

LA ACADEMIA MADRILEÑA DE 1603 Y SUS FUNDADORES

por

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

En el I Congreso Español de Historia del Arte, que se celebró en Trujillo en 1977, presenté una comunicación acerca de la «Academia de pintura madrileña de 1603», donde di a conocer a los congresistas allí reunidos unos curiosos documentos del Archivo de Protocolos de Madrid, sobre cuya pista me había puesto la nota de Martín Ortega en su trabajo *Noticias de Documentos de tema madrileño*, publicada en 1974¹, que suministraba las firmas y que, sorprendentemente, no había sido utilizada todavía por los historiadores ni de Madrid ni de la pintura española.

No se publicaron las actas de aquel primer Congreso, aunque circularon ciclostilados los resúmenes de parte de las comunicaciones. Una serie de trabajos diversos me apartaron temporalmente del apasionante asunto de la Academia de San Lucas, aunque amigos y discípulos supieron del interés del documento² y alguna de sus noticias han sido utilizadas en mis clases de pintura española del siglo XVII.

En el número 161-162 de la revista *Goya*, dedicado a Calderón de la Barca en el año de su centenario, el director del Archivo de Protocolos Madrileño, ha publicado esos mismos documentos, que por lo tanto son ya plenamente accesibles a quien lo desee³.

Pero como me parece que se han pasado por alto algunas precisiones de interés, recogiendo la invitación del transcriptor, y aunque no pueda dedicar al asunto de las Academias y de su presencia entre nosotros el tiempo y la investigación complementaria que sin duda requiere, creo que vale la pena, sin embargo, enhebrar algunas apostillas tanto al hecho de la existencia y

¹ Alejandro MARTÍN ORTEGA, *Noticia de documentos de tema madrileño*, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», X, 1974, p. 533.

² Así lo recoge CALVO SERRALLER en su edición de los *Diálogos* de Carducho, Madrid, 1979, p. 442, nota 1178.

³ Antonio MATILLA TASCÓN, *La Academia madrileña de San Lucas «Goya»*, n.º 161-162 (1981), pp. 260-265.

sentido de la propia Academia madrileña de San Lucas, como a algunos de los pintores que constituían la Junta de la misma, y cuyas personalidades quedan ahora singularmente iluminadas.

Aprovecho para ello algo del material utilizado en ocasión del Congreso de Trujillo renunciando, como es lógico, a la transcripción de los documentos cuyos textos, en las partes sustanciales, pueden leerse ahora en el citado artículo de *Goya*.

La creación en el Madrid del siglo XVII de una Academia que reuniese a los pintores y escultores, luchase de modo directo y efectivo por los «derechos», «privilegios», y «excepciones» de que habían de disfrutar los artistas como consecuencia del carácter liberal del arte que practican, y organizase de modo concreto, eficaz y «científico» su enseñanza, era conocida de antiguo; pero nunca había podido precisarse con exactitud su carácter y su alcance, ni determinar quiénes fueron los promotores de la idea y el momento exacto de su realización. De su fracaso teníamos múltiples testimonios, pero de sus orígenes primeros no pasábamos de disponer de informaciones de segunda mano, referencias literarias imprecisas y simples conjeturas.

Los documentos del madrileño Archivo de Protocolos dados ahora a conocer, nos permiten precisar bastante en esta dirección, y conocer con exactitud al menos la identidad, el carácter y la orientación de los artistas que tomaron sobre sí la responsabilidad del intento, tan ligado a las dos direcciones de la defensa de la Ingenuidad de la Pintura que ha señalado Julián Gállego⁴: la afirmación de su nobleza y carácter liberal, y la defensa de los privilegios económicos (exención de impuestos, «alcabalas» y servicios) que llevaban consigo.

Aunque era previsible —dado el carácter y la fecha— que la Academia madrileña se erigiese sobre los modelos florentino y romano de las Academias de San Lucas, fundadas respectivamente en 1563 y 1593⁵, poco se ha explicado hasta ahora respecto a estas evidentes conexiones que a la luz de los documentos ahora publicados y del adecuado estudio de los ya conocidos, se hacen evidentes.

Ya Cruzada Villaamil⁶ había tenido noticia de esos «Conatos de formar

⁴ Julián GÁLLEGO, *El Pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.

⁵ Sobre las academias en general, sigue siendo clásico el libro de N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press, 1940. Sobre la academia florentina y su significado aúlico véase del Catálogo de la Mostra, «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», el volumen «*Il primato del disegno*», con abundante bibliografía. Sobre la Academia romana, disponemos del libro clásico del propio Federico ZUCCARO y Romano ALBERTI, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*. Pavia 1604, reimpreso en facsímil por Detler HEIKAMP (*Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, Florencia, 1961, con bibliografía).

⁶ Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, *Conatos de formar una Academia o escuela de dibujo de Madrid en el siglo XVII*, «El Arte en España» VI (1867), pp. 167-172 y 256-270. Se han reproducido luego por M. C. Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Cen-*

una Academia», a través de un informe impreso que guarda la Biblioteca Nacional, y que conserva tachaduras, correcciones y notas marginales que le conceden valor de borrador o prueba de imprenta. La indicación, manuscrita, en letra del seiscientos «este memorial se dio al rey D. Felipe III» fijaba claramente los límites cronológicos de ese reinado para fechar el intento (1598-1621).

Pérez Pastor extractó luego⁷ el contrato entre los frailes del Convento de Mínimos de la Victoria y la Academia de los Pintores (1606), ahora publicado *in extensos*, pero no llegó a localizar el documento en que se dan con precisión los nombres y circunstancias de la fundación de la Academia, al menos tres años antes, en 1603.

Esto es todo cuanto se sabía, hasta fecha reciente. Sánchez Cantón lo resumió brevísimamente en ocasión del Centenario de la Academia de San Fernando⁸ advirtiendo, con acierto, que el intento referido por V. Carducho en sus *Diálogos* en tiempos del Conde Duque de Olivares, había de referirse a otras gestiones bien diversas. Angulo Iñiguez y yo mismo no pudimos añadir después otra precisión que la firma, en 1604, de un lienzo de Eugenio Cajés, titulándose «Academicus Matriti» y relacionándolo necesariamente con el documento de 1606⁹ y atestiguando sin duda la existencia «real» de la Academia. Calvo Serraller en su ejemplar edición crítica de los *Diálogos* y en su *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, se refirió a las coincidencias teóricas de lo que Carducho afirma, con la doctrina de la Academia Florentina, aunque supuso que el Memorial publicado por Cruzada sería el visto por el Conde Duque, cosa que ahora se confirma como imposible, aunque, como veremos, los principios inspiradores serán los mismos en ambos intentos académicos, ligados seguramente por la personalidad de Vicente Carducho.

La gestación de la Academia debía venir de lejos y, como comprueban los documentos, la iniciativa debía estar muy ligada a los artistas del Escorial, muy en contacto con la sensibilidad de Italia y con los planteamientos de las Academias establecidas en esos años. En abril de 1584, y al parecer con muy directa participación real, se hace un Acuerdo en el Ayuntamiento de Madrid para que «los Sres. Bautista Velázquez de la Canal, D. Gabriel Muxica y el Sr. Corregidor confieran con Juan de Herrera, arquitecto de Su Magestad lo que el Rey ha ordenado sobre el establecimiento de la Academia de las Nobles

tury Castillian Painting, New York, 1977, p. 374 y F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 159-177, con una breve introducción.

⁷ C. PÉREZ PASTOR, «Memorias de la Real Academia Española», t. XI (1913), p. 119, n.º 602.

⁸ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes*, «Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 1952, n.º 3, pp. 292 y ss.

⁹ D. Angulo IÑIGUEZ-A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, p. 213.

Artes y den orden como en el Estudio desta villa se dispute y señale un aula y lo demás que fuese necesario para que haya efecto lo que su mag^d manda»¹⁰.

Por la fecha (1584) es claro que la Academia de que se habla está en estrechísima relación con la Academia de matemáticas y náutica que Felipe II promovía desde 1582 y en la que tanta parte tuvo Herrera¹¹, pero es muy significativo que se hable de «Nobles Artes» y como tales habían de entenderse ya, desde luego, la que hoy generalmente llamamos «Bellas» o «Plásticas»: Arquitectura, Escultura y Pintura.

No hay más noticias publicadas de esta academia real-municipal, pero es muy importante su fecha, pues se sitúa exactamente entre la fundación de la Academia Florentina (1563) y la reforma de los estatutos del «cuerpo todo de la profesión», realizada en Roma por Federico Zuccaro en 1593, a su regreso de España precisamente, donde permaneció como bien es sabido, desde 1586 a 1588.

Respecto al papel que las matemáticas juegan en la pintura, escultura y arquitectura, es muy significativa la declaración que Juan Bautista Monegro hace a las cuestiones planteadas en el pleito promovido en 1597 por Juan Pantoja de la Cruz, Santiago Morán y Luis de Carvajal (hermano de Monegro, como ya se sabe) sobre el repartimiento de soldados hecho por la villa de Madrid¹².

La pregunta segunda del interrogatorio decía expresamente: «se sabe que el arte de la pintura es arte liberal y por tal es contada y reputada por todos los filósofos, porque toda ella consiste y procede de regla de geometría y arquitectura y perspectiva y aritmética que todas ellas son artes y ciencias meramente liberales y ni mas ni menos lo es también la pintura que de ellas procede...».

La respuesta de Monegro es tajante:

«A la segunda pregunta de lo que este testigo profesa el arte de escultura y arquitectura y tiene particular noticia de el arte de la pintura, la qual sabe que principalmente procede y tiene su principal fundamento en geometria, arquitectura y perspectiva y aritmética que son artes liberales, y por el consiguiente toda la pintura por proceder como procede dellas, y ansi siempre a sido y es arte de gran estima y tenida y reputada por liberal y no por oficio mecánico con los demas oficios que lo son; antes es muy distinta y apartada dellos y ansi esta recebido y asentado comunmente y sin contradicion entre todos los profesores de las artes liberales y muchos enperadores y monarcas

¹⁰ Dio noticia del documento PÉREZ PASTOR, art. cit., p. 48.

¹¹ Sobre Herrera y la Academia de Matemáticas, siguen siendo válidas las informaciones de Julio REY PASTOR, *Los matemáticos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1934.

¹² Debo la noticia y la transcripción del documento (conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, Protocolo 2653, fol. 1254) a Fernando Marías a quien expreso aquí mi agradecimiento.

an estimado y honrado a los profesores del dicho arte de la pintura como a profesores de arte liberal y tan calificada y los an estimado como maestros de escultura y architettura y tiene dello particular noticia y lo a visto azer y pasar ansi desde que se sabe acordar».

Por supuesto que estas palabras reflejan bien la preocupación de los artistas que quieren hacer valer su liberalidad y especialmente lo que su hermano Luis de Carvajal, recién llegado de Italia en donde había formado parte de la Congregación de San Lucas¹³, había de afirmar repetidas veces; y es bien significativo que vayamos a encontrar precisamente a Carvajal entre los fundadores de la nueva academia madrileña de 1603.

Pues la documentación ahora publicada establece con claridad quiénes y cuándo tomaron la iniciativa. A ellos se deberá sin duda el memorial que publicó Cruzada, en el que traduce el espíritu que inspiraba la empresa, que no es otro que el de las Academias italianas citadas más arriba, especialmente el de la Florentina, tal como ha sido ya señalado¹⁴.

El poder otorgado por los pintores a Patricio Cajés, Francisco López, Antonio Ricci y Luis de Carvajal para que gestionaran la institucionalización de la Academia nos presenta el panorama de los pintores de Madrid en el año de 1603, que tienen «de uso y costumbre» reunirse para tratar de casos tocantes al «buen gobierno y aumento del arte de la pintura». Encontramos entre los firmantes bastantes nombres conocidos de mayor o menor significación. Uno sobre todo entre los primeros firmantes sorprende: el de Oracio Borgiani, el conocido pintor italiano, pues no otro es el «Oracio Bonifacio» que transcribe Matilla Tascón. Así aparece, desde luego, en el cuerpo del documento, en letra del escribano, pero en la firma autógrafa, al final del documento, se lee con toda claridad «Oratio Borgiani»¹⁵.

La estancia entre nosotros del pintor romano estaba documentada sólo por el documento madrileño del 9 de enero de 1605, en que tasa, juntamente con Eugenio Cajés, los bienes del Marqués de Poza. Esta nueva presencia suya en Madrid en junio de 1603, adelanta considerablemente su venida a España y obliga a replantear la cronología, pues, como ha mostrado Wethey¹⁶, el 18 de febrero de 1604 se hallaba en Roma, precisamente verificando unas cuentas en la Academia romana de San Lucas junto con Guido Reni.

¹³ Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, *Artistas españoles en la Academia de San Lucas*, Anexo de «Archivo Español de Arte», 1968, pp. 291 y ss.

¹⁴ F. CALVO SERRALLER, en su edición de los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, Madrid, 1979, nota 143.

¹⁵ Véase la fotografía de las firmas en la p. 263 de «Goya».

¹⁶ *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XII, 1970, «ad vocem». Este artículo recoge toda la bibliografía precedente. De interés especial para las cuestiones cronológicas, siguen siendo, el artículo pionero de Longhi en «L'Arte», 1914; mi volumen *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, 1964 y el artículo del propio WETHEY O. B. in *Italy and Spain*, «Burlington Magazine», 1964, pp. 147-159.

Parece evidente que se confirma la existencia de dos viajes de Borgiani a España, tal como sugerí en 1964 y parece haberse aceptado generalmente. Pero sin embargo este documento obliga a introducir alguna modificación en la cronología. Al encontrarlo en Madrid, con estimación y prestigio tales como para ser uno de los primeros firmantes del poder, parece hacer pensar que era ya bien conocido de sus colegas. Seguramente —aparte su posible amistad con otros artistas como Carvajal o Cajés, que habían estado en Roma— hay que suponer una estancia larga en España, previa a esta fecha, confirmándose así la interpretación que Longhi daba al texto de Baglione¹⁷ que habla de una estancia de «muchos años» en España, donde «se casó», situándola entre 1598 y 1602. Sería, pues, esta estancia, prolongada hasta, al menos, junio de 1603, la primera y más duradera. La segunda se situaría entre fines del 1604 (pues está en Madrid ya en enero de 1605) y octubre de 1607 en que está de nuevo en Roma, al parecer ya para siempre.

De la primera estancia serían las obras en las que la huella manierista romana es más evidente. De la segunda, las que muestran mayor contacto con el caravaggismo, como las que siguió enviando a España desde Roma con posterioridad a su regreso.

De los restantes artistas nos son bien conocidos bastantes. El primer firmante y apoderado, seguramente por su condición de pintor real, es Patricio Cajés, aretino, artista que aún no ha sido estudiado en conjunto pero de quien conocemos bastantes datos dispersos. Vino a España en 1567, casó en Madrid, fue pintor del Rey y murió en 1612. Se mueve siempre en un estilo de fuerte impronta manierista «reformada». Su formación toscana y la fecha de su venida aseguran de antemano, aunque no conozcamos datos directos, que hubo de conocer la creación de la Academia florentina de 1563 y que su recuerdo no habría de faltarle en el momento de crear ésta madrileña. Sus preocupaciones por las cuestiones teóricas y su conocimiento de la arquitectura se evidencian en su traducción de Vignola¹⁸.

Su hijo Eugenio (1574-1635) es artista mejor conocido, de extensa obra que comienza a estudiarse adecuadamente¹⁹. A efectos de la fundación de la Academia debe recordarse que es uno de los pocos artistas españoles de su tiempo de quien se conoce un viaje de estudios a Italia, concretamente a

¹⁷ G. BAGLIONE, *Vitte de pittori, scultori el architetti*, Roma, 1642, pp. 140-143.

¹⁸ *Regla de los Cinco órdenes de la arquitectura*, publicada en 1593. Sobre otros aspectos de su producción, que reclama estudio monográfico, véanse, junto a las fuentes clásicas (Palomino, Ponz, Ceán) el curioso artículo de la MARQUESA DE CASA VALDÉS, *Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo* («Reales Sitios», n.º 68, 1981, pp. 31-36). Sobre su labor de dibujante, ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings, Volume One, 1400-1600*, Londres, 1975, pp. 36-37.

¹⁹ ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña. Primer Tercio del Siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 212-259, láms. 154-200. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del siglo XVII, Addenda*, «Archivo Español de Arte», 1976, pp. 307-312.

Roma, que en otro lugar he razonado debió hacerse hacia 1595 y durar al menos dos o tres años. Recuérdese también que la creación de la Academia Romana por Federico Zuccaro data de 1593. El joven Eugenio hubo, pues, de conocerla recién fundada y seguramente (pues su padre Patricio conocería a Zuccaro casi con toda seguridad) la visitaría. Su posible amistad con Borgia, por razón de edad y de semejanza estilística debe proceder de esos años juveniles y haberse anudado con posterioridad en España. Luis de Carvajal (1534-1607) es también artista de importancia, cuyo papel de avanzada en el ambiente escorialense ha sido repetidamente subrayado. Recientemente se ha concretado un aspecto importante de su biografía: su presencia en Roma en 1577 formando parte de la Congregación de San Lucas²⁰ que la Bula de Gregorio XIII de ese año estructuraba y que sería el más directo antecedente de la Academia que Zuccaro, como vamos repetidamente recordando, llevaría a la realidad en 1593. Esta circunstancia coloca al pintor toledano, hermano, como hemos dicho, del escultor y arquitecto Monegro, en línea avanzada respecto a sus colegas y le hacía conocedor de cuanto en Italia se había hecho para consolidar las enseñanzas de la pintura y extender su prestigio.

Italia era también la procedencia de Antonio Ricci, que había venido a España precisamente con Federico Zuccaro en 1585 y que, establecido en Madrid, vivirá hasta 1631 al menos. Su contacto directo con el académico romano por excelencia permite presuponerle también destacado papel en la génesis de la idea²¹.

De los restantes artistas resulta más difícil establecer algún contacto con Italia y explicar su participación en la idea de la Academia, al menos como promotores. De algunos de ellos poseemos información documental y algunas obras. Francisco López es artista de estima en su tiempo. Precisamente ese año de 1603 recibe nombramiento de Pintor del Rey y vive hasta 1629²². Bartolomé de Cárdenas, al parecer de origen portugués, nos era conocido por sus actividades en Valladolid a partir de 1610 aunque sabíamos imprecisamente de su presencia y trabajos en Madrid donde había de morir en 1628²³.

²⁰ Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, art. cit. en nota 13. Sobre Carvajal, que también reclama estudio moderno, véanse, el libro clásico del Padre ZARCO, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1931, pp. 75-98; el artículo de Fernando MARIAS, *Luis de Carvajal en la Concepción Franciscana de Toledo*, «A. E. A.», 1975, pp. 276-278 y el Catálogo de la Exposición *El Toledo de El Greco*, Toledo, 1982.

²¹ ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña...*, 1975, pp. 57-64. Sobre Ricci véase también F. BENITO DOMENECH, *A propósito de tres cuadros inéditos de Antonio Ricci*, «A. E. A.», 1979, pp. 350-355, *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, pp. 141-143.

²² ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña...*, 1975, pp. 47-56.

²³ Sobre Cárdenas, E. VALDIVIESO GONZÁLEZ, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, 1971. J. URREA y E. VALDIVIESO, *Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana*, «Bol. Seminario Estudios Arte y Arqueología», Valladolid, 1971, pp. 356-358, y J. URREA, *Pintores vallisoletanos, Siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Banco de Santander, 1981, con bibliografía anterior dispersa.

También de Luis Rosicler hay alguna escasa información. Nacido en 1576 y muerto en 1609, era sobrino de Lope de Vega, hijo de su hermana y de un bordador francés de su mismo nombre. La madrileña Casa de Lope de Vega conserva, procedente del convento de Trinitarias, un curioso lienzo con *Jesús Niño y San Juanito* firmado por él en 1604²⁴.

De los restantes firmantes nada podemos decir, aunque alguno de los nombres no sea totalmente nuevo. Son todos ellos candidatos a la paternidad de tanta y tanta pintura mediocre de comienzos del siglo XVII que todavía permanece anónima.

Puede sorprender no encontrar entre los firmantes del primer documento los nombres de quienes hasta ahora se habían creído los principales instigadores de la Academia: los dos Carducho, especialmente Vicente, cuyo espíritu habíamos creído reconocer en el Memorial que recogió Cruzada. En estas fechas (junio de 1603) ambos hermanos se encontraban en Valladolid, donde la Corte se había instalado en enero de 1601; pero es evidente que, aunque no se hallasen presentes en el momento de firmarse la escritura, las relaciones profesionales y amistosas con los firmantes y sobre todo la comunidad de espíritu e intenciones eran claras, y frecuentes eran también sus viajes de Valladolid a Madrid.

De hecho, cuando en noviembre de 1606 se otorga nuevo poder para establecer el contrato con el Convento de la Victoria, Vicente Carducho ya figura entre los firmantes. Bartolomeo debió ir desde Valladolid directamente a El Escorial, donde permaneció desde el verano de ese año hasta comienzos del 1607, pero sin duda debía coincidir enteramente con las ideas que allí se exponían y hay que considerarlo incluido en la referencia a «los demás pintores residentes en la Corte de Madrid ausentes».

Es sorprendente, en el curiosísimo documento que fija las condiciones que han de llevar las capitulaciones y escrituras que se han de hacer y otorgar «entre los artistas y el convento», la sumisión casi absoluta de los pintores al Convento, que fija y determina las obligaciones de los pintores y establece —en su provecho— la de que todas las fundaciones de capellanías, capillas de entierro, memorias de misas o sufragios que «los dichos Señores, junta y Academia» hubieran de hacer, en él se establecieran. La incertidumbre sobre el futuro y definitivo emplazamiento de la Corte tiene también su reflejo en beneficio de la Orden, comprometiéndose la Academia a vincularse

²⁴ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La Casa de Lope de Vega*, Madrid, 1962, p. 67. La partida de defunción en M. AGULLÓ COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 175. Merece la pena señalar que gracias a este documento se puede establecer con claridad la existencia de otro artista, Luis Rosique o Rosiquel, con quien se ha confundido en ocasiones a este Luis Rosicler. Véase por ejemplo M. AGULLÓ COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Granada, 1978, pp. 144-145. En el poder firman ambos con firmas claramente diferenciadas.

siempre al convento de la Victoria (es decir, a la orden de los Mínimos de San Francisco de Paula) en cualquier villa o ciudad que fuese asiento de la Corte. Todos estos beneficios a largo plazo explican lo parco de la compensación económica anual, directa e inmediata, de tres reales o una gallina por Navidad, que convierte el pago en cosa casi simbólica. No lo es tanto el hecho de pintar gratuitamente los cuatro lienzos del Claustro.

La presencia del Padre Corrector del convento y de otro religioso en todas las juntas «en que se ovieren de tratar cosas espirituales encaminadas al bien de las almas» es otro ejemplo de la omnipresencia clerical en la vida corporativa española. Fácil es entender que siendo lo más de la actividad de estos pintores, pintura de devoción cuya ortodoxia, decencia y adecuación al culto era, sin duda, «cosa espiritual encaminada al bien de las almas» la asistencia de los dos monjes sería virtualmente continua.

No sabemos si el contrato se llevó realmente a efecto y si en caso afirmativo duró mucho ese propósito. Parece claro que falló el apoyo real que se procuraba obtener en el documento de 1603, dando estado oficial a la Academia. A ello conducía el Memorial que conoció Cruzada, que se enlaza muy directamente con todo lo que aquí se comenta.

Es significativo, como se ha señalado repetidas veces, que los antecedentes invocados al pedir ese patrocinio real sean precisamente los de las Academias de Roma, donde «por mandado de Su Santidad es Protector desta virtud un Cardenal», y de Florencia, donde lo es «un Señor puesto por el Gran Duque».

El deseo de disponer de ese patrocinio real movería sin duda a los artistas a solicitar «un protector de su Real mano». La intención pedagógica es fundamental y expresa. Se define la Academia como «una Escuela adonde se enseña científicamente el arte del dibujo a todos los que quisieren deprenderlo». Y hay un celo patriótico al recordar que la formación de artistas valiosos redundaría en servicio «no pequeño» de V. Mag. «escusándole de embiar a Reynos estraños por artifices, como se hizo para el Escorial, a mucha costa e incomodidad, y no mucha autoridad de la nacion».

Con agudeza retórica vale el argumento, aun cuando parezca que se olvidan algunos solicitantes de que a aquellas llamadas al exterior deben ellos mismos su condición de españoles... de apellidos italianos.

También aflora —y es lamentación comprensible, cuando tantas veces conocemos los modos con que se realizaba la selección— un cierto amargo recelo ante los nombramientos de pintores reales: «También se sabría con certeza, sin opinar, quien se aventaja y florece, para que cuando V. Mag. quiera honrar a alguno con titulo de su Pintor, Escultor o Arquitecto, sin fraude, sin favor y sin informaciones siniestras, pueda dársele».