LA INSTITUCIONALIZACION DE LA ENSEÑANZA ARTISTICA EN MALLORCA: LA ACADEMIA DE NOBLES ARTES (1778-1808)

Catalina Cantarellas Camps

EL ESTABLECIMIENTO DE LA ACADEMIA: FUNCIONAMIENTO Y DESARROLLO

En el último tercio del siglo XVIII se instauró en Palma de Mallorca una Academia de Nobles Artes, dentro de la cual se impartirían progresivamente las enseñanzas de dibujo (1778), de escultura (1796) y de arquitectura (1797). Ella supuso el inicio en la isla de la institucionalización de la enseñanza artística, cuya vigencia iba a mantenerse hasta nuestros días. De modo paralelo conllevó la incorporación a la práctica académica, concretamente a la clasicista. Tal establecimiento está de acuerdo con el afán normativo de la época cuyos ejemplos más relevantes lo proporcionan las fundaciones de las Reales Academias de San Fernando y de San Carlos, directrices referenciales de los restantes centros surgidos.

La institución mallorquina nació a impulsos de la Sociedad Económica de Amigos del País, creada en 1777 en sustitución de la antigua Cofradía de San Jorge. [1] Su fun-

(1) La Cofradia de San Jorge era una organización nobiliaria que se remontaba al siglo XV, extinguida definitivamente en 1743. En 1775 el intento de su reinstalación no prosperó pues la Real Cédula de 16 de enero de 1778 denegó la solicitud al respecto, determinando a la vez el establecimiento de una Sociedad Económica de Amigos del País. Vid. RAMIS DE AYREFLOR, J.: *Alistamiento Noble de Mallorca del año 1762*, Palma 1911, pp. 19-37 y 541-544.

cionamiento no discrepó del usual y propio de las Sociedades Económicas, exponentes de una política monárquica centralizadora, que halló su auxilio en las clases privilegiadas. [2] No olvidemos en efecto que, como señala Sarrailh, tales fundaciones respondieron a un mismo modelo, aplicado sin distinción de matices. [3] El papel llevado a cabo por la Económica Mallorquina tampoco difiere del desempeñado por las mismas instituciones en las respectivas ciudades; constituyeron el cauce difusor de las ideas ilustradas, cauce prácticamente único aquí. [4] Del amplio programa formulado por la Sociedad Económica Mallorquina sólo nos interesa reseñar el apartado correspondiente a la docencia del arte en su etapa inicial. De todos modos hay que tener en cuenta que con ello no agotó su actuación en esta vertiente, antes bien estimuló una serie de actividades técnicas como la producción de loza y vidrio entre otras. [5]

La fundación de la Academia estuvo presidida por el móvil ilustrado, característico de la Sociedad Económica, encaminado en este caso a la reforma de las artes, a través de cuyo conocimiento se alcanzaría la felicidad y el progreso. La medalla grabada en 1779, con ocasión de los primeros exámenes celebrados, aludía precisamente al futuro desarrollo de la isla en base al ejercicio de la pintura,escultura y grabado, incitando a su práctica como un medio para alcanzar la fama. [6] Aparecía así el dirigismo didáctico del arte, de acuerdo con la idea de que *la enseñanza pública para llegar á la gloria del verdadero*

(2) Vid. *Memorias de la Real Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País,* Palma 1784. Contiene la lista de los individuos que integraban la Sociedad. Juntamente con los ciudadanos dedicados a profesiones liberales, asimilables a la burguesía, se constata la presencia de la nobleza, de los ciudadanos militares y del clero. Muchos de ellos se apartaron luego del seno de la Económica, la participación del primer momento pudo responder a la política regia de apoyo a la institución.

(3) SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,* Madrid 1974, pp. 252 y ss.

(4) HERR, Richard: *España y la Revolución del siglo XVIII,* Madrid 1964, pp. 129 y ss., juzga que hubo tres instituciones básicas para la propagación de la ilustración: la prensa, la Universidad y las Sociedades Económicas. La prensa fue prácticamente inexistente en la isla pues hasta 1808 esta no contó con otro periódico que con el *Semanario Económico,* fundado por la Sociedad en 1779. Por lo que a la Universidad se refiere pensamos que su repercusión no alcanzó a la de la Sociedad Económica, entidad que por otra parte concentró de modo preferente la atención estatal después de 1771. En relación con la marcha de la Universidad véase LLADO, Jaime: *Historia del Estudio General Luliano y de la Real Pontificia Universidad Literaria de Mallorca,* Palma 1973.

(5) Vid. OLIVER, Miguel de los Santos: *Mallorca durante la primera Revolución (1808 a 1814),* Palma 1901, pp. 58-60. Quizá lo más notable sea el intento de establecer una fábrica de cerámica inglesa cuya dirección se propuso a Bartolomé Sureda, director de la fábrica del Buen Retiro, el cual prometió su colaboración (ARM. SEAP 112 B, t. V, s.n. Actas 19-XI-1799 y 3-II-1800).

(6) Medalla grabada por Juan Montaner y Cladera, director de la escuela de dibujo. En el anverso contiene la inscripción: *Crescit in inmensvm,* en el reverso; *Premiando anima.* Puede verse una descripción coetánea de la misma en (J.M. SPINOSA): *Discurso que hizo en la obertura de la escuela de Matemáticas de esta ciudad en el día 14 de Enero de 1779 el Señor don Jacobo Maria Spinosa,* Palma 1779.

mérito, es el instituto de las Sociedades, y el movil principal de su objeto . [7] La misma instalación de la Academia, en el seno de la Casa Consistorial, evidenciaba su objetivo y ansia oficialista. [8] Este ideal halló su prolongación en las Escuelas de Bellas Artes, creadas en 1934, que mantendrían en parte los criterios y métodos presentes en las Academias dieciochescas.

En la existencia de la Academia mallorquina se distinguen una serie de etapas de las cuales únicamente consideraremos la originaria. Se extiende desde 1778 a 1808, estructurándose la primera, a su vez, en dos fases. La inicial, comprendida entre 1778 y 1779, se caracteriza por la presencia de una sola enseñanza, la del dibujo. El momento posterior, de 1798 a 1808, supone el orígen de dos nuevas escuelas, la de escultura y la de arquitectura, perfilandose la estructura que pervivirá a lo largo del siglo XIX.

El mecanismo funcional de la Academia se sujetó al establecido en los Estatutos Generales de la Sociedad Económica, válidos, con las variaciones pertinentes, para la serie de Comisiones que comprendía. [9] La Sociedad fue siempre el órgano director y reguló la marcha de la enseñanza artística a través de la celebración de Juntas ordinarias. El sistema concreto por el que se rigieron las tres escuelas quedó formulado en 1778 al crearse la de dibujo. [10] Se dispuso la gratuidad de la enseñanza y se crearon premios para los alumnos más aventajados, que difirieron según las secciones y años. [11] Cada escuela te-

(7) Vid (A. DESBRULL) *Oración que pronuncio el Sr. D. Antonio Desbrull... la tarde del 4 de Noviembre(1783)* en *Memorias de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (Primera Parte).* Palma de Mallorca. Imp. Ignacio Sarra y Frau, MDCCLXXXIV. p. 22. Para la idea de la Notabilidad, o mérito, presente en los discursos académicos en general y en especial en los de la Academia de San Fernando, Vid. HENARES, I: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII.* Granada MCMLXXVII, pp. 17-35.

(8) Para la instalación de la Academia de Nobles Artes en las dependencias del Ayuntamiento se efectuan diversas reformas, sin interés alguno arquitectónico, según se halla constatado en el AMP. Lib. Ayuntamiento 1796, t. 2, f. 274: 1797, t.l. f.45; 1799, f. 67 b; 1801, f. 322 b. Lógicamente también se albergaba en la Casa Consistorial la sede de la Sociedad Económica, vid. AMP. Leg. 808, exp. 5587 (1779). La ubicación de la Academia en el Ayuntamiento no fue definitiva, se alojó luego, a partir del 1809, en el edifico de Montesión y en el del Estudio General Luliano.

(9) Integraba las Comisiones de Educación, Agricultura, Comercio y Navegación e Industrias y Artes. Insistimos en la uniformidad que caracterizó el funcionamiento de todas las Sociedades Económicas, y por ende de las Academias artísticas, según queda subrayado en las obras de SARRAILH o HERR ya citadas. Por lo que se refiere a la organización concreta de la Academia no difirió de la que BEDAT, Claude: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808.* Toulouse, 1973, señala para la Academia de San Fernando a partir de 1757 (p. 49 y ss.) en el sentido de que ejemplificaba un poder real centralizado.

(10) ARM. SEAP 112 A, t. I. Actas de 1778, fs. 16 b, 18-19. Plan de la escuela de dibujo.

(11) La escuela de dibujo fue la que ofreció mayor número de premios. Inicialmente se otorgaron tres, pasando a ocho en 1781, proporción que en términos generales se mantuvo hasta 1792 en que se redujó a cinco. La cuantía de los mismos también oscilaba, como ejemplo; en 1781 la cantidad destinada a los premios fue de 520 reales; en 1789, 275 rs. y en 1800, 330 rs. La sala de escultura contó con un único premio, de 300 rs., concedido por Antonio Despuig, ilustrado mallorquín. Fuente: Actas SEAP.

nía uno o varios protectores que contribuían a su sostenimiento; del mismo modo cada una contaba con un director, encargado a la vez de impartir las materias, cuya labor estuvo auxiliada esporádicamente por ayudantes. Los cargos correspondientes eran nombrados por la Sociedad que decidía en base a algún ofrecimiento particular presentado. [12] Se desempeñaban gratuitamente, sólo a partir de 1796 los directores de las tres escuelas percibieron una gratificación otorgada por Antonio Despuig, ilustrado y mecenas del arte que en 1802 accedió al cardenalato. [13] Los exámenes solían celebrarse cada año; al principio se desarrollaban en tales ocasiones fastuosas ceremonias, que luego fueron perdiendo realce. El jurado examinador estuvo compuesto por los respectivos directores e individuos afines a las materias; en la constitución del mismo no debió haber divergencias hasta 1800, a partir de esta fecha se estipula que los directores no entren a formar parte de aquel a fin de evitar posibles reclamaciones. [14]

En relación al alumnado pueden diferenciarse dos grupos básicos, el de los aficionados y artistas por un lado y el de los artesanos por otro. Esta diferenciación es propia de la escuela de dibujo no dándose en las restantes secciones a causa del mismo contenido de las respectivas enseñanzas. El dibujo en efecto presentaba un carácter menos específico que el ofrecido por la escultura y arquitectura; por medio de él se accedía a una formación general, pues era desde la perspectiva de la época el fundamento de toda manifestación artística. En la etapa incial de la Academia los asistentes a la misma, y en concreto a la sala de diseño, son en su mayor parte aficionados; individuos procedentes de las clases altas y media. Rapidamente los artesanos pasan a constituir el grueso del alumnado, siendo su presencia ya manifiesta en 1789. [15] De acuerdo con ello se establecerá una clase para los aficionados y otra para los artesanos, divididos estos en subgrupos según su oficio. [16] La asistencia artesanal será a la larga la única segura y eficaz con que podrá contar la Academia, incluso dentro de la sección de dibujo, ya que el número de aficionados irá decreciendo. También con el tiempo la afluencia de los artesanos se inestabilizara poniendo en peligro la subsistencia de aquella. En vista de ello la Sociedad Económica gestiona el que se exija a diversos gremios la asistencia a determinados cursos como requisito para obtener la titulación de maestros. [17] En 1802 proyecta este pensamiento para

(12) Así ocurrió en todos los casos excepto en el del arquitecto italiano Juan Lazzarini, al cual la Sociedad Económica intentó contratar en 1802 para dirigir la escuela de arquitectura: ARM SEAP 112 B, t. IV. Actas 1802, s.n. Junta de 3-VII-1802.

(13) Vid. SALVA, J.: *El Cardenal Despuig.* Palma 1964.

(14) ARM. SEAP 112 B, t. V. Actas 1800, s.n. Junta 9-XI-1800.

(15) ARM. SEAP 112 A, t.II. Actas 1789, fs. 278-279.

(16) En la convocatoria de 1789 aparecen citados los siguientes gremios: carpinteros, plateros y albañiles: posteriormente se hallan los herreros. Vid. Actas cits. de 1789.

(17) Este hecho no deja de guardar relación con el decreto emitido en 1787 obligando a los artesanos a seguir un curso en la Academia de San Fernando, curso que a partir de 1788 se cumplimentara en el marco de las escuelas dependientes de las Sociedades Económicas, Vid. al respecto BEDAT, C: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808.* Toulouse 1973, pp. 369-370.

los albañiles, un año después lo extiende a carpinteros, herreros y plateros. [18] La reiteración al respecto muestra el fracaso, al menos parcial, de tal intento. [19] Con esta medida se perseguía en realidad un doble objetivo, asegurar la permanencia de la Academia y lograr su definitivo afianzamiento al convertirla en la única institución que ejerciera el control del aprendizaje profesional.

La línea docente se desarrolló dentro de las normas academizantes vigentes; había que ejercitarse en la copia de unos modelos dados, inmersos dentro de la estética neoclásica, como medio para adquirir la maestria artística. Poseemos poca información sobre el número y contenido de las materias impartidas pues no existieron programas docentes especificos hasta entrado el siglo XIX, sin embargo los ejercicios a cumplimentar en los exámenes, al igual que las referencias relativas a la adquisición del instrumental pedagógico, permiten deducir unas características generales. Quizá el rasgo más notorio sea la relativa flexibilidad de los programas, adaptados al tipo de alumnado dentro de una orientación normativa constante. El preceptismo adquirió su más alta formulación en la enseñanza del dibujo y de la escultura, en la de la arquitectura no estaba desde luego ausente pero su vertiente tecnológica lo aminoraba; una proporción semejante se dio en relación a la clase de dibujo destinada a los aficionados y a los artesanos, los cuales se enfrentaban con tareas afines a su profesión. Por lo que se refiere a la personalidad artística de los docentes hay que tener en cuenta que, con la excepción de Juan Muntaner, director de la escuela de diseño, habían realizado o completado su formación en el seno de la Academia. [20] Todos ellos ejemplificaban en mayor o menor medida la generación transitiva entre el barroco y el clasicismo.

El material necesario para la enseñanza llegó a la Academia por medios y procedencias diversas, en base a donaciones o compras. En general eran los socios protectores los que gestionaban la provisión del instrumental docente; también los directores de las escuelas colaboraron en ello, ya fuera contactando con otros centros, ya realizando reproducciones o modelos; en este sentido hay que destacar la labor de Francisco Tomas, regente de la sala de escultura. Las relaciones más estrechas fueron las mantenidas con la Academia de

(18) ARM. SEAP 112 V, t. IV. Actas 1802, s.n. Junta 9-X-1802. Y SEAP 112 C. Actas 1803, s.n. Junta 15-I-1803. En este caso se especifica que la medida se encamina a *"mejorar la Academia atendida su decadencia que se nota en la concurrencia de alumnos"*.

(19) ARM. SEAP 112 C. Actas 1805, s.n. Junta de 21-IX-1805, y Actas de 1807, s.n. Junta de 31-X-1807.

(20) Francisco Tomas, director de la sala de escultura, inició su formación en el taller de su padre, Miguel Tomas, también escultor. Asistió además por espacio de algún tiempo a la escuela de dibujo de la Academia mallorquina ya que en 1781 concurrió a los exámenes. En 1795 obtuvó el título de Académico de mérito de la Academia de San Carlos, vid. la transcripción del documento al respecto en FAJARNES, E.: *Francisco Thomás, escultor mallorquín (1805)*. BSAL, t. VIII, p. 351. Por su parte Guillermo Torres, iniciado en el taller del pintor Salvador Sancho, fue alumno de las escuelas de dibujo y matemáticas establecidas por la Sociedad.

San Carlos, la cual suministró gran cantidad de material a la institución mallorquina; la ventaja que este contacto conllevaba consistía en la obtención de modelos gratuitos a bajo precio, tratándose a veces de diseños elaborados por los alumnos de Valencia. [21]

Cabe citar también vinculos con otros centros, entre ellos con la Academia de San Fernando o con la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, pero su intensidad nunca igualó a la de Valencia. [22] En el caso de la Academia de San Fernando hay que apuntar que el material procedente de ella se enraizaba en obsequios efectuados por miembros de la Sociedad, no era fruto de un contacto directo a nivel de directores de escuelas como ocurría con Valencia. Ello no significa que la Academia de Palma se mantuviera alejada de la institución madrileña sino que es fruto de circunstancias concretas como son el hecho de que en la primera fase de la Academia son básicamente los socios protectores de la misma los aprovisionadores de material, mientras que en la segunda es Francisco Tomas el que despliega una intensa actividad al respecto, siendo el promotor de los contactos con Valencia. Importa insistir en este punto pués precisamente la institución mallorquina mostró una actitud dependiente hacia la Academia de San Fernando, sobre todo en la etapa de 1778-1796, recurriendo a ella con la petición de directrices y consejos, y contribuyendo así a favorecer el control sobre todas las escuelas artísticas anhelado por aquella. [23]

Juntamente con Valencia, Madrid y Barcelona, Roma constituyó un importante centro de abastecimiento, fruto de los viajes realizados por diversos personajes. [24] De todos modos el material, con independencia de su procedencia, respondía a una orientación y contenido similar. La provisión de la sala de escultura fue la más dificultosa, por ello no es de extrañar que se protegiera la actividad de un tal Mateo Matei Lucano, artesano instalado en la isla, que confeccionaba modelos de yeso, [25] o que se adquirieran las piezas del escultor Luis Melis, llegado a Mallorca por mediación de Despuig, tras su muerte. [26]

(21) Artífice importante de esta relación fue, juntamente con Francisco Tomas, el ilustrado Manuel Velasco, miembro de las dos Academias y Comisario del Ejército en Valencia. En 1797 hallamos la primera noticia sobre su actividad, que significó a la vez el inicio de los contactos con la Academia Valenciana en este sentido (ARM. SEAP 112 A, t. III. Actas 1797, f. 101).

(22) Las referencias más tempranas datan de 1796, cuando a iniciativa de Tomas el director de la Escuela de la Junta de Comercio. Pascual Moles, remite una serie de láminas de principios; simultaneamente Tomas gestionó la cesión gratuita de modelos de yeso que al parecer no prospero (ARM. SEAP 112 A, t. III. Actas 1796, fs. 57, 66-67 y 92).

(23) A lo largo de las Actas de la Sociedad Económica se evidencia tal dependencia, la Academia de San Fernando es el modelo perfecto a imitar. BEDAT hace de ello una referencia precisa en la op. cit., pp. 375-376 señalando que en 1779 los directores de la Sociedad Económica de Palma de Mallorca comunicaron a la Academia su deseo de abrir una escuela de dibujo pidiendo directrices al respecto.

(24) Así en 1798 el Intendente trajó de Roma 140 láminas (ARM. SEAP 112 B, t.IV. Actas de 1789, f. 120).

(25) ARM. SEAP 112 A. Actas de 1788, f. 244 b.

(26) ARM. SEAP 112 B, t. VI. Actas de 1801, s.n. Junta de 28-XI-1801. Las piezas adquiridas se calcularon en 60. Melis había llegado a la isla, contratado por Despuig, en 1798 permaneciendo en ella hasta 1801 en que falleció.

El discurrir de la Academia en la etapa que nos ocupa se caracterizó por su irregularidad e intermitencia; impulsos iniciales, pronto aminorados, fueron seguidos por momentos de relativa estabilidad que desembocaron a su vez en crisis de intensidad variable. Es ilustrativo al respecto el curso de la primera fase de la Academia que se estructura según el siguiente esquema: auge (1778-1783), estancamiento (1785-1787), cierre (1788), recuperación (1789-1791), cierre (1792-1796). Este ciclo se repite luego en líneas generales. Asi la segunda fase comienza de nuevo con un momento de auge, que se traduce en la creación de las secciones de escultura y de arquitectura en 1796 y 1797 respectivamente. En torno a 1800 aparecen los sintomas de una depresión que se va acentuando y ocasiona los cierres temporales de 1805 y 1806; por otra parte desde 1803 a 1808 más que de existencia de la Academia debe hablarse de subsistencia, precaria e inconsistente. En este caso nos encontramos ante un desarrollo menos irregular por la carencia de las espectaculares recuperaciones existentes en la fase inicial. Por lo demás apenas hallamos diferencias, hecha excepción de la mayor dependencia respecto a la Academia de San Fernando que caracteriza a la etapa anterior a 1796, mientras que en la posterior el eje de gravitación se orienta hacia la Academia valenciana, sin que ello implique, por supuesto, una ruptura total con la primera institución apuntada.

Las causas del irregular curso reseñado fueron varias, siendo básica la cuestión económica. El mantenimiento de la Academia corría a cargo de la Sociedad. Sólo a partir de 1799 se obtuvó una subvención regia. [27] La buena marcha de la misma dependía pues de la magnificencia de los protectores o socios de la Económica cuya contribución, notable en la primera fase, fue disminuyendo. La situación llegó a ser tan acuciante que en 1801 la Sociedad de Amigos del País se replanteó la supervivencia de la Academia. [28] Al lado de las circunstancias de orden económico influyó también la progresiva escasez del alumnado, y ya hemos señalado el intento que en este sentido se entabló tendente al control de la profesión gremial. En realidad la evolución de la Academia fue paralela a la de la Sociedad Económica, cuyo curso, esplendoroso o decadente, estaba en gran parte supeditado a la politica real. Los individuos que, con independencia de ella, mantenían su creencia en el ideal de la institución eran muy escasos; su tarea tenía pues escasas posibilidades de repercusión práctica, más cuando implicaba una transformación de los mecanismos tradicionales del pensamiento y de la sociedad. [29]

(27) ARM. SEAP 112 B, t. VI. Actas de 1801, s.n. Junta de 3-V-1801. No se especifica la cuantía.

(28) ARM. SEAP 112 V, t. VI. Actas de 1801, s.n. Junta de 2-V-1801. La Comisión de Industria y Comercio sugiere si la Sociedad debe desprenderse de la Academia. Ante la decisión de continuar con ella se gestiona una contribución económica del Consulado de Mar en base a que en sus Estatutos se regula el auxilio a la rama artesana.

(29) Sobre este punto y desarrollo en general de la Sociedad Económica Mallorquina ilustra M. de los Santos OLIVER, op. cit., cap. II, pp. 35-82.

LAS ESCUELAS DE DIBUJO, ESCULTURA Y ARQUITECTURA

La enseñanza del dibujo fue la primera que surgió señalando las bases y el mecanismo rector de las restantes secciones, creadas diez y ocho años más tarde. Su instalación se vincula a la iniciativa del pintor y grabador Juan Montaner Cladera (1742-1802), quien en mayo de 1778 se había dirigido a la Sociedad con la oferta de regentar *una escuela pública de dibujo* . [30] Aceptada la proposición, Montaner permaneció al frente de la sala desde el momento de su apertura, en 1778, hasta 1802 en que falleció. Fue sustituido en el magisterio por Guillermo Torres a la sazón director de la escuela de arquitectura, y que más tarde se convertiría en único regente de la Academia al encargarse también de la sala de escultura. Juan Montaner, cuyo espíritu imbuyó ampliamente la escuela de dibujo, pertenece a la generación post-barroca. Su obra osciló entre una influencia italo-romanista y una valenciana, siendo equiparable al preceptismo que imbuía a sus coetáneos de la Academia de San Carlos. [31]

Con la fundación de la escuela de dibujo comenzaba un giro artístico que entre otras cosas supondría una modificación de los usuales sistemas de aprendizaje. Fue la enseñanza que experimentó mayor auge y diversidad de matices; su condición de pionera le permitió participar del impulso característico a todo primer proyecto confluyendo además una circunstancia de orden intrínseco, residente en la importancia concedida al dibujo como eje de la práctica del arte. La relevancia alcanzada quedo de manifiesto en muchos aspectos, baste recordar el hecho de que el director de la misma percibió hasta 1802 la gratificación económica más elevada. [32] De todos modos el auge fue relativo y ya hemos visto el curso irregular que presidió su desarrollo.

La enseñanza se distribuyó al parecer en dos clases básicas, la de principios, con la cual se iniciaba el aprendizaje, y la de modelo blanco, que equivalía al dibujo clásico de estatuas; a continuación se pasaba a cursar el estudio de la pintura. Dentro de este esquema general se introdujeron algunas variaciones atendiendo al tipo de alumnado propio de la sala de dibujo, a saber el grupo de los aficionados y artistas por un lado y el de los artesanos por otro, los cuales se estructuraron en una serie de clases. En un primer momento aquellos fueron los integrantes más numerosos decreciendo progresivamente su afluencia; la asis-

(30) ARM. SEAP, s. clas. Oficio de Juan Montaner de 28 de mayo de 1778. Solicita su admisión como socio de la Económica y se ofrece a organizar la escuela de dibujo *"con la ayuda de dos jóvenes que estan muy adelantados en este ramo y que tiene formados el exponente... sin (percibir) estipendio alguno por la prosperidad mallorquina"*.

(31) Vid. FURIO, Antonio: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca.* Ed. F. Pons, Palma 1946, pp. 195-197.

(32) El director de la sala de dibujo percibía 50 libras y los de la sala de escultura y de arquitectura 25. Se trataba de gratificaciones concedidas por Despuig a partir de 1796. En 1802 se acordó homologar todas las gratificaciones (ARM. SEAP 112 B. Actas de 1802, s.n. Junta de 3-VIII-1802).

tencia artesanal es ya manifiesta en 1789, conincidiendo con la primera recuperación de la sala de dibujo, fecha a partir de la cual pasan a constituir el grueso del alumnado apareciendo los aficionados de forma ocasional.

El método docente se basaba en la copia de modelos determinados, la dificultad de los mismos variaba según el grado de conocimientos del alumno, guardando su orientación cierta relación con el posterior enfoque profesional. El ejercicio de copia fue el único existente; ni la composición sobre un tema dado, y menos la composición libre, fueron en esta época objeto de atención. La inspiración referencial arraigaba en autores clasicistas de momentos diversos, desde Rafael a Poussin. Dejando aparte la sala de principiantes, es interesante reseñar los trabajos propuestos en base a las profesionalidades; como ejemplo tomamos la convocatoria de 1797 que ilustra la clase de los aficionados, artesanos y pintores. La copia propuesta a los primeros se refería a *un gladiador romano de dos tercios de alto puesto de espalda con una bandera en la mano izquierda, mirando hacia atrás en ademán de salir victorioso de la lucha* . Dentro del ramo artesanal los plateros tenían que reproducir el original de una *"caxa de plano y perfil"*; los carpinteros *una comoda-guardarropa* ; los albañiles *una cornisa y capitel de orden dórico* ; por último los herreros *un enrejado circular en la parte superior y con varios festones* . A su vez los pintores se ejercitaban en la copia de *el pie izquierdo del Apolo del Belvedere* . [33] Asi pues es posible diferenciar dos niveles de enfoque de la enseñanza, uno práctico de proyección artesanal, y otro de contenido más teóricamente academicista. Este presidió la etapa inicial de la escuela y los periodos en que la asistencia de artesanos era escasa; el contenido heróico de sus asuntos evidencia por si mismo su vinculación al clasicismo preceptista, presente también en la didáctica artesanal aunque con menos rigor.

A fines de 1796, en un intento de revitalizar la decadente escuela de dibujo, la Sociedad Económica decidió el establecimiento de una sala de escultura. Nuevamente la contratación del regente de la misma se efectuó en base a un ofrecimiento voluntario, el del escultor Francisco Tomas Rotger (1762-1807). [34] Tomas estaba ya introducido en la Academia a través del cargo de director segundo de la sala de diseño, cargo que siguió desempeñando de forma esporádica. Como Montaner mantuvó la dirección hasta la fecha de su muerte, acaecida en 1807. La actividad que llevo a cabo dentro de la sección es notable, siendo entre los respectivos directores el que mostro mayor inquietud profesional.

La sala de escultura fue, pese a la figura de su director, la que ostentó una historia menos afortunada. Contó con un alumnado muy escaso, dos o tres por término medio, e incluso, en algunas ocasiones, inexistente, no conociendo en el período que se prolonga hasta 1808 ningún momento de auge. [35] Cabe pensar que el contenido de esta enseñanza ofre-

(33) ARM. SEAP 112 B, t. IV. Actas de 1797, fs. 7 y 8.

(34) ARM. SEAP 112 A, t.III. Actas de 1796, f. 55.

(35) Aparte de los cierres generales de 1805 y 1806, la sala de escultura estuvo paralizada, por falta de alumnos, durante los cursos de 1801 y 1802.

cía dificultades que no facilitarían la concurrencia a ella. Si el aprendizaje del dibujo se consideraba fundamental y con posibilidad de aplicación a campos diversos, tanto artísticos como artesanales, el de la escultura se caracterizaba por una mayor especialización. Dificilmente podía captar a un público artesanal a diferencia de lo ocurrido en la escuela de dibujo y arquitectura. Las actividades desarrolladas en la sala de escultura nos son prácticamente desconocidas; al parecer ella englobó la clase de modelo o dibujo clásico, enseñanza que se impartía a lo largo de varios cursos, trabajandose además el yeso y el barro. Por lo que se refiere al enfoque docente no difería de lo usual en la época, se hallaba en la línea del estricto clasicismo académico al modo ejemplificado por la escuela de dibujo en su proyección artística. [36]

Posiblemente lo más notable de esta sección sea la figura de su director, Francisco Tomas. Constituye, entre los artistas coetáneos vinculados a la Academia, el mayor exponente del clasicismo local. Académico de la Real de San Carlos, fue calificado por Jovellanos como *buen escultor en marmol y excelente aficionado* . [37] Abandonó la entonces común labor de talla dedicandose con preferencia al trabajo en piedra; temáticamente se orientó, aparte de la inevitable producción religiosa, hacia el cultivo del retrato y de la mitología. [38]

En diciembre de 1797 se decidió la creación de una última enseñanza, la de la arquitectura. Los individuos que mantuvieron una especial relación con ella fueron el ilustrado Antonio Net, el capuchino Miguel de Petra, aficionado a la arquitectura, y el artista Guillermo Torres en calidad de director. Net participó en base a sus conocimientos matemáticos. [39] Fray Miguel de Petra unió a estos un saber arquitectónico; en realidad fue el mantenedor básico de la sección hasta 1803 en que murió . [40] Torres se encargó de dirigir la

(36) Las noticias referentes a los ejercicios propuestos a los alumnos de la clase de escultura son escasas e imprecisas, sólo permiten deducir la existencia del dibujo clásico sobre modelos escultóricos y su temática esencialmente humana.

(37) F. Luis de VILLAFRANCA: *Miscelánéas Históricas*, t.II, f. 288. Ms, Bibl. Vivot, Palma.

(38) L. de VILLAFRANCA, op. cit.; FURIO, A., op. cit., pp. 274-276; y ELIAS, Feliu: *L'escultura catalana moderna.* Barcelona, 1926, 2 vs., v. II, pp. 210-211. Tomas también se dedicó al ejercicio de la pintura a partir de 1805 iniciandose en esta actividad con el pintor Fray Manuel Bayeu, que trabajó en la Cartuja de Valldemosa desde 1805 a 1808.

(39) FURIO, A. op. cit., pp. 216-217, y BOVER, Joaquín M.: *Biblioteca de Escritores Baleares.* Ed. Curial, Barcelona 1976, 2 ts., t.I, p. 552. Net propuso el *Tratado de Geometria* de Delagardette para el primer curso de arquitectura realizando su traducción (ARM. SEAP 112 B, t.IV. Actas 1797, f. 33).

(40) Fray Miguel de Petra había colaborado activamente con la Sociedad Económica desde el momento de su fundación ejerciendo como enseñante en la escuela de matemáticas establecida en 1779. Vid sobre ello ARM. SEAP 112 A, t.I. Actas de 1779, fs. 22-23. En relación a la sala de arquitectura fue jurado casi exclusivo de todos los exámenes celebrados según consta en las Actas de la Sociedad. Corrobora su colaboración la elaboración de un *Tratado de Matemáticas* (Ms. en 4 incompleto, s.n. y s.f. Archivo Capuchino de Barcelona) dividido en tres partes: Aritmética, Geometria y Monteria. Esta obra fue sin duda utilizada por los alumnos de la sala de arquitectura.

nueva creación hasta 1808, aunque a partir de 1802 la asumió interinamente en base a una redistribución de cargos a raiz del fallecimiento de Montaner y Cladera. El principal inconveniente específico de la escuela de arquitectura residió en el hecho de no contar ni con un profesional ni con una dirección eficaz. Guillermo Torres Rubert (1755-1829) era pintor y escultor, no arquitecto; es de suponer que Fray Miguel de Petra apoyó su contratación, previa consulta por parte de la Sociedad Económica, ante la inexistencia de otra solución más idónea. [41] Esta circunstancia se agravó al convertirse Torres en director único de la Academia, situación que no obstante sólo afectó al curso de 1807-1808; sin embargo su referida incorporación a la sala de diseño como regente en propiedad muestra ampliamente sus preferencias. [42] La Sociedad en 1802 había intentado, sin lograrlo, contratar a un profesional de la materia, al italiano Juan Lazzarini. [43] El status no varió hasta 1812 con la incorporación de Isidoro González Velázquez al frente de la sección de arquitectura. [44]

La enseñanza arquitectónica comprendía cuatro cursos, tratando el primero de la geometria práctica y especulativa, y los tres restantes de la ciencia y técnica constructiva. [45] Los tipos de exámenes a cumplimentar por los alumnos de tercer y cuarto curso, únicos sobre los que poseemos referencias concretas, muestran la convivencia de una vertiente clasicista y de una tecnológica. Un ejemplo de esta última lo proporciona la convocatoria de 1801; en ella los alumnos de cuarto curso tuvieron que efecturar *el plan, corte y fachada de una casa de campo con habitación rústica y urbana y las oficinas necesarias para custodiar las cosechas de grano y algarrobas, vino y azeyte y las que sirven para fabricar estos licores, en la inteligencia de que el dueño de esta casa tiene alli 150 cabezas de ganado lanar, 12 yeguas, un caballo padre, un garañón, 8 pares de mulas y 4 de bueyes* . [46] De todos modos hay que tener presente que tal vertiente sólo se halla constatada en el cuarto o último curso, no siendo además imperante de modo exclusivo. En efecto, en la siguiente convocatoria, también de cuarto curso, la prueba a realizar consistió en trazar *un plan, corte y fachada de un templo de orden jónico* . [47] Los datos conocidos son insuficientes para vislumbrar qué corriente predominaba, si la técnica o clasicista; a

(41) ARM. SEAP 112 B, t. IV. Actas de 1797, fs. 32-33.

(42) ARM. SEAP 112 B, t. VI. Actas 1802, s.n. Junta 3-VII-1802. Se especifica que Torres merece *"por su aplicacion y desinteres y conocimientos que se le nombre desde ahora (director) para la Sala de diseño"*.

(43) ARM. SEAP 112 B, t. VI. Actas 1802, s.n. Junta 3-VII-1802. Lazzarini acepta la proposición manifestando que se incorporara en 1803 ya que tiene que ausentarse de la isla, a la cual no tenemos noticias de que regresara.

(44) ARM. SEAP 112. Actas de 1812, s.n. Junta 3-VIII-1812.

(45) Las diversas convocatorias de exámenes se refieren al estudio de la *"Ensambladura"* en el segundo año, y del arte de la *"Monteria"* en el tercero, consistiendo el cuarto curso en una aproximación global a la ciencia constructiva, en él los alumnos debían desarrollar un proyecto dado sin sujetarse a un enfoque tan concreto como en los cursos anteriores.

(46) ARM. SEAP 112 B, t. VI. Actas de 1801, s.n. Junta 19-XII-1801.

(47) ARM. SEAP 112 B, t. VI. Actas de 1802, s.n. Junta 19-VI-1802.

nivel general esta última debía imperar pues dentro de ella se movían sin excepción los estudiantes de tercer curso. [48]

Los pilares fundamentales de acceso al clasicismo arquitectónico se asentaron en la obra de Vitruvio, Vignola, Serlio y Palladio. Acerca de los dos primeros y de Palladio existen menciones expresas en las Actas de la Academia. [49] La inspiración serliesca pudo llegar por mediación de Fray Miguel de Petra que lo juzgaba, junto a Vitruvio, autor de consulta obligada. [50] Una vez más constatamos la uniformidad característica de las instituciones académicas pues la orientación es idéntica a la de la Academia de San Fernando. Los profesores de la misma, según apunta **Bedat**, manifestaron en relación al curso de arquitectura que *Nadie podrá conocer la arquitectura sin el estudio de las reglas observadas por los Antiguos, tal como han sido transcritas por Vignola, Palladio, Serlio, Scamozzi y Alberti, y sin el cumplimiento de los preceptos transmitidos por Vitruvio* . [51]

El alumnado de esta escuela pertenecía a un ámbito muy concreto, el artesanal. Los albañiles eran los componentes básicos y casi únicos. En alguna ocasión hallamos constatada la presencia de otros artesanos como los herreros y carpinteros, en relación a los cuales cabe suponer que sólo cursaban determinadas materias alternando tal asistencia con la concurrencia a la sala de dibujo.

No es necesario insistir en las circunstancias que conllevaron que la sala de arquitectura se nutriera únicamente de artesanos. Dejando de lado la politica seguida por la Academia en esta segunda fase, enfocada hacia la captación de los organos gremiales, es suficientemente explicito el mismo carácter de la materia. Por otra parte hay que tener en cuenta que la Academia puso especial empeño en detentar el control docente de la práctica constructiva; quizá este empeño guarde relación con la dificultad de su consecución ya que el gremio de albañiles era un celoso conservador de sus prerrogativas. Hay que unir a ello la relación que el mismo mantenía con el marco artesanal; los albañiles no sentian por lo general las pretensiones artísticas que guiaban a los escultores y sobre todo a los pintores, los cuales se consideraban artistas y no artesanos, clamando por la *Nobleza* du su actividad. [52] No hay que olvidar que el primer paso dado por la Sociedad Económica para

(48) Su cometido era del siguiente orden; *"diseñar una columna con su base y capitel de orden jónico, y (dar) razón de los cinco ordenes de Arquitectura* (ARM. SEAP 112 B, t. VI. Actas 1802, s.n. Junta 19-VI-1802).

(49) ARM. SEAP 112 C. Actas 1805, s.n. Junta 16-III-1805.

(50) Fr. Miguel de PETRA: *Tratado de Matemáticas,* op. cit., cap. III: *Principios de la Monteria,* ap.: *Observaciones sobre el trazar,* afirma que *"Los llibres que deuria tenir el Picapedrer haurian de ser pocs y bons; el Vitruvio, El Sebastia Serlio, y Bails sobre la Arquitectura li donaran tota la llum que necessita para la seva instrucció".* En relación con la referencia a Bails no hay que olvidar que en 1786 la Academia de San Fernando había incorporado la enseñanza de las matemáticas a la arquitectura encomendandola precisamente a Benito Bails.

(51) C. BEDAT, op. cit., p. 198.

(52) Vid. FAJARNES, E.: *Protesta contra la Confusión de las Artes Nobles y las Mecanicas* (1800) BSAL, t. VIII (1900), pp. 223-224. Exposición dirigida al Ayuntamiento en 1800 por un grupo de artistas ante la confusión por parte del vulgo en torno a la nobleza de las artes.

imponer la obligatoriedad de las enseñanzas académicas tuvo como objetivo a los albañiles alegando *la ignorancia (existente) en el arte de edificar.* [53] En el fondo de la cuestión late la pugna entre la Academia y el gremio de albañiles por el control de la profesión.

LA ACADEMIA EN EL MARCO ARTISTICO DE LA EPOCA. SU SIGNIFICACION

El establecimiento de la Academia fue la respuesta concreta del sector ilustrado mallorquín al fenómeno dieciochesco. Con ello se entronizó en la isla la enseñanza pública y la normativa académica. Consecuentemente los métodos y sistemas tradicionales de formación artística entraron en un retroceso, que no implicó sin embargo su desaparición. La formación en talleres privados y las atribuciones gremiales iban a mantenerse en mayor o menor medida pese a los esfuerzos de la Sociedad Económica.

El afán normativo es otra de las características introducidas por la Academia, la cual desempeño el papel de constante y máxima defensora de la reglamentación vigente en materia artística, insistiendo reiteradamente en la necesidad de su observancia. Punto especial de atención fue el relativo al control de la Academia de San Fernando sobre los proyectos de edificios públicos, campo en el cual, como en tantos otros, no iban a lograrse unos resultados inmediatos. [54] La estructura de la Academia alcanzó la concreción normativa propia de tales entidades de acuerdo con la organización autónoma que la caracterizó. El conocimiento que en torno a ella poseemos permite afirmar que se sujetó al esquema básico de los centros académicos. Su línea docente no se apartó del ideal en boga, encaminandose hacia la fidelidad a únas reglas y modelos dados según una determinada orientación estética. Nos hallamos pues ante la manifestación de un preceptismo clasicista vinculado a la Academia y a través de ella difundido.

El aspecto que nos interesa reseñar es la repercusión de la Academia en la transformación estilística local. Ante todo cabe afirmar que ella fue uno de los cauces que posibilitó la nueva corriente de corte clásico; no constituyó desde luego la vía de penetración exclusiva pero si una de las más eficaces dado que actuó en gran parte como recopiladora de los restantes influjos manifestados en este sentido. Para comprender su alcance es preciso recordar la situación del arte mallorquín en torno a 1775. En esta fecha el barroco es aún el estilo imperante proyectandose incluso hasta finales de la centuria. El grado más

(53) Vid. ARM. SEAP 112 B, t. IV. Actas 1802, s.n. Junta 9-X-1802.

(54) La Sociedad Económica realizó varias gestiones en este sentido. Asi en 1802 elevó un memorial al Rey solicitando dispusiera la observancia en la isla del control de la Academia de San Fernando. En 1806 la misma entidad se dirigió al Ayuntamiento a fin de obtener su cooperación en el cumplimiento de la normativa sobre las obras y edificios públicos (ARM. SEAP 109, s. clas.). Vid. la politica de la Academia madrileña al respecto en C. BEDAT, op. cit., p. 341 y ss.

alto de pervivencia se da en el campo arquitectónico mientras que el pictórico y el escultórico reflejan, con independencia de la existencia de autores retardatarios, una incorporación más temprana a la nueva tendencia clasicista. Esta disociación apuntada parece responder a una serie de circunstancias, y entre ellas al influjo de la Academia. En el caso de la pintura y escultura hay que considerar la relación existente entre su progresivo giro estilístico y la escuela de dibujo. Esta estableció la defensa del preceptismo clásico en una fecha, 1778, relativamente temprana; si bien la enseñanza de la escultura no se instauró hasta 1796, la línea apuntada había penetrado en esta modalidad a través del dibujo, paso de estudio previo para los futuros escultores. Coetánea y paralelamente actuaron además otros impulsos tal es el contacto de los artistas insulares con otros centros, o la afluencia de obras y artistas foráneos; en este último aspecto la situación culminó en la última década del siglo XVIII. La escuela pictórica valenciana y las esculturas romanas o pseudoromanas son, entre otras, sugerencias presentes en la isla. [56] Lo mismo ocurre con una serie de artífices, especialmente italianos o de formación italianizante. El pintor Lorenzani está documentado en 1792 y entre 1797 y 1800. [57] En 1797, contratados por Despuig, llegan a la isla los escultores Pascual Cortes, Luis Melis y el escarpelino Trivelli, a los cuales se uniría más tarde Francisco Lazzarini. [58]

La arquitectura como hemos dicho permaneció más aferrada a unos principios tradicionales, no en vano su enseñanza fue la última que se implantó. Incidió por otra parte el hecho de no disponer para ella de una figura que dominara no ya el lenguaje clásico sino la materia en si misma. Guillermo Torres, director de la sección, estaba familiarizado con el preceptismo propio de la escuela de dibujo pero su aplicación al campo arquitectónico entrañaba serias dificultades. A ello hay que unir la inexistencia de los impulsos presentes en el caso de la pintura y escultura. En efecto la vertiente constructiva no contó ni con la inspiración, al menos directa, de modelos clásicos, ni con el posible auxilio de maestros venidos de otros lugares salvo en fecha tardía. Los albañiles locales no efectuan viajes al

(55) Baste recordar en relación al primer punto que el Baptisterio de la Catedral, construido entre 1790 y 1794, se ornamentó con una serie de lienzos debidos a José Vergara, José Camaron y Luis Antonio Planes. Vid. JUAN, J.: *El Baptisterio de nuestra Catedral.* BSAL, t. 33, pp. 618-620. En cuanto a la afluencia de material escultórico y arqueológico en general, la colección más notable fue la formada por Despuig, quien desde 1787 a 1796 realizó excavaciones en Ariccia. El material acumulado lo transportó a la isla formando un museo en su finca de Raixa, vid. BOVER, J.M: *Noticia histórico-artística de los museos del eminentisimo Cardenal Despuig existentes en Mallorca.* Palma 1846. Imp. Guasp.

(56) En 1792 se hallaba activo en la isla a las ordenes de la Casa Montenegro (Vid. SALVA, J., op. cit., p. 150). De 1797 data un contrato entre Lorenzani y el Ayuntamiento para decorar el Teatro de Palma, la duración fijada es de tres años (Vid. PASCUAL, E.: *Las decoraciones de las Comedias a principios del siglo XIX.* BSAL, t. VIII, pp. 416-417).

(57) El contrato entre Despuig por una parte y Cortes, Melis y Trivelli por otra, datado en Roma a 14 de enero de 1798, contempla una duración de tres años. El objeto del mismo es restaurar las piezas procedentes de las excavaciones de Ariccia, trasladadas a Raixa. Respecto a la contratación de Francisco Lazzarini no tenemos noticia de la fecha de su llegada.

exterior, su tarea se desenvuelve dentro de un marco estrictamente técnico, artesanal y gremial. Del mismo modo la presencia en la isla de arquitectos extranjeros es, aparte de tardía, muy escasa en comparación con lo acaecido en las otras modalidades artísticas. En 1802 el italiano Juan Lazzarini efectuó una corta estancia, que no debió tener ninguna repercusión. [59] Sólo la presencia de Jacinto Cocchi, también italiano, constatada a partir de 1803, puede valorarse como factor de incidencia en el curso de la arquitectura mallorquina de la época. [59] Todo lo expuesto no significa la ausencia de una transformación arquitectónica, sino sólo la mayor lentitud con que se produjo y la escasez relativa de interferencias externas.

En resumen cabe conferir a la Academia de artes mallorquina un papel de primera línea en la introducción de la normativa y preceptismo clasicista. Tal orientación repercutió en el campo de la pintura y escultura con más prontitud e intensidad que en el de la arquitectura, no siendo ajeno a esta circunstancia la relevancia concedida al dibujo en la formación del momento. En otro orden la Academia se vincula a un cambio del marco y sistema tradicionales del aprendizaje artístico, hecho que en último término conduciría a la escisión de los conceptos de artesano y de artista.

SIGLAS

ARM.: Archivo del Reino de Mallorca.

SEAP.: Sociedad Económica de Amigos del País.

AMP.: Archivo Municipal de Palma.

BSAL.: Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana.

(58) Juan Lazzarini, arquitecto, fue también contratado por el cardenal Despuig para el proyecto de una reforma en la casa de Raixa en marzo de 1802. La duración del contrato era de tres meses y Lazzarini no debió prolongar su estancia según deja entrever la fallida gestión de la Sociedad Económica de encomendarle la dirección de la sala de arquitectura.

(59) Jacinto Cocchi está documentado en la isla desde 1803 a 1806. Desconocemos las circunstancias de su llegada. Intervino en una serie de obras, y cabe pensar que la Sociedad Económica no intentó vincularlo a la sala de arquitectura a causa de la progresiva decadencia de la Academia, acelerada desde 1803.