primi pittori di camera del re di Spagna. Quest'ultimo, al suo definitivo ritorno a Roma nel 1777, assunse la tutela di cinque giovani promettenti: Francisco Javier Ramos[29], Francisco Agustín, Buenaventura Salesa, Manuel Napoli e Carlos Espinosa[30]; quasi lo accompagnò anche Goya in quello che sarebbe stato il suo secondo viaggio in Italia.

Tuttavia, questo sistema generò un evidente divario tra gli artisti "internazionali" e coloro che, rimasti in patria, erano relegati a mansioni più tradizionali. In questo contesto, il perfezionamento a Roma — sostenuto in seguito anche dalla scuola della Lonja di Barcellona — si configurò come un vero e proprio investimento strategico della Corona, volto ad assorbire nelle commissioni reali artisti dotati di un linguaggio moderno e cosmopolita[31].

Alla morte di Mengs, José Nicolás de Azara propose come successore Anton von Maron, ma la Corona spagnola preferì affidare i borsisti a Francisco Preciado

---

[21] Cfr. *Libro de Actas,* Madrid, 1758, Archivo – Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (di seguito ABRABASF), 2 octubre (Pintura y Escultura) y 10 de octubre (Arquitectura).

[22] Brook, 2014: 89.

[23] Intraprese il viaggio a Roma proprie spese nel 1770.

[24] Jordán de Urries, 2003.

[25] Agueda, 1980.

[26] *Junta particular*, Madrid, 28 de septiembre 1758, ABRABASF, Leg. 121/3.

Si veda sulle pensioni e pensionati López de Meneses, XLI (1933): 253-300 y XLII (1934): 29-68; Alonso Sánchez, 1976: 91-120; Urrea, 1999: 367-388 e recentemente la bibliografia anteriore Brook, 2020. Per gli architetti pensionati si veda Moleón, 2004; García Sánchez, 2011.

[27] Brook, 2014: 89-93.

[28] Cánovas del Castillo, 1989: 153-209.

[29] Maier Allende / Jordán de Urríes, 2025.

[30] Pérez Sánchez, 1964, 52, n. 540. Jordán de Urríes, 2012: 210-235. Jordán de Urríes, 2013: 94-107.

[31] Brook, 2020: 10.



Fig. 1. Carlos Espinosa Moya, *Copia di Autoritratto di Anton Raffaello Mengs*, Museo RABASF, 0540.

de la Vega[32], direttore del collegio fino al 1758[33]. Sotto la sua direzione, il gruppo di studenti si ampliò, riaccendendo il progetto di una scuola spagnola a Roma che, pur sostenuta da Azara e dal Duca di Grimaldi, non fu mai ufficialmente istituita. L'attività didattica proseguì comunque in forma serale, prima presso l'abitazione di Preciado e poi, dopo la sua morte, nel Palazzo di Spagna sotto la guida di Buenaventura Salesa (1790-1798), mantenendo un rigoroso indirizzo classicista basato sullo studio del vero e dei maestri del passato. Francisco Preciado rivela una statura istituzionale che, nel tempo, ha finito per eclissare la sua stessa produzione pittorica. Nel duplice ruolo di membro dell'Accademia di San Luca e direttore dei *pensionados*, Preciado si dedicò alla promozione dei giovani talenti inviati dall'Accademia di San Fernando, nonostante attribuisse a quest'ultima la responsabilità del fallimento del sistema pensionistico sostenendo che non avesse favorito la creazione di un centro di riferimento per gli artisti spagnoli, lamentando inoltre, di dipendere da un'istituzione diretta da uomini portatori di interessi e

[32] Per approfondire su Preciado de la Vega si veda: García Sánchez, (2007): 9-92; Rodríguez G. de Ceballos (2009); Cruz Alcañiz, 2010.

[33] Cinelli, 2010: 211.

orientamenti spesso divergenti[34]. Nominato sotto custode di San Luca nel 1754, Preciado altresì assunse dal 1757 la direzione periodica dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, consolidando il suo prestigio nell'Urbe. A lui si deve anche la nomina ad accademica di merito che, dapprima l'Accademia di San Luca e successivamente quella di San Fernando, conferirono a Caterina Cherubini, miniaturista italiana e moglie di Preciado. Oltre ad aver inviato in dono all'istituzione madrilena una copia della *Giustizia e Pace* di Ciro Ferri, fu proprio la precedente esperienza romana dell'artista, unita al ruolo e alle responsabilità ricoperte dal marito, ad aprirle le porte dell'istituzione fondata nella capitale spagnola[35], come si legge nel verbale della *Giunta Ordinaria* dell'Accademia celebrata il 9 agosto del 1761:

> En quanto a la copia del quadro de la Justicia y de la Paz que remite D^{a}. Caterina Querubini declaró la Junta estaba hecho con vastante inteligencia y primor por lo qual por estar esta S^{a}. ya recivida de academica de S^{n}. Lucas de Roma y por el singular merito de su marido, D^{n}. Francisco Preciado fue declarada Academica de Merito por la Pintura con voz y voto y todos los honores propios de esta clase y mandó la Junta se coloque su quadro entre los de los Directores[36].

Verso la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, mentre l'Accademia di San Fernando era impegnata in una ridefinizione del proprio ruolo istituzionale, fu il sovrano Carlo IV a concedere a titolo personale un numero elevato di pensioni all'estero. La maggior parte dell'attività di pensionamento si collocava così al di fuori del controllo accademico e le opere inviate dai pensionati non confluirono nelle collezioni dell'istituzione, ma furono destinate direttamente alle residenze reali. Ne derivò che i giovani pensionati si inserirono nell'ambiente artistico romano non sotto la guida di un direttore accademico, bensì attraverso le istituzioni pontificie e le reti relazionali già consolidate dagli altri artisti precedentemente giunti in città, reti che tuttavia non conobbero sviluppo continuativo[37].

Nonostante nel 1799, quando l'instabilità politica di Roma spinse il Re a dirottare temporaneamente i nuovi pensionati verso Parigi, e il conseguente spostamento dei tesori artistici in Francia, l'Italia rimase la meta formativa imprescindibile, come confermato dalle direttive di Bernardo Iriarte. Questa strategia consolidò una generazione di artisti — tra cui Madrazo, Ribera e Solá[38] — che, al rientro in patria, occuparono i vertici delle istituzioni culturali e la direzione del Museo del Prado, segnando il definitivo successo dello stile internazionale appreso

[34] García Sánchez, 2007: 17.
[35] García Sánchez, 2007: 40.
[36] *Libro de Actas,* Madrid, 1761, ABRABASF, Leg.382. Fol.118v.
[37] Brook 2020: 122.
[38] Brook 2020: 104.

a Roma[39]. Nel 1791, il conte Floridablanca, convinto sostenitore del primato formativo romano, aveva tentato di mediare attraverso una giunta accademica per sanare la disparità corporative tra gli artisti rientrati dall'Italia e i colleghi rimasti a Madrid. Tale tensione rifletteva una crisi sistemica che, negli anni Novanta, investì l'intera Accademia di San Fernando. Anche se il modello di Mengs era oramai consolidato, appariva ormai inattuabile in un'istituzione gravata da un numero crescente di allievi e condizionata da interessi politici legati alle maestranze artigiane della Corona[40]. Per arginare questo declino, nel 1792 il nuovo direttore generale, l'architetto Juan de Villanueva, richiese ai direttori delle diverse classi un memoriale volto a definire una riforma generale di cui ne scaturì un acceso dibattito sulle finalità dell'istituzione accademica, una riflessione che si protrasse fino alla fine del secolo senza trovare soluzioni definitive.

Nonostante gli svolgimenti rivoluzionari del 1798 avessero ridimensionato gli assetti tradizionali, Roma riuscì a conservare la sua funzione di catalizzatore internazionale. Nel solco tracciato vent'anni prima dal *Giornale delle Belle Arti* e dalle *Memorie per le Belle Arti*[41], fu Giuseppe Antonio Guattani a giocare un ruolo provvidenziale. Attraverso le sue "Memorie Enciclopediche Romane" (dal 1806) e il prezioso *Catalogo degli Artisti stabiliti, o attualmente dimoranti in Roma* (1809), Guattani[42] offrì una vetrina fondamentale ai giovani artisti stranieri appena giunti nell'Urbe, documentandone la presenza e promuovendone le opere presso un pubblico internazionale.

Nonostante il ruolo centrale che il soggiorno romano rivestiva nella formazione degli artisti, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando non sostenne sempre con continuità questo modello di educazione internazionale. Le tensioni tra pensionati e accademici residenti a Madrid, unite a un diffuso sentimento di autosufficienza culturale, portarono infatti alla sospensione delle pensioni tra il 1769 e il 1778 e nuovamente tra il 1784 e il 1791[43]. In tale contesto di instabilità istituzionale — aggravato da una gestione spesso incerta dei soggiorni a Roma e da una limitata libertà di movimento per gli artisti — assume particolare rilievo la figura dell'architetto madrileno Isidro González Velázquez[44]. Pensionato nella capitale pontificia tra il dicembre 1791 e il 1796, Velázquez non si limitò infatti alla consueta attività di studio e rilievo delle antichità romane richiesta agli architetti dell'Accademia, ma intraprese un più ampio itinerario di formazione che

[39] Jordán de Urríes, 2003 https://www.academia.edu/42648012/Comunicaci%C3%B3n_La_accademia_spagnola_a_Roma_intorno_al_1800_texto_en_espa%C3%B1ol_.

[40] Brook, 2020: 105.

[41] Barroero, 2001: 91-99; Rolfi Ožvald, 2012: 87-147.

[42] Guattani in Brook, 2020: 107.

[43] Bédat, 1989: 266-271.

[44] "Fondo de dibujos de Isidro González Velázquez". In: https://www.academiacolecciones.com/arquitectura/isidro-gonzalez-velazquez.php. García Sánchez, 2022: 127-166. In: https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/74ffef90-2b2f-43fa-99ba-6e70e0a08862/content

lo condusse attraverso diverse regioni della penisola italiana — Toscana, Lombardia e Veneto — e fino alla Francia meridionale[45].

Particolarmente significativa fu la sua visita alla Campania e ai siti archeologici dell'area vesuviana, allora divenuti un punto di riferimento imprescindibile per gli architetti interessati allo studio dell'architettura greca[46]. Il viaggio, sostenuto dalla monarchia, fu autorizzato nel 1793 con un sussidio straordinario concesso da Carlo IV di Spagna e comunicato all'ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede, José Nicolás de Azara. Attraverso queste esperienze, Velázquez si inseriva pienamente nel sistema di relazioni che collegava la corte madrilena, l'ambiente romano e i principali centri artistici italiani, contribuendo alla circolazione di modelli architettonici e pratiche di studio che caratterizzarono la formazione accademica tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. In questo senso il suo soggiorno rappresenta un caso emblematico di come, nonostante le limitazioni imposte dall'Accademia, i pensionati spagnoli potessero svolgere un ruolo attivo nella costruzione di una rete culturale e artistica transnazionale, nella quale Roma continuava a costituire il principale punto di mediazione tra la Spagna e l'Italia[47]. Nel corso della sua carriera professionale, Velázquez ottenne importanti riconoscimenti, tra cui l'ammissione all'Accademia di Belle Arti di San Luca nel 1819 come socio onorario, titolo che Ferdinando VII aveva richiesto all'istituzione italiana per il suo architetto capo e che fu concesso anche al monarca borbonico[48].

IL MODELLO SPAGNOLO A NAPOLI

Nel quadro delle relazioni accademiche istituite nel corso della seconda metà del Settecento, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando assunse il ruolo di modello organizzativo di riferimento per l'Accademia del Disegno di Napoli[49], istituita da Carlo III di Borbone[50]. Ciò è testimoniato da una richiesta formale risalente al 1777, per l'invio di un esemplare completo dei suoi statuti, sia a stampa sia manoscritto, affinché potesse servire come modello normativo per la propria istituzione. La dichiarazione, avanzata congiuntamente dall'intero corpo accademico e dal direttore, essendosi ormai formato a Napoli un *considerabile Corpo*, si desiderava conseguire quei vantaggi di cui godevano le principali accademie d'Italia e d'Europa,

[45] García Sánchez, 2002: 28.

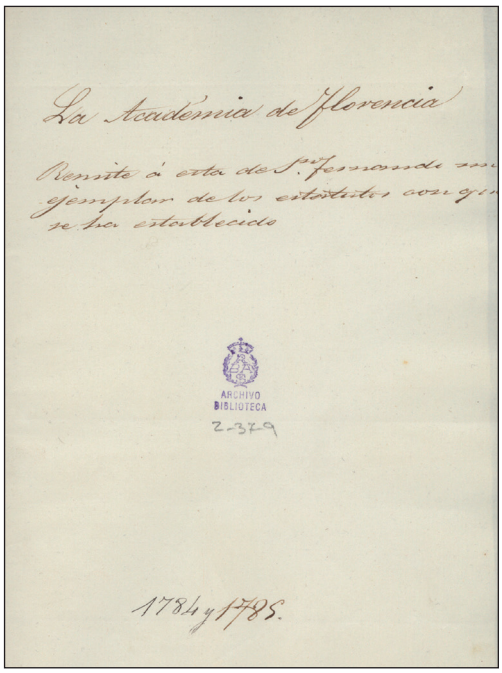
[46] López Otero, 1949: 47; García Sanchez, 2002: 27-44.

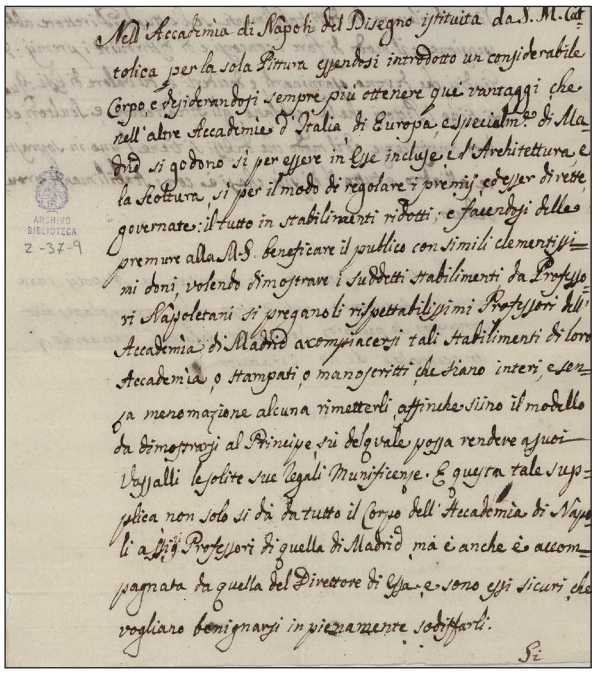
[47] Moleón Gavilanes, 2002: 48-63.

[48] García Sánchez: "Isidro González Velázquez Tolosa," in Diccionario Biográfico Español. In: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/21375-isidro-gonzalez-velazquez-tolosa [Accesso: 06/03/2026].

[49] Fondata da Carlo di Borbone nel 1752, in parallelismo con la coeva Accademia di San Fernando a Madrid, l'istituzione nacque come polo educativo e centro propulsore del dibattito artistico. Fino a metà del XX secolo, ha costituito l'unico punto di riferimento per l'alta formazione artistica nell'Italia meridionale peninsulare. Cfr. Cassese, 2013: 189 e Lorenzetti, 1953.

[50] Iannitto, 1990: 151.





Figs. 2-3. Copertina del fascicolo e prima pagina della lettera relativa alla richiesta degli statuti dell'Accademia di San Fernando da parte dell'Accademia di Napoli, ABRABASF, sig. 2-37-9.

especialmente di Madrid, nelle quali risultavano riunite non solo la pittura ma anche l'architettura e la scultura e dove il sistema dei premi e del governo accademico appariva regolato con maggiore efficacia. L'istituzione napoletana domandava in particolare di poter rilevare dagli statuti madrileni una serie di elementi concreti: se il direttore percepisse una pensione; quale fosse il metodo di svolgimento dei concorsi e di distribuzione dei premi; da quali giudici fossero esaminati e decisi; quale ne fosse il valore; quanti fossero i pittori, gli architetti e gli scultori che componevano l'accademia; quali onorificenze fossero loro attribuite; e secondo quale gerarchia interna le diverse arti fossero ordinate e sovrintese l'una all'altra. La *Junta* della Real Academia de San Fernando accolse la richiesta e, con deliberazione del 1° giugno 1777, che stabilì di inviare a Napoli alcuni esemplari dei *concorsi de premios generales* e una copia dei propri statuti, confermando così la funzione della istituzione madrilena come modello organizzativo e didattico di riferimento nel quadro delle relazioni accademiche europee della seconda metà del XVIII secolo[51].

La *Junta Particular* del 1° giugno 1777[52], redatta dal segretario Antonio Ponz, rappresenta un documento fondamentale a sostegno del precedente preso in esame, delineando chiaramente il ruolo di "organo regolatore" assunto da San Fernando. La seduta affronta nodi cruciali: la difesa del privilegio delle «tre Nobili Arti» contro le pretese del Gremio dei Carpentieri di Valencia — tesa a separare nettamente l'arte

[51] ABRABASF, sig. 2-37-9.

[52] *Libro de Actas,* Madrid, 1777, ABRABASF, fol.53v-55r.

liberale dal mestiere meccanico — e la vigilanza sulla giurisdizione territoriale, con la denuncia di un'accademia fondata "illegalmente" a Siviglia[53]. In questo quadro di consolidamento nazionale si inserisce la richiesta di Napoli, che riconosce a Madrid l'autorità di modello normativo non solo per gli aspetti didattici, ma anche per la definizione delle gerarchie interne e dei protocolli di merito. Il fatto che nella medesima seduta si deliberi l'invio degli Statuti a Napoli conferma come l'efficacia del "modello centralista" spagnolo fosse ormai un punto di riferimento per l'intera area borbonica.

PROGRAMMI DI STUDIO: UN CONFRONTO PER L'ELABORAZIONE DEL SISTEMA ACCADEMICO SPAGNOLO

L'inaugurazione ufficiale dell'Accademia di San Fernando è l'esito di un lungo processo composto da memoriali, relazioni, considerazioni tecniche che si sono susseguite negli anni, costituendo un bagaglio confluito in Statuti. Ogni documento metabolizza i progressi rispetto i precedenti, con l'obiettivo di strutturare un'istituzione che fosse, al contempo, un'emanazione diretta della Corona e un centro di eccellenza artistica. Sebbene l'Accademia ricalcasse una struttura gerarchica di tipo assolutista, i suoi orientamenti teorici e normativi guardavano con decisione al modello dell'Accademia di San Luca, di cui lo scultore carrarese Giovanni Domenico Olivieri, nel 1744, diede avvio a una giunta preparatoria con il compito di elaborare gli statuti della futura accademia[54]. Dopo approfondite discussioni, la redazione degli Statuti raggiunse la sua versione definitiva nel 1751, approvata con il Regio Decreto del 5 aprile. Sulla base di questi, e secondo quanto stabilito dal Regio Decreto del 12 aprile 1752, fu istituita la Real Academia de Bellas Artes[55]. I primi Statuti a essere stampati risalgono al 1757, incorporando le modifiche relative alla composizione e alla gestione dell'Accademia, che così fu, per così dire, rifondata. La novità più rilevante introdotta da questi nuovi Statuti fu il trasferimento della responsabilità ultima dell'Accademia dagli artisti ai consiglieri, ossia alla nobiltà. Un ulteriore ruolo fu svolto dallo scultore Felipe de Castro il quale, dopo un quindicennio trascorso in Italia — dove fu eletto accademico di San Luca e membro delle accademie di Firenze e Bologna — redasse le *Adiciones*, ovvero una revisione sostanziale degli statuti originari di San Fernando, puntando a una maggiore autonomia professionale degli artisti[56]. Il suo intento mirava a ridurre l'ingerenza

[53] Il caso di Siviglia e dei "restauratori italiani" dimostra che nessuno poteva insegnare o pulire quadri in Spagna senza il permesso di San Fernando. È una prova del rigido controllo di Stato sulle arti.

[54] Brook, 2020: 17.

[55] Navascués. In: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/academia/la-academia-y-su-historia/.

[56] Brook, 2020: 18.

politica di consiglieri[57] e per porre al centro della gestione accademica la figura del professore. Ispirandosi ai modelli di Roma, Bologna e Firenze, de Castro triplicò il numero di docenti portandoli a diciotto per garantire che fossero gli artisti stessi a dirigere la vita istituzionale e la trasmissione di valori normativi. Positivo è il rapporto con Mengs, conosciuto durante gli anni romani, in cui era direttore generale di San Fernando, che gli propose nel 1763 l'introduzione di insegnamenti fondamentali quali prospettiva, geometria, anatomia, colorito e stampa di copie che culminò poi nel 1766 l'introduzione ufficiale della cattedra di prospettiva[58]. Coerentemente con tale impostazione, le competizioni accademiche a Madrid ricalcarono i concorsi capitolini: suddivise in tre livelli, esse partivano dallo studio della statuaria antica per poi terminare in cerimonie di premiazione, sancendo il prestigio sociale e tecnico dell'artista formato secondo il canone classico[59].

Intorno al concetto degli Statuti si sviluppano diversi scambi epistolari tra l'istituzione madrilena e alcune accademie italiane tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. L'esistenza di tali rapporti è attestata da lettere, actas (verbali), e vari carteggi, già menzionati nell'introduzione al presente articolo, conservati presso l'archivio e la biblioteca della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e approfonditi solo recentemente.

Una delle testimonianze è costituita dallo scambio di lettere intercorso tra l'allora neonata Accademia fiorentina e la sopracitata istituzione spagnola, firmate dai rispettivi segretari Giuseppe Bencivenni Pelli[60] e Antonio Ponz, e datate 1784-1785. In tali missive l'istituzione toscana si premura di informare quella madrilena della recente fondazione di una nuova Accademia di Belle Arti, trasmettendo i Regolamenti a stampa del nuovo Stabilimento e chiedendo al contempo l'avvio di una corrispondenza, che la Real Academia poi accordò benignamente[61].

Come si legge in una delle prime pagine di tali Statuti, i quali stabiliscono il nuovo sistema accademico volto a sostituire la vecchia Accademia del Disegno e di conseguenza ad abolire la giurisdizione che ad essa spettava:

> "SUA ALTEZZA REALE desiderando promuovere in Firenze lo studio delle Belle Arti, dopo aver fatta adattare una fabbrica per riunirvi tutte le Scuole appartenenti al Disegno, e all'Accademia che alle medesime dovrà presiedere, ha determinato di prescrivere il seguente Regolamento [...]"[62].

---

[57] Brook, 2020: 19-20.

[58] Brook, 2020: 70-71. Úbeda de los Cobos, 1987: 447-461.

[59] Sui concorsi di San Fernando si veda Azcárate, 1994. Tutte le opere e i disegni si possono consultare su base multimediale in: https://www.academiacolecciones.com/.

[60] Zapperi, 1966: 219-222. Per approfondimenti su Bencivenni, si veda Bencivenni Pelli, Giuseppe (1759-1808), *Efemeridi*, Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

[61] ABRABASF, sig. 2-37-9.

[62] *Libro de Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze...del dì 3 ottobre 1784*, Madrid, 1784, ABRABASF, sig. 2-37-9: 3.

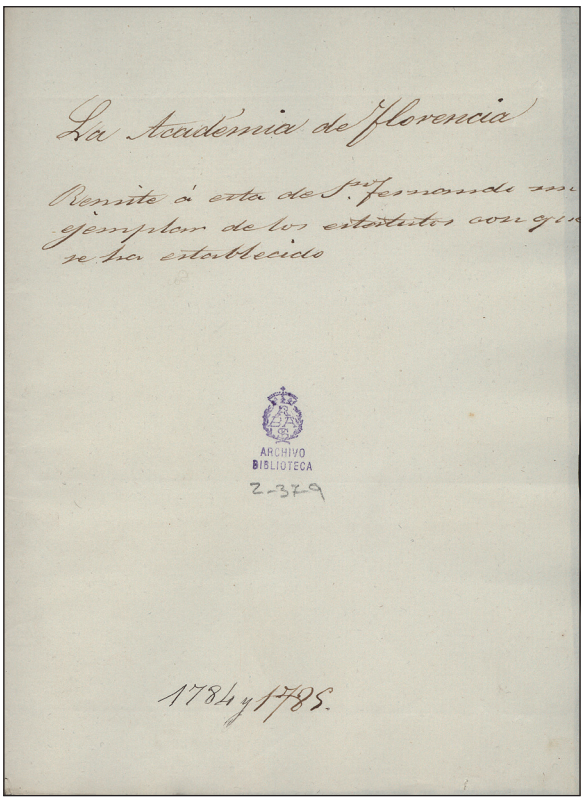
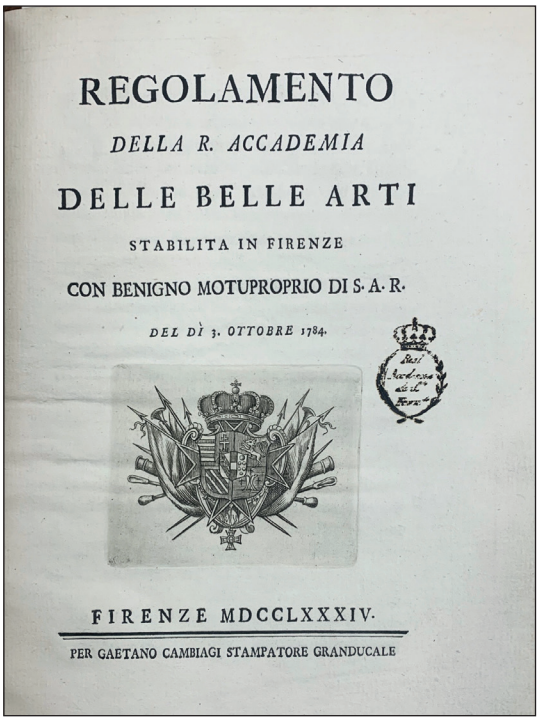


Fig. 4. Copertina del fascicolo relativa all'invio degli statuti dell'Accademia di Firenze, ABRABASF, Sign. 2-37-9.

Il testo, datato 3 ottobre 1784, definisce con precisione l'organizzazione amministrativa e accademica della nascente istituzione, alla quale potranno essere ammessi Professori, Dilettanti e Promotori delle Belle Arti, includendo altresì i membri della precedente accademia. Esso prevede la presenza di un Presidente, un Vice Presidente, un Segretario e del corpo degli Accademici con le rispettive mansioni. Viene inoltre indicata la suddivisione delle singole scuole - Disegno, Composizione, Colorito, Intaglio in Rame, Scultura, Grottesco, Nudo e Architettura - con la relativa organizzazione e la nomina dei rispettivi maestri. Ognuno di essi dovrà operare in modo indipendente dagli altri e insegnare l'esercizio della propria disciplina. Per quanto riguarda la struttura scolastica, ciascuna scuola è regolata da specifiche disposizioni: le Scuole di Disegno, Colorito, Scultura, Intaglio in rame e Grottesco dovranno rimanere aperte almeno cinque ore al giorno; quella del Nudo una sola volta al giorno; e quella di Architettura tre volte alla settimana[63]. Oltre agli obblighi e ai divieti previsti per l'intero corpo accademico, allievi compresi, particolare rilevanza assume il conferimento annuale di premi: "tre Premi di prima classe, uno di Pittura, uno di

[63] *Libro de Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze...del dì 3 ottobre 1784*, Madrid, 1784, ABRABASF, sig. 2-37-9: 4-12.



REGOLAMENTO

DELLA R. ACCADEMIA

DELLE BELLE ARTI

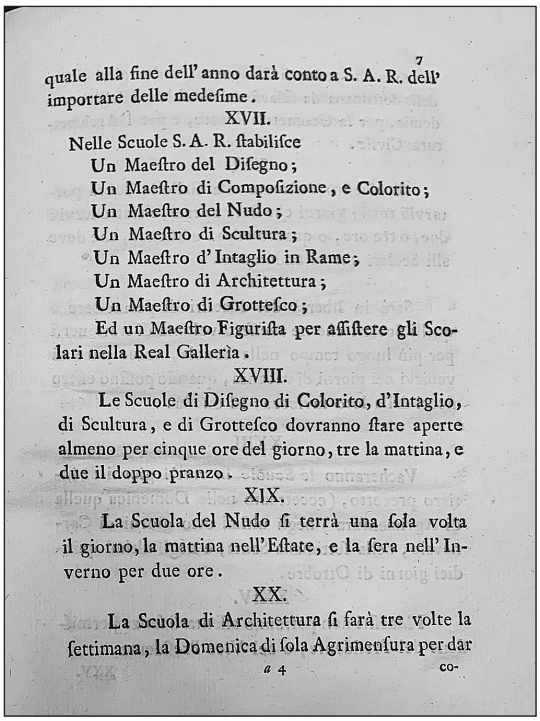
STABILITA IN FIRENZE

CON BENIGNO MOTUPROPRIO DI S. A. R.

DEL DÌ 3. OTTOBRE 1784.

FIRENZE MDCCLXXXIV.

PER GAETANO CAMBIAGI STAMPATORE GRANDUCALE



7

quale alla fine dell' anno darà conto a S. A. R. dell' importare delle medeſime.

XVII.

Nelle Scuole S. A. R. ſtabiliſce
Un Maeſtro del Diſegno;
Un Maeſtro di Compoſizione, e Colorito;
Un Maeſtro del Nudo;
Un Maeſtro di Scultura;
Un Maeſtro d' Intaglio in Rame;
Un Maeſtro di Architettura;
Un Maeſtro di Grotteſco;
Ed un Maeſtro Figuriſta per aſſiſtere gli Scolari nella Real Gallerìa.

XVIII.

Le Scuole di Diſegno di Colorito, d'Intaglio, di Scultura, e di Grotteſco dovranno ſtare aperte almeno per cinque ore del giorno, tre la mattina, e due il doppo pranzo.

XIX.

La Scuola del Nudo ſi terrà una ſola volta il giorno, la mattina nell'Eſtate, e la ſera nell' Inverno per due ore.

XX.

La Scuola di Architettura ſi farà tre volte la ſettimana, la Domenica di ſola Agrimenſura per dar

a 4 co-

Figs. 5-6. Frontespizio e pagina del *Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze (1784)*. ABRABSF F-6407.

Scultura, ed uno di Architettura di ventiquattro Zecchini l'uno, e tre di seconda classe di sei Zecchini"[64].

Nella successiva *Junta Ordinaria* del 6 febbraio 1785, stesa e firmata dal segretario Antonio Ponz, si ritrova conferma di quanto già riportato:

> Habiendo leido el acuerdo antecedente di cuenta de una Carta que me habia escrito el S[r]. Josef Pelli, Secretario de la nueva Academia de bellas Artes fundada ultimamente en Florencia, por su Alteza R.[l] Pedro Leopoldo, Gran Duque de Toscana, y se reducia à solicitar una correspondencia con esta Academia considerandola de mucha importancia, ofreciendo de la suya por su parte. Presenté al mismo tiempo los Estatutos de dicho establecimiento, que me incluia, y se acordó contestarle en los términos que pide el asunto dando gracias por su atencion y ofreciéndole la correspondencia de parte de esta Academia[65].

[64] *Libro de Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze...del dì 3 ottobre 1784*, Madrid, 1784, ABRABASF, sig. 2-37-9: 13.

[65] *Libro de Actas*, Madrid, 1785, ABRABASF, fol. 276R.

JOSÉ LUIS MUNÁRRIZ E GLI ANNALES DI LONDRA

Nel 1806 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fu coinvolta in un significativo scambio epistolare relativo ai metodi di insegnamento delle arti nelle principali accademie europee, nell'ambito di un più ampio processo di riflessione sulla riforma dei propri studi. Il 14 gennaio dello stesso anno, Juan Pascual Gómez trasmise alla Commissione degli Studi dell'istituzione madrilena una serie di documenti provenienti da Londra, tra cui materiali relativi al metodo di insegnamento dell'architettura nell'Accademia di Parigi secondo i principi stabiliti da Jacques-François Blondel nel 1743[66]. In questo contesto si colloca il contributo di José Luis Munárriz[67], che nello stesso anno tradusse dall'inglese diversi testi pubblicati negli *Academic Annals* della Royal Academy di Londra[68] riguardanti l'organizzazione didattica di alcune tra le più importanti accademie europee, tra cui quelle di Vienna, Milano e Bologna.

Il 1° aprile 1806 Munárriz indirizzò una lettera[69] al segretario dell'Accademia di San Fernando, ovvero Isidro Bosarte comunicando di aver tradotto due programmi di studio — relativi rispettivamente all'Accademia imperiale e reale di Vienna e alle accademie nazionali di Milano e Bologna — affinché potessero essere esaminati dalla Commissione incaricata della revisione dei metodi d'insegnamento della loro accademia. La *Junta Particular* del 18 maggio 1806 accolse favorevolmente il lavoro di traduzione, riconoscendone l'utilità per il progresso dell'istituzione e deliberando di conservare tali testi tra i documenti relativi al metodo degli studi, con l'esplicito intento di utilizzarli come riferimento nelle future discussioni sulla riorganizzazione dell'insegnamento accademico madrileno. Questo episodio testimonia l'attenzione con cui la San Fernando osservava e comparava i modelli didattici europei, in particolare quelli sviluppati nelle accademie italiane, considerate da lungo tempo punti di riferimento per la formazione artistica.

Nel loro insieme, questi documenti rivelano l'esistenza di una fitta rete di scambi teorici e istituzionali che collegava Madrid ai principali centri accademici del continente. Un momento particolarmente significativo di tale dialogo è rappresentato dalla lettera di Munárriz a Bosarte, nella quale l'autore analizza con ammirazione gli *Academic Annals*[70] pubblicati a Londra da Prince Hoare. Munárriz sottolinea con orgoglio la rapidità con cui le notizie relative alla Real Academia de San Fernando erano state recepite negli ambienti artistici britannici, ma si sofferma soprattutto sull'efficacia del sistema londinese, caratterizzato dalla regolarità delle

[66] Fichet-Poitrey, 1969: 714.

[67] Serrano Abad, Susana (2018): "José Luis Munárriz Iraizoz". In Diccionario Biográfico Español: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/31944-jose-luis-munarriz-iraizoz [Accesso: 09/03/2026].

[68] Ulteriori corrispondenze, tra cui di Isidoro Bosarte e Giuseppe Bossi, sono documentate in *Academic annals of painting sculpture & architecture, Royal Academy of Arts, 1805-6, 1807, 1808-9; collected and arranged by Prince Hoare*.

[69] ABRABASF, sig. 1-18-48.

[70] ABRABASF, sig. 1-18-48.

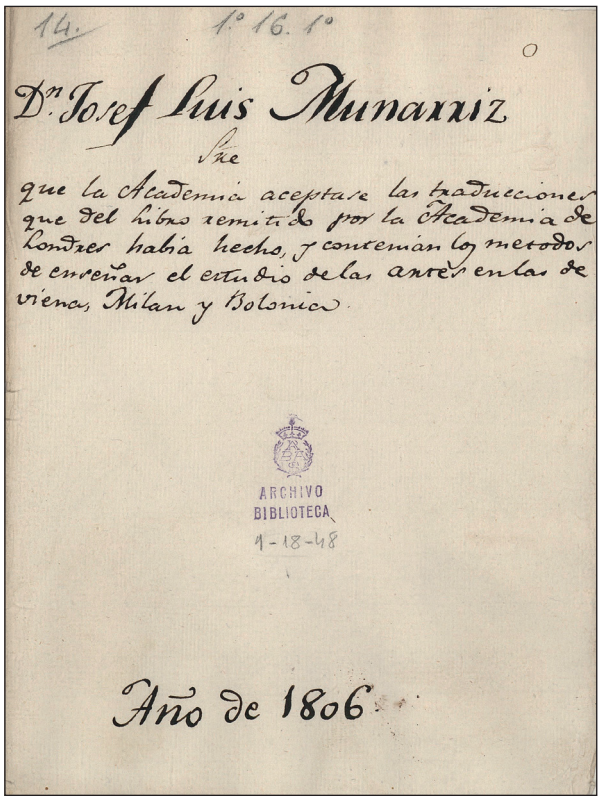


Fig. 7. Copertina del rapporto di José Luis Munárriz nella Giunta Particolare del 18 maggio, ABRABASF, sig. 1-18-48, 1806.

lezioni pubbliche di anatomia, pittura e letteratura antica. Egli evidenzia inoltre l'importanza delle esposizioni annuali organizzate dalla Royal Academy, capaci di riunire oltre mille opere e di generare entrate destinate al sostegno delle vedove e degli orfani degli artisti, suggerendo implicitamente che un simile sistema di esposizioni pubbliche avrebbe potuto essere adottato anche a Madrid per stimolare l'emulazione tra gli artisti e rafforzare il ruolo sociale dell'Accademia.

Il nucleo più rilevante della documentazione riguarda tuttavia la dettagliata descrizione degli statuti e dei programmi didattici delle accademie di Milano[71] e Bologna, che Munárriz espone con grande precisione e che furono evidentemente considerati modelli di riferimento per il dibattito interno alla San Fernando. L'organizzazione istituzionale di tali accademie prevedeva un corpo di trenta accademici residenti affiancati da membri associati e onorari provenienti da diversi paesi europei, con una presidenza rotativa stabilita per sorteggio. Dal punto di vista finanziario, il bilancio annuale raggiungeva le 18.000 lire, con una struttura salariale che assegnava al segretario uno stipendio di 3.800 lire e ai professori di architettura e pittura circa 3.500 lire ciascuno.

[71] Si veda Caimi (1872).

La struttura istituzionale era articolata in nove scuole principali — pittura, scultura, architettura, prospettiva, disegno d'ornato, elementi della figura, incisione e anatomia — secondo un modello disciplinare che presentava evidenti affinità con l'organizzazione della Real Academia de San Fernando, fondata anch'essa su una progressione sistematica tra disegno, studio dell'antico e pratica del modello vivo. Ogni scuola seguiva protocolli didattici rigorosi: nella scuola di architettura, ad esempio, lo studio degli ordini classici e della meccanica costruttiva era accompagnato dall'obbligo di eseguire rilievi sistematici degli edifici antichi e moderni della città; nella scuola di pittura, oltre alla teoria della composizione e alla pratica della pittura a olio e a fresco, era previsto che il professore eseguisse dimostrazioni pratiche davanti agli allievi, rendendo visibile il processo creativo. Analogamente, la scuola di scultura prevedeva un lungo apprendistato nel modellato in argilla e cera prima del passaggio alla lavorazione del marmo e dei metalli, con una particolare attenzione alla purezza del contorno e alla correttezza anatomica.

Un ruolo centrale era occupato dalla scuola di anatomia, nella quale si tenevano tre lezioni settimanali: durante l'inverno gli studenti studiavano la muscolatura maschile attraverso dissezioni di corpi naturali, mentre nei mesi estivi l'insegnamento era dedicato all'osteologia mediante l'osservazione di scheletri. Questa formazione scientifica costituiva la base per l'accesso alla scuola del modello vivo, dove pittori e scultori guidavano gli studenti nell'applicazione pratica delle conoscenze anatomiche attraverso il disegno diretto dalla figura umana.

Il programma prevedeva inoltre l'utilizzo di grandi cartoni in proporzioni superiori al naturale nella scuola degli elementi della figura, nonché visite periodiche alle gallerie di pittura e scultura, considerate strumenti fondamentali per l'apprendimento attraverso l'imitazione dei modelli antichi e moderni. A ciò si affiancava la necessità di integrare lo studio teorico con riferimenti più avanzati alla conoscenza anatomica — come attestano alcuni trattati sulla muscolatura — e con l'analisi dei disegni realizzati in Italia da Ponziano Ponzano[72], particolarmente significativi se confrontati con il contesto spagnolo, dove tale disciplina non risultava ancora approfondita in modo sistematico[73].

L'organizzazione didattica era ulteriormente sostenuta da un sistema logistico avanzato: la biblioteca dell'Accademia era aperta regolarmente ai professori e due giorni alla settimana agli studenti, mentre i corsi elementari erano standardizzati in una serie di almeno ventiquattro tavole illustrative contenenti le regole fondamentali di ciascuna disciplina. Anche la gestione dei concorsi accademici rifletteva un'etica professionale rigorosa: i temi proposti erano spesso collegati a opere pubbliche realmente progettate o commissionate dal governo, e durante

[72] "Fondo de dibujos de Ponzano y Gascón, Ponciano". In: https://www.academiacolecciones.com/dibujos/mostrar-autores.php?pag=1&id=ponzano-y-gascon-ponciano&orden=3&direccion=0 [Accesso: 26/04/2026].

[73] Crespo Fajardo, 2013. In: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4408911.

le cerimonie di premiazione il segretario leggeva le motivazioni delle decisioni della giuria senza menzionare i nomi degli artisti esclusi, al fine di preservarne il decoro professionale.

Infine, i sussidi didattici messi a disposizione degli studenti erano molto ampi: calchi in gesso per lo studio dell'antico, manichini articolati per l'esercizio dei figuristi, modelli anatomici, nonché una vasta collezione di costumi storici, panni, toghe e armature di diverse epoche — con particolare attenzione alla foggia greca e romana — destinati allo studio del panneggio e degli effetti della luce. Attraverso questa descrizione dettagliata delle accademie italiane, Munárriz offriva alla Real Academia de San Fernando un quadro concreto di modelli scolastici consolidati, contribuendo così al dibattito sulla modernizzazione dell'insegnamento artistico madrileno e confermando il ruolo delle accademie italiane come interlocutori privilegiati nella definizione della cultura accademica europea.

In tale contesto, e negli stessi anni, precisamente tra maggio e giugno del 1805, i rapporti tra le principali istituzioni italiane e l'accademia spagnola sono ulteriormente attestati da una corrispondenza diretta con l'Accademia Nazionale di Bologna. In essa, il segretario Giacomo Rossi trasmette alcuni esemplari dei programmi di studio proposti dall'accademia bolognese per i successivi concorsi, invitando al contempo i professori della Real Academia a incoraggiare i propri alunni ad approfittarne, con l'intento di mantenere tra le due istituzioni un'utile corrispondenza[74].

Per riportare alcuni esempi dei programmi citati, si segnala che, nello stesso anno per l'architettura, è prevista la realizzazione di "un Palazzo di Giustizia per una Capitale, capace di ospitare le residenze e gli uffici di tutti i Tribunali, sia civili sia criminali", con il relativo premio di una medaglia d'oro del valore di sessanta zecchini. Per la scuola di pittura, il programma prevede "Temistocle che si presenta supplichevole al re dei Molossi", premiato con una medaglia d'oro del valore di centoventi zecchini. Per quanto riguarda la scultura in basso rilievo, il tema da realizzare è "Cleobe e Bitone i quali, in mancanza dei buoi, aggiogati al carro conducono la madre al Tempio di Giunone", con il rispettivo premio di una medaglia d'oro di quaranta zecchini. Restano poi i programmi per la scuola del disegno di figura, per quella dell'incisione, per gli ornati e per le discipline generali, ciascuno dei quali presenta linee guida specifiche per la realizzazione dei singoli lavori da esso stabiliti.

Anche in questo caso, come nei precedenti esempi, con delibera del 30 giugno 1805 la *Junta ordinaria* confermò la ricezione dei modelli sopracitati e, inoltre, menzionò tre ulteriori modelli trasmessi dall'Accademia di Milano[75].

[74] ABRABASF, sig. 2-37-9.

[75] *Libro de Actas,* Madrid, 1805, ABRABASF, fol. 169R.

UNO SGUARDO IN PITTURA

Degli Olii e delle Vernici che si adoperano nella Pittura[76], pubblicato nel 1856, costituisce una rilevante memoria tecnico-artistica redatta dall'Infante di Spagna Don Sebastiano Gabriele di Borbone e Braganza. Presentata inizialmente alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, l'opera fu successivamente diffusa presso l'Accademia di San Luca a Roma[77] e la Reale Accademia di Napoli, inserendosi in un fecondo circuito di scambi scientifici tra le istituzioni artistiche europee.

L'accoglienza favorevole della Real Academia di Madrid, che ne approvò la pubblicazione riconoscendone l'utilità per il progresso della pittura, spinse l'autore a curarne una versione in italiano. Don Sebastiano Gabriele, già membro dell'istituzione romana e socio onorario di quella napoletana, favorì così un dialogo diretto tra le tre capitali. L'accademia partenopea, in particolare, manifestò un vivo interesse per il trattato, proponendone l'inserimento nei propri rendiconti ufficiali e garantendogli un'ampia risonanza nel panorama artistico della Penisola.

Il fulcro teorico della memoria risiede nell'analisi delle cause chimiche e fisiche che determinano l'alterazione dei dipinti a olio, con l'obiettivo di individuare rigorosi protocolli preventivi. L'autore identifica tre fattori critici di degrado:

1. La scarsa consapevolezza della composizione chimica dei pigmenti;
2. L'inadeguata modalità di preparazione dei supporti;
3. L'azione combinata di oli, vernici e agenti atmosferici.

Attraverso l'osservazione autoptica di opere antiche, dimostra come l'interazione tra pigmenti organici e composti metallici possa innescare reazioni chimiche distruttive per la materia colorante. Al contrario, egli evidenzia come tali pigmenti, se applicati a velatura sopra altri strati e isolati dall'olio, risultino notevolmente più stabili nel tempo, citando a supporto l'eccellenza tecnica della Scuola Veneziana e di altri maestri attivi tra il XV e il XVII secolo.

Un ulteriore punto critico affrontato riguarda le imprimiture delle tele, con una severa critica verso le preparazioni rosse, a base di ossidi di ferro, diffuse nel XVII secolo. Queste basi tendono infatti a causare l'annerimento delle ombre e la perdita dei passaggi tonali, compromettendo irreparabilmente l'armonia luminosa delle opere. In antitesi, l'autore osserva che i dipinti realizzati su fondi bianchi o grigi mantengono generalmente un migliore stato di conservazione e una maggiore leggibilità cromatica.

---

[76] Don Sebastiano Gabriele di Borbone e Braganza (1856): *Degli Olii e delle Vernici che si adoperano nella Pittura, memoria diretta alla R. Accademia di S. Ferdinando in Madrid dall' Infante di Spagna Don Sebastiano Gabriele di Borbone e Braganza. Versione dallo Spagnuolo.* In: https://play.google.com/store/books/details/Sebasti%C3%83_n_Mar%C3%83_a_Gabriel_Borbon_Degli_olii_e_dell?id=6PiSGLXwoXkC [Accesso: 12/03/2026].

[77] È presente il volume 116, fascicolo 173, in 12.129 all'Archivio della R. Accademia di S. Luca. Vol. 116 dal n° 1 al 201" (1856).

In conclusione, la memoria di Don Sebastiano Gabriele non si limita a essere un manuale tecnico per pittori, ma si configura come una testimonianza esemplare del ruolo delle accademie ottocentesche: luoghi d'elezione dove il sapere artistico incontrava l'indagine scientifica, favorendo un progresso culturale transnazionale fondato sulla salvaguardia del patrimonio e sulla perfezione del mestiere.

IL CASO DI MARIANA WALDSTEIN, MARCHESA DI SANTA CRUZ

Mariana Waldstein-Lichtenstein, marchesa consorte di Santa Cruz (Vienna, 1763 – Fano, 1808), incarna l'esempio ideale di donna cosmopolita del tardo Settecento. Austriaca di nascita ma spagnola di adozione, seppe coniugare un'identità europea con una profonda adesione alla cultura iberica. Sebbene la storiografia l'abbia spesso correlata solo al ruolo di modella o committente di grandi artisti come Francisco Goya e Antonio Canova, la Waldstein godette in vita di una solida fama come pittrice, costruendo la propria immagine pubblica attraverso l'esercizio delle arti e la formazione con Isidro Carnicero[78]. Il suo profilo biografico è delineato nel 1832 da Martín Fernández de Navarrete[79], allora segretario della Real Academia de San Fernando e direttore della Real Academia de Historia de Madrid[80]. Inoltre, grazie allo stretto legame che il marito intratteneva con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mariana Waldstein fu nominata directora honoraria y académica de mérito por la pintura il 1º dicembre 1782, poco più di un anno dopo il suo arrivo alla corte spagnola[81]. La nomina sembrerebbe essere stata motivata dalla presentazione di un ritratto a pastello esposto presso l'Accademia. Secondo Félix Boix[82], l'opera che ne giustificò l'ammissione sarebbe stata in realtà un autoritratto, che nel 1924 risultava ancora conservato presso l'istituzione madrilena, mentre oggi se ne ignora l'ubicazione.

Tale autoritratto costituiva una chiara dichiarazione del suo impegno e della sua dedizione alla pittura: la marchesa vi si raffigurava nell'atto di disegnare, con la matita in mano davanti al cavalletto. Come si vedrà, alcuni anni più tardi ella tornerà a rappresentarsi in una situazione analoga[83].

La documentazione conservata nel dossier relativo a Maria Ana Waldstein testimonia l'esistenza di una rete di rapporti accademici che collegava la Real Accademia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid con diverse istituzioni

[78] Ossorio y Bernard, 1883-1884: 702.

[79] *Distribucion de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de marzo de 1832*, Madrid, 1832: 48-50; si veda anche Navarrete, "Mariana Fernanda Waldstein" en Diccionario Biográfico Español. In: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/46030-mariana-fernanda-waldstein.

[80] García Cueto, 2016: 143.

[81] Fascicolo personale di Mariana de Waldstein, IX marchesa di Santa Cruz, ABRABASF, sign. 1-40-4

[82] García Cueto, 2016: 140-142.

[83] García Cueto, 2016: 142–143.



Fig. 8. Ritratto di Mariana Waldstein, IX marchesa di Santa Cruz, Francisco de Goya, Musée du Louvre. Dominio Púbblico, vía Wikimedia Commons.

artistiche italiane tra la fine del XVIII e i primi del XIX secolo. Il fascicolo archivistico intitolato *Varios diplomas de Academias despachados á favor de la Excma. Sra. D.ª María Ana Waldstein, Marquesa de Santa Cruz*[84], raccoglie infatti una serie di attestazioni e lettere che documentano il riconoscimento della marchesa da parte di varie accademie europee.

Nel 1802, a seguito della sua vedovanza e di un turbolento soggiorno parigino, fondamentale importanza è il suo *Gran Tour* in Italia, coinvolgendola attraverso anche la relazione con Luciano Bonaparte, a confrontarsi direttamente con i centri della cultura neoclassica. Nel settembre del 1803 infatti, Waldstein ottenne il titolo di accademica di merito presso l'Accademia di San Luca, riconoscendo il suo talento da miniaturista[85]. Il diploma rilasciato dall'Accademia di San Luca a Roma, nel quale

[84] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz,* Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14, Archivo Histórico de la Nobleza, (di seguito AHNOB), SANTA CRUZ, C.41, D.144-154. https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12742398 [Accesso: 09/03/2026].

[85] García Cueto, 2016: 151.

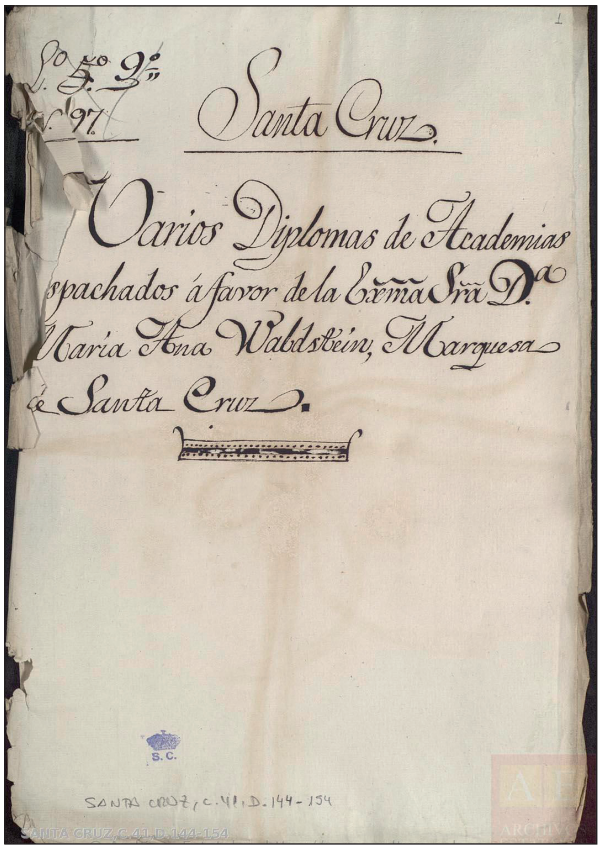


Fig. 9. Varios diplomas de Academias despachados á favor de la Excma. Sra. Dº Maria Ana Waldstein, Marquesa de Santa Cruz. Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo).

il principe dell'Accademia Andrea Vici, insieme ai consiglieri Vincenzo Pacetti e Antonio de Maron, certifica che nella sessione del 25 settembre 1803 la marchesa era stata proposta ed acclamata co-accademica di merito in riconoscimento del suo talento nel disegno e nella miniatura, nonché delle sue *qualità scientifiche, e per le rispettive erudizioni*[86].

Il soggiorno fiorentino del 1803, invece, fu favorito dalla protezione della reggente d'Etruria, Maria Luisa di Borbone[87]. Grazie a tale influenza, la marchesa fu insignita del titolo di accademica di merito dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, lasciando anche qui il proprio autoritratto per la celebre galleria dei pittori. L'inserimento della pittrice nella Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze è testimoniato da una lettera ufficiale del 26 ottobre 1803 ne annunciò l'elezione ad accademica professoressa. In tale comunicazione il presidente Giovanni degli Alessandri sottolineava il "lodevole attaccamento" della marchesa alle arti del

[86] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz,* Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14, AHNOB. SANTA CRUZ, C.41, D.144.

[87] Drei, 1935 in García Cueto, 2016: 151. *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz,* Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.145.

disegno e la "somma intelligenza" con cui ella si applicava nella pittura e al disegno, dichiarando che l'istituzione fiorentina sperava di accrescere il proprio prestigio annoverandola nel proprio corpo accademico. Il documento precisa, inoltre, che la patente ufficiale sarebbe stata inviata successivamente, una volta inciso il rame con gli stemmi reali necessari nella produzione del diploma[88].

Il rapporto con l'Accademia di San Luca proseguì negli anni successivi attraverso uno scambio epistolare. Con l'invio di una lettera del 20 settembre 1804 dalle stanze accademiche romane, Andrea Vici e il segretario Virginio Bracci informavano la marchesa dell'arrivo della collezione nella galleria dell'Accademia del ritratto da lei inviato, sottolineandone la magistralità del suo autore[89], posto accanto al pittore accademico Boni Cavaliere di Santo Stefano. In conformità con le tradizioni dell'istituto, inviò infatti Mariana Ana Waldstein il proprio ritratto eseguito da Andrea Appiani[90] e, nel 1806, una copia in miniatura del celebre *Autoritratto con il maestro di scherma* di Raffaello, opera che tutt'oggi testimonia il suo genio tecnico nelle collezioni romane. Ulteriore documento datato 27 febbraio 1806, firmato dal principe dell'Accademia Vincenzo Camuccini, da Andrea Vici, Vincenzo Pacetti e dal segretario Bracci, ringraziava la marchesa per un'altra opera donata all'istituzione: una miniatura raffigurante il ritratto di Raffaello, lodata per la qualità del colorito e per l'eleganza del disegno, tanto da essere definita un'eccellente copia del maestro urbinate[91]. Tali relazioni si sviluppavano anche attraverso intermediari accademici, ad esempio una lettera datata 7 febbraio 1806 indirizzata alla marchesa da Camuccini, testimonia l'incarico ricevuto di presentare ufficialmente all'Accademia di San Luca la miniatura inviata da Maria Waldstein, evidenziando il suo prestigio e ammirazione tra gli artisti. A tale corrispondenza si aggiunge una comunicazione del 18 settembre 1806[92], con la quale il segretario Virginio Masi informava la marchesa che, nella congregazione del 15 settembre 1806, il collegio romano l'aveva nuovamente proclamata come accademica di merito come miniatrice. Nel medesimo periodo la marchesa intratteneva rapporti anche con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, che in una lettera del 15 agosto del 1805[93] firmata da Isidoro Bosarte, ricordava come ella fosse già stata nominata accademica di onore e direttrice onoraria, esprimendo la propria soddisfazione per i progressi compiuti dovute alle due opere recentemente inviate e presentate poi al pubblico. L'istituzione madrilena, dunque, deliberò l'invio di un dono, cioè un esemplare delle

[88] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.153-154.

[89] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.147.

[90] Incisa della Rocchetta, 1979: 58.

[91] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.148-149.

[92] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.150.

[93] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.152.

Antigüedades de Granada y Córdoba come segno di riconoscenza per l'onore arrecato alle arti della sua attività. Attraverso i suoi viaggi e le sue affiliazioni accademiche documentate ufficialmente, la marchesa di Santa Cruz è dunque testimonianza artistica e diplomatica di corrispondenza madrilena e italiana, tra l'Accademia di San Fernando, l'Accademia di San Luca e l'Accademia di Firenze.

Attraverso gli esempi riportati si evince la fitta rete di relazioni avutasi tra la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e le accademie italiane, in un periodo in cui queste istituzioni ricoprivano un ruolo di grande importanza nel contesto culturale.

CONCLUSIONE

L'analisi della documentazione archivistica esaminata consente di delineare con maggiore precisione il ruolo svolto dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando all'interno della rete europea delle accademie tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Lungi dall'essere un'istituzione periferica o semplicemente debitrice dei modelli italiani, l'Accademia madrilena emerge come un centro dinamico di mediazione culturale, capace di recepire, rielaborare e, a sua volta, diffondere modelli organizzativi, metodologici e artistici.

I rapporti instaurati con le accademie di Roma, Napoli, Firenze, Bologna e Milano dimostrano come la circolazione delle idee non si limitasse al trasferimento di artisti o di opere, ma coinvolgesse anche statuti, programmi didattici, regolamenti, concorsi, trattati tecnici e pratiche di insegnamento. Attraverso traduzioni, corrispondenze ufficiali e continui confronti tra sistemi educativi, la San Fernando partecipò attivamente alla costruzione di un linguaggio accademico condiviso, fondato sullo studio dell'antico, sul rigore metodologico e sull'integrazione tra sapere teorico e pratica artistica.

Le fonti inedite qui presentate permettono inoltre di superare una visione unidirezionale dei rapporti tra Italia e Spagna. Se, da un lato, le accademie italiane continuarono a rappresentare un imprescindibile modello formativo per gli artisti spagnoli, dall'altro la Real Academia de San Fernando acquisì progressivamente un'autorevolezza tale da essere assunta essa stessa come riferimento istituzionale, come dimostra il caso dell'Accademia del Disegno di Napoli e il costante interesse mostrato da altre istituzioni europee nei confronti della sua organizzazione.

Le vicende dei pensionati, degli artisti, dei professori e delle figure femminili, come Mariana Waldstein, confermano inoltre che tali relazioni non furono esclusivamente istituzionali, ma si svilupparono attraverso una rete di contatti personali, diplomatici e culturali che contribuì alla formazione di una comunità artistica internazionale. In questo contesto Roma mantenne il proprio ruolo di principale laboratorio del classicismo europeo, ma Madrid seppe progressivamente affermarsi come nodo fondamentale di questa rete, favorendo la circolazione di conoscenze, modelli e pratiche tra le diverse realtà accademiche.

Nel loro insieme, i documenti analizzati restituiscono dunque l'immagine di un sistema accademico europeo profondamente interconnesso, nel quale la formazione artistica si costruiva attraverso un continuo dialogo tra esperienze nazionali differenti. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando non fu soltanto destinataria di tali influenze, ma contribuì in maniera significativa alla loro ridefinizione, assumendo un ruolo attivo nella costruzione di quella cultura artistica transnazionale che caratterizzò il passaggio dall'Illuminismo al primo Ottocento. Lo studio di queste relazioni apre inoltre nuove prospettive di ricerca, suggerendo ulteriori approfondimenti sulle reti documentarie, sui circuiti di mobilità degli artisti e sulla circolazione dei modelli accademici in ambito europeo, nella consapevolezza che tali dinamiche rappresentano una chiave fondamentale per comprendere la storia delle istituzioni artistiche e dei processi di formazione del gusto moderno.

BIBLIOGRAFIA

Águeda, Mercedes (1980). *Antonio Rafael Mengs: 1728-1779*. Madrid. Imprenta del Ministerio de Cultura.

Alonso Sánchez, María Ángeles (1976): "El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma". In: *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid 3*, pp. 91-120.

Azcárate, Isabel (1994). *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Barroero, Liliana (2001): "Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le 'Memorie per le Belle Arti' e il 'Giornale delle Belle Arti'". In: Borsellino, Enzo / Casale, Vittorio (a cura di): *Roma "*Il tempio del vero gusto*": la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*. Firenze: Edifir, pp. 91-100.

Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de. San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Bencivenni Pelli, Giuseppe (1759-1808): *Efemeridi*. Firenze: Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

Brook, Carolina (2014): "Regolamenti delle pensioni per Roma dell'Accademia di San Fernando (1758-1830)". In: Luis Sazatornil Ruiz/ Frédéric Jimeno (a cura di.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 89-101.

Brook, Carolina (2020). *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'Accademia.* Roma: Viella.

Brook, Carolina / Curzi, Valter (2010): "La nascita delle accademie europee e la diffusione del modello romano". In: *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*. Milano: Skira, pp. 151-160.

Caimi, Antonio (1872). *L'Accademia di belle arti in Milano: sua origine, suo incremento e suo stato attuale*. Milano: Tipi di Alessandro Lombardi.

Cánovas del Castillo, Soledad (1989): "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808". In: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, pp. 125-155.

Cassese, Giovanna (2013): "L'Accademia di Belle Arti di Napoli tra passato e futuro". In: *Accademie patrimoni di belle arti*, Roma: Gangemi.

Cinelli, Noemí (2010): "Sobria claridad y arcaica pureza. Reflexiones sobre el gusto en el siglo de las luces. El caso de la Villa Negroni de Roma: modelos e influencias de Mengs y Azara (1777)". In: *Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 205-219.

Crespo Fajardo, José Luis (2013): "Bernardino Genga. Anatomia per la comprensione artistica". In: *ASTRI- Arte y Sociedad. Revista de Investigación* 5, Malaga / Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Cruz Alcañiz, Cándido de la (2010). *Francisco Preciado de la Vega (1712-1789). Un pintor sevillano entre España e Italia*. Tesis doctoral: Universidad de Castilla La-Mancha.

Drei, Giovanni (1935). *Il Regno d'Etruria (1801-1807). Con una appendice di documenti inediti*, Modena: Società Tipografica Modenese.

Fichet-Poitrey, Françoise (1969): "La gloire et l'argent. Architectes et entrepreneurs au XVIIe siècle". In: *Revue française de sociologie*, n. speciale (Les faits économiques), Parigi, pp. 703-723.

Franchi Dell'Orto, Luisa (1993). *Ercolano 1738-1988: 250 Anni Di Ricerca Archeologica Atti Del Convegno Internazionale Ravello, Ercolano, Napoli, Pompei: 30 Ottobre-5 Novembre 1988*. Roma, Italia: L'Erma di Bretschneider.

García Cueto, David (2016): "Retratos y retratistas de Mariana Waldstein, IX marquesa consorte de Santa Cruz". In: *Goya. Revista de arte*, 355, Madrid, pp. 140–159.

García Sánchez, Jorge (2002): "El viaje al sur de Italia de Isidro González Velázquez". In: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 94-95, Madrid, pp. 27-44.

García Sánchez, Jorge (2007): "Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)". In: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 104-105: 9-92.

García Sánchez, Jorge (2011). *Los arquitectos españoles frente a la antigüedad: historia de las pensiones de Arquitectura en Roma (ss XVIII y XIX)*. Madrid.

García Sánchez, Jorge (2022). "Nuevas noticias de los viajes por Italia de Isidro González Velázquez a la luz de la colección de dibujos de la Real Academia de San Fernando." Studi Romani. n.s. IV, 1-2: 127-166. In: https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/74ffef90-2b2f-43fa-99ba-6e70e0a08862/content.

Hoare, Prince (a cura di) (1805). *Academic Annals, 1804–1805*. Londra: Royal Academy of Arts.

Iannitto, Maria Teresa (1990). *Guida agli archivi per la storia contemporanea regionale: Napoli*, Napoli: Guida.

Incisa della Rocchetta, Giovanni (1979). *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca, Accademia Nazionale di San Luca*, Roma.

Jestaz, Bertrand (1963): "L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571". In: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 75-2, Roma, pp. 415-466.

Jonker, Matthijs (2017). *The academization of art: A practice approach to the early histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, [Tesi dottorale], Amsterdam: Università di Amsterdam.

Jordán de Urries, Javier (2003): "La 'accademia' spagnola a Roma intorno al 1800". In: *Accademie e Accademismo 1770-1870. Giornate di studi in memoria di Stefano Susinno*, Roma: Villa Medici. https://www.academia.edu/42648012/Comunicaci%C3%B3n_La_accademia_spagnola_a_Roma_intorno_al_1800_texto_en_espa%C3%B1ol_

Jordán de Urríes, Javier (2012): "'Crear artífizes yluminados en el buen camino de el arte': los últimos discípulos españoles de Mengs". In: *Goya. Revista de arte*, 340, Madrid, pp. 210-235.

Jordán de Urríes, Javier (2013): "El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs". In: Negrete, Almudena (ed.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Madid, 2013: 94-107.

López de Meneses, Amada (1933 - 1934): "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma". In: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XLI: 253-300 y XLII: 29-68.

López Otero, Modesto (1949): "Don Isidro González Velázquez (1765-1840)". In: *Revista Nacional de Arquitectura*, 85, Madrid: COAM, pp. 43-47.

Lorenzetti, Costanza (1953). *L'Accademia di Belli Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze: F. Le Monnier.

Luzón Nogué, José María: "La relacion de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con las academias extranjeras en los siglos XVIII y XIX", Messico, (articolo in corso di stampa).

Maier Allende, Jorge / Jordán de Urríes, Javier (2025). *Francisco Javier Ramos (1746-1817), Discípulo de Mengs. Sus dibujos en la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mena Marqués, Manuela Beatriz (1994). *Goya: El cuaderno italiano 1770-1786*, Madrid: Museo del Prado.

Anton Raphael (1766). *Ragionamento sull'Accademia delle Belle Arti di Madrid*. Madrid: Ibarra.

Mengs, Anton Raphael / Agueda Villar, Mercedes (1989). *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la pintura*, Madrid: Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, D.L. 1989.

Moleón Gavilanes, Pedro (2002): "Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII". In: *Reales Sitios* 152, pp. 48-63.

Moleón, Pedro (2004). *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*. Madrid: Abada editores.

Mora, Gloria / Cacciotti, Beatrice (1996): "Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia e España en el siglo XVIII". In: *Hispania*, 56, n. 192, pp. 63-75.

Navarrete Martínez, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Navarrete, Esperanza, "Mariana Fernanda Waldstein". Diccionario Biográfico Español. In: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/46030-mariana-fernanda-waldstein.

Navascués, Pedro: "La Real Academia de San Fernando". In: *La Academia y su historia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Negrete Plano, Almudena (2001): "La colección de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 92-93, pp. 9-31.

Ossorio y Bernard, Manuel (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Moreno y Rojas.

Pérez Sánchez, Alfonso (1964): "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas". In: *Academia. Boletín de la Real Acaedmia de Bellas Artes de San Fernando,* 18, pp. 1-81.

Ponz, Antonio (1794). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, XVIII, Madrid: Joaquín Ibarra.

Pevsner, Nikolaus (1982), *Academias de Arte: pasado y presente*, Madrid: Cátedra.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (coord.) (2009). *Francisco Preciado de la Vega: un pintor español del siglo XVIII en Roma*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Roettgen, Steffi (1982), "I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Nápoli e a Madrid". In: de Seta, Cesare (Hrsg.), *Arte e civiltà del Settecento a Napoli*. Bari: Laterza, pp. 154-179.

Roettgen, Steffi (1999). *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, vol. I, Munich: Hirmer Verlag.

Rolfi Ožvald, Serenella (2012). *«Agli amatori delle belle arti gli autori». Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*. Roma: Campisano Editore.

Sánchez Espinosa, Gabriel (1994). *Las memorias de José Nicolás de Azara (ms. 20121 de la BNM), estudio y edición del texto*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Serraller Francisco Calvo (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Catedra Ediciones.

Úbeda de los Cobos, Andrés (1987), "Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". In: *Archivo Español de Arte* nº 240, pp. 447-461.

Úbeda de los Cobos, Andrés / Jordán de Urríes, Javier (2025): *Anton Raphael Mengs (1728–1779)*, Madrid: Museo Nacional del Prado.

Urrea, Jesús (1999): "Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII". In: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 75-76, pp. 367-388.

Luzón Nogué, José María (coord.) (2007), *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Zapperi, Roberto (1966): "Giuseppe Bencivenni Pelli". In: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII; Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 219-222.

Zuccari, Federico (2009): "Origine, et progresso dell'Academia". In: *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*. Washington: National Gallery of Art, pp. 125–131.