

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Dibujo y ornamento

TRAZAS Y DIBUJOS DE ARTES DECORATIVAS
ENTRE PORTUGAL, ESPAÑA, ITALIA,
MALTA Y GRECIA

ESTUDIOS EN HONOR DE FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE

Ed. Sabina de Cavi

DIPUTACIÓN DE CÓRDOBA
DE LUCA EDITORI D'ARTE

Patrocina la presente obra:



Co-patrocinan la obra con cesión parcial o completa de derechos fotográficos:

- Archivo General de Simancas, Simancas
- Archivo Municipal de Córdoba
- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Ajuntament de Barcelona
- Bibliotheca Hertziana-Max Planck Institut für Kunstwissenschaft, Roma
- Biblioteca Nacional de España, Madrid
- Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa
- British Museum, London
- Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba
- Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo
- Liceo Artístico Statale per il Design "F.A. Grue", Castelli
- Metropolitan Museum of Art, New York
- Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso – Musei di Strada Nuova, Genova
- Museo de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba
- Musée des Beaux-Arts, Marseille
- Museo di Roma, Roma
- Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
- Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Museu Nacional do Azulejo, Lisboa
- Palacio de Viana. Fundación CajaSur, Córdoba
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
- The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London

© Ed.: Sabina de Cavi

Asistente editorial:
Carmen Mª Toro Zamorano

Traducciones:
Carmen Mª Toro Zamorano,
Clara Pericet, Macarena Moralejo
Ortega

La conferencia *Dibujar las Artes Aplicadas. Dibujo de ornamentación para platería, maiolica, mobiliario, arquitectura efímera y retablistica entre Portugal, España e Italia (siglos XVI-XVIII)*, org. y dir. Sabina de Cavi, Universidad de Córdoba, 5-8 Junio 2013

ha sido organizada por:



MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

ha sido patrocinada por:



MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD



JUNTA DE ANDALUCÍA – DELEGACIÓN TERRITORIAL DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÓRDOBA



AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA



PALACIO DE VIANA. FUNDACIÓN CAJASUR, CÓRDOBA



BERAGUA CAPITAL ADVISORY, MADRID

con la colaboración de:



CASA ÁRABE, CORDOBA



CONSORCIO DE TURISMO DE CÓRDOBA



DIÓCESIS DE CÓRDOBA



CABILDO CATEDRAL DE CÓRDOBA



OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA "MARIA ACCASCINA"



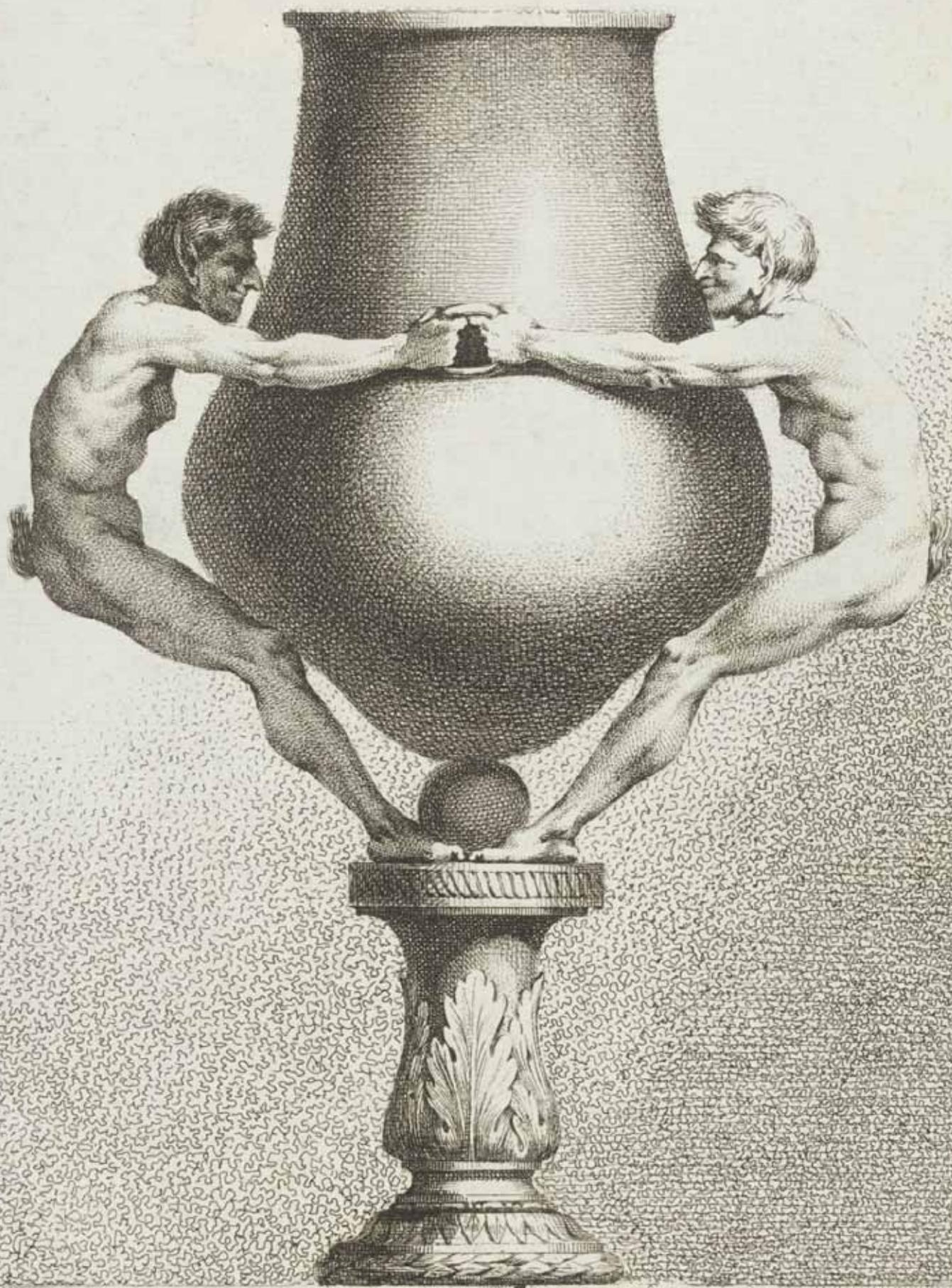
RENFE, ESPAÑA

Índice

SABINA DE CAVI	V
<i>Agradecimientos</i>	
MARÍA LUISA CEBALLOS CASAS	IX
<i>Presentación</i>	
ELENA M ^a SANTIAGO PÁEZ	XI
<i>Fuensanta García de la Torre. Entre dos pasiones, el museo y el dibujo</i>	
JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO	XVII
<i>Fuensanta García de la Torre, Directora del Museo de Bellas Artes de Córdoba (1981-2012)</i>	
SABINA DE CAVI	XXI
<i>Dibujar las artes aplicadas: dibujo técnico y de ornamentación en los talleres del Mediterráneo Ibérico en la era pre-industrial (siglos XVI-XIX)</i>	
PORTUGAL	
NICHOLAS TURNER	3
<i>Drawing and the decorative arts in Portugal in the XVI-XVIII centuries, with some observations on the distinctive evolution of Portuguese figure drawing in the same period</i>	
RAFAEL MOREIRA	17
<i>Dibujo oculto detrás de la superficie: geometría y ornamento arquitectónico en Portugal</i>	
SÍLVIA FERREIRA	25
<i>Desenhar para a Talha: Processos e práticas em Portugal nos séculos XVII e XVIII</i>	
MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO	37
<i>O desenho na arte da pedraria em Portugal</i>	
MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA	47
<i>Das ideias às formas: o uso do modelo gráfico ornamental na azulejaria em Portugal</i>	
ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA	57
<i>Desenhos para Artes Decorativas em Portugal. O contributo de Brás de Almeida</i>	
ALEXANDRA GOMES MARKL	69
<i>Artistas e artesãos: prática e ensino do desenho ornamental em Portugal entre meados do século XVIII e inícios do XIX</i>	
ESPAÑA	
BENITO NAVARRETE PRIETO	79
<i>Alfonso E. Pérez Sánchez en la historiografía del dibujo español</i>	
MARÍA LÓPEZ-FANJUL Y DÍEZ DEL CORRAL	85
<i>Coleccionismo y colecciones de dibujos en la España del Siglo de Oro</i>	
ISABEL CLARA GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ	97
<i>Los dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de España</i>	

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA	113
<i>Dibujos de arquitectura y ornamentación: vínculos entre España e Italia en la época de Felipe II</i>	
JOSEFA MATA TORRES	123
<i>Rejería artística entre arquitectura y escultura</i>	
MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO	131
<i>La utilización de los tratados de arquitectura para el mobiliario. Dibujos de muebles entre los siglos XVI-XVIII</i>	
M ^a MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN	145
<i>El gremio de carpinteros y el dibujo de mobiliario en Andalucía Occidental durante el Barroco</i>	
FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA	155
<i>“Según demuestra la traza, planta y monte”: aspectos del dibujo aplicado a la retabística en Andalucía Occidental durante la Edad Moderna</i>	
ALFREDO J. MORALES	167
<i>Espacio y ornamento. El diseño de yeserías en la arquitectura sevillana del Barroco</i>	
REYES ESCALERA PÉREZ	177
<i>Vestir la arquitectura: fiesta barroca y dibujo de arte efímero en Andalucía</i>	
FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE	189
<i>¿Dibujo de figura, dibujo de ornamentación, y dibujo arquitectónico: campos impermeables o entrelazados?: el caso de Córdoba</i>	
CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO	203
<i>Las trazas del ornato en las artes del Reino de Murcia</i>	
MERCEDES GÓMEZ-FERRER	219
<i>Dibujar el adorno en la Valencia de época Moderna</i>	
BONAVENTURA BASSEGODA	231
<i>Panorama del dibujo ornamental y de retablos en Cataluña</i>	
ALFONSO PLEGUEZUELO	243
<i>Dibujo y cerámica en Sevilla: una primera aproximación</i>	
MANUEL ALONSO SANTOS	253
<i>El dibujo en la Real Manufactura de Alcora: del taller a la fábrica</i>	
FERNANDO A. MARTÍN	263
<i>Del dibujo artesano al diseño industrial</i>	
CARLOS CHOCARRO BUJANDA	271
<i>La enseñanza del dibujo en la España moderna: aproximación a la teoría y la práctica del aprendizaje de las artes y de los oficios en el siglo XVIII</i>	
ITALIA	
MARGHERITA PRIARONE	285
<i>La ‘fortuna’ del disegno genovese</i>	
PIERO BOCCARDO	297
<i>Disegni per le arti a Genova tra XVI e XVIII secolo</i>	
ROBERTO SANTAMARIA	309
<i>«Iuxta modellum»: disegni progettuali di altari genovesi fra XVI e XVIII secolo</i>	
FRANCESCA BARBERINI E MICAELA DICKMANN	323
<i>Annotazioni sul disegno e la corporazione degli argentieri romani</i>	

LUISA ARRUDA	335
<i>Francisco Vieira Lusitano desenhador e as artes decorativas do tardo barroco</i>	
TERESA LEONOR M. VALE	343
<i>O desenho de obras de ourivesaria, no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos</i>	
PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA	353
<i>El “Libro de Barios Adornos” de Domingo A. Lois Monteagudo: formación académica en Roma y el ornamento “all’antica” en el contexto internacional del Setecientos Borbónico</i>	
MARIO EPIFANI	367
<i>Riflessioni sulla storiografia regionale del disegno italiano: la scuola napoletana</i>	
RICCARDO LATTUADA	373
<i>Nuove proposte per le fonti grafiche e pittoriche delle tarsie di Cosimo Fanzago</i>	
MIMMA PASCULLI FERRARA	383
<i>Disegni e modelli lignei per altari marmorei barocchi nel Regno di Napoli</i>	
MARINA BOZZI CORSO	395
<i>Tra presenze e assenze. Studi e progetti per arredi e decori nel vicereame di Napoli</i>	
ISLAS DEL MAR MEDITERRÁNEO/INSVLARVM ALIQVOT MARIS MEDITERRANEI	
VINCENZO ABBATE	417
<i>“Pensiero”, dibujo y “modelo”: argenti e arti applicate di Sicilia</i>	
MARIA CONCETTA DI NATALE	429
<i>I Disegni dei maestri orafi e argentieri in Sicilia e nella Penisola Iberica tra Manierismo e Barocco</i>	
STEFANO PIAZZA	443
<i>“In guisa che, senza pennello sembrapure fatta a pennello”: il ruolo del disegno nelle decorazioni in marmi policromi tra Napoli e Sicilia nel XVII secolo</i>	
ALESSANDRA PASOLINI	451
<i>Il disegno decorativo nella Sardegna barocca: stato della questione e linee di ricerca</i>	
MARK SAGONA	469
<i>Ornamental and decorative drawings for Malta 1600-1900: problems, reflections and insights</i>	
PANAYOTIS K. IOANNOU	491
<i>Disegno, immagine e astrazione nel Mediterraneo orientale nel dialogo tra le arti</i>	
RESUMEN/ABSTRACT	501
LISTADO DE AUTORES	503
SIGLAS Y ABREVIACIONES (ed. Mario Casaburo)	505
ÍNDICE DE NOMBRES (ed. Mario Casaburo)	509
ÍNDICE DE LUGARES (ed. Mario Casaburo)	529
ÍNDICE DE FOTÓGRAFOS (ed. Mario Casaburo)	537



P.S.

B.S.

Pilar Diez del Corral Corredoira

El “Libro de Barios Adornos” de Domingo A. Lois Monteagudo (1723-1786): formación académica en Roma y el ornamento “all’antica” en el contexto internacional del Setecientos Borbónico

Una de las más graves consecuencias de *Ornamento y delito* (1908) fue la práctica “criminalización” del uso de las artes decorativas, puesto que se consideró que el ornamento era propio de sociedades no desarrolladas y se asoció su utilización a una cuestión evolutiva, lo que desembocó en la tendencia a deslegitimar su uso y, por ende, su estudio.¹

Obviamente no es algo atribuible en exclusiva a Adolf Loos (1870-1933), puesto que ya en la clásica jerarquía de las artes, las artes decorativas quedaban relegadas al ámbito de lo artesanal. Sin embargo, esta tendencia crítica está alejada de la realidad, puesto que las artes decorativas son sin duda una parte inherente de la creatividad humana y aparecen desde muy temprano, proliferando incluso en condiciones poco propicias. En algunos casos, el ornamento y la decoración han permitido soslayar censuras iconoclastas, como el bien documentado caso de las artes decorativas, sobre todo textiles, en la Inglaterra de Isabel I (1558-1603). En otros, han sido vehículo de una estética particular, como los atauriques musulmanes.² De una forma u otra, las artes decorativas siempre han sido una parte importante de la praxis artística y, en muchos casos, es precisamente ahí donde se ensayan las novedades que después llegarán a las llamadas artes mayores.

La prueba de que la jerarquía de las artes es algo artificial se manifiesta en muchas ocasiones, pero quizá sea en la labor de autores como Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en donde esto se hace más patente. Difícilmente clasificable, Piranesi no es el objeto de este estudio, pero es la piedra de toque que ayuda a explicar la obra del arquitecto español Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786).³ No es mi intención hacer otro trabajo más sobre una figura oscura del panorama local, sino más bien partir de un personaje de notable formación, que tuvo la poca fortuna de coincidir cronológicamente con el gran arquitecto del neoclasicismo español Juan de Villanueva (1739-1811), para poder comprender su interesantísimo *Libro de Barios Adornos sacados de las mejores fábricas de Roma si antiguas como modernas* (1758-1764, fig. 1),⁴ que dejó inédito y que sólo se puede valorar contextualizado en la Roma de mediados del siglo XVIII.

Lois Monteagudo, de origen gallego, se formó con Ventura Rodríguez (1717-1785) en los “Estudios Públicos” de la Junta Preparatoria y fue asistente en las obras del Palacio Real de Madrid.⁵ Desde muy temprano estuvo en primera línea y vinculado a la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752. En el mismo año se matricula en Arquitectura y se presenta con éxito a diferentes premios en los concursos generales de 1753, 1754 y 1756.⁶ Un arquitecto formado en la cantera de Madrid y con el apoyo de Ventura tiene sin duda como objetivo cumplir con el *cursus honorum* viajando a Roma como pensionado real, sobre todo teniendo presente que su maestro no realizó el citado viaje formativo, pero en cambio estudió con interés los tratados italianos.⁷



Fig. 1. LOIS MONTEAGUDO, *Frontispicio*, del *Libro de Barios adornos*, 1759-1764, tinta negra en papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 1), fotografía y © LUIS CERVERA VERA, *El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) y su "Libro de Barios Adornos"*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985, p. 83

En 1758 Monteagudo obtiene una de las plazas de Arquitectura, junto con el jovencísimo Juan de Villanueva. Para entonces ya tenía treinta y seis años, y una carrera asentada. La decisión de viajar a Roma en una edad madura es inusual y debió de surgir de la convicción de la importancia de ese viaje para fortalecer el ambicioso proyecto de renovación de la arquitectura española, cuya punta de lanza sería la recién inaugurada Academia de Bellas Artes de San Fernando. La introducción de un sistema reglado de enseñanza de la arquitectura se enmarca en la necesidad de ordenar los estudios artísticos a la manera moderna, esto es, siguiendo los modelos francoitalianos de la academia que elevaban la formación por encima del sistema de raigambre gremial.

Monteagudo y Villanueva llegan a Roma el 15 de enero de 1759 sin un proyecto claro que realizar allí. Otros artistas habían viajado anteriormente con apoyo real más o menos organizado, pero ellos, junto con los pintores y escultores seleccionados, son los primeros que pueden recibir el nombre de "pensionados de la Real Academia de San Fernando".⁸ La acogida e instalación en Roma nada tiene que ver con el sistema altamente efectivo de los *pensionnaires* de la Academia de Francia.⁹ Los jóvenes españoles se enfrentan a la inexistencia de una Academia española propiamente dicha o a un lugar de reunión habilitado para ellos. Cuentan con el apoyo de Manuel de Roda (1708-1782), agente de preces de Fernando VI (1746-1759) y su tutor, y de Francisco Preciado de la Vega (1708-1789),¹⁰ pintor sevillano instalado en Roma desde



Fig. 2. GIOVAN BATTISTA NOLLI y GIOVAN BATTISTA PIRANESI, *Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nollì l'anno MDCCXLVIII*, fotografía y © Creative Commons

los años treinta y que hace las veces de director de los pensionados.

Pintores y escultores contaban con una *Instrucción* concebida por el escultor Felipe de Castro (1711-1775), y escrita por Ignacio de Hermosilla (1718-1794),¹¹ un antiguo pensionado real que ahora era director de Escultura de la recién inaugurada Academia madrileña, pero todavía no existía nada similar para los arquitectos y nunca llegará a realizarse. Así las cosas, Manuel de Roda (1708-1782) escribe a Madrid reclamando una *Instrucción* específica y la Junta Ordinaria le responde que mientras tanto "puede disponer que los pensionados de esta facultad observen, midan y dibujen geoméricamente el todo y las partes en grande y en pequeño de algunos edificios antiguos, de modo que se puedan remitir a la Academia para que se entere de la aplicación de cada uno".¹² Esta libertad inesperada fue probablemente lo que permitió que Monteagudo realizase su cuaderno de adornos sin interferencias, puesto que sus compatriotas sí contaban con un estricto plan de estudios que no dejaba mucho espacio a la iniciativa personal.

En el pasado la mayoría de los artistas españoles llegados a la Ciudad Pontificia (fig. 2)¹³ compartían un recorrido formativo común, basado sobre todo en la copia de una serie de obras, especialmente las de Rafael (1483-1520), Domenichino (1581-1641) y Guido Reni (1575-1642), entre otros, y en el estudio directo de la escultura clásica y las ruinas romanas que emergían por doquier en la ciudad. Hasta la fecha no me consta ningún estudio que documente la estancia de Monteagudo y que arroje algo de luz sobre el trabajo que realizó allí. El arquitecto aparece mencionado en la correspondencia entre Manuel de Roda, el ya citado agente de preces del rey y Ricardo Wall (1694-1777), ministro de España (fue ministro entre 1754-1767), y se conserva documentación suya en los archivos españoles, pero falta un estudio de los homólogos romanos. No obstante, es relativamente sencillo recrear los ambientes en los que Monteagudo debió de moverse en Roma y tratar así de reconstruir el entorno en el cual se gestó el *Libro de Barios Adornos*.

Preciado de la Vega, en su papel como director de los pensionados, es la figura clave para entender cómo se producía la integración en el ambiente romano de esos jóvenes. En sus numerosas cartas se repite en multitud de ocasiones la necesidad de crear una academia española que reúna a los pensionados y proveerles así de un centro que guíe sus pasos y los controle para que saquen el mayor partido a su estancia. La historio-



Fig. 3. GIOVAN BATTISTA PIRANESI, *Palazzo Mancini al Corso*, en *Vedute di Roma*, h. 1760-1778, grabado al aguafuerte, 406 x 620 mm. (Londres, BM, inv. 0216.89), fotografía y © Trustees of the British Museum

grafía recoge que a su llegada, Monteagudo y Villanueva se irían a vivir a un cuarto debajo de la casa de Preciado,¹⁴ que, al no ver cumplidas sus expectativas de creación de un espacio específico, trataba de acoger a cuantos artistas podía o al menos proporcionarles ayuda en la búsqueda de alojamiento.¹⁵ Sin embargo, una vez más no contamos con documentación que confirme esa hipótesis.

Preciado vivía en la Plaza Barberini, donde había abierto una academia a semejanza de la de Sebastiano Conca (1680-1764),¹⁶ donde él mismo se formó, en el que organizaba sesiones de dibujo del natural: “Muchos años tuvo en su propia casa la Academia del desnudo con gran concurso de profesores, jóvenes y maestros, así romanos como extranjeros y especialmente ingleses, con mucho crédito, y aplauso por la habilidad con que la dirigía, y ponía las aptitudes del modelo, diseñaba, y pintaba las figuras, algunas de las cuales se llevó Monseñor Clemente [Alfonso Clemente de Aróstegui, 1698-1774], otras tienen en Roma algunos deleitantes, y especialmente Felipe Valle [Filippo della Valle, 1698-1768], que es un escultor famoso y las estima mucho”.¹⁷ Sin embargo, para cuando Monteagudo llegó, la *Scuola del Nudo*, institución gratuita para jóvenes, había ya sido inaugurada bajo los auspicios de Benedicto XIV (1740-1758) en 1754 y se había convertido en el gran centro de estudio del natural de Roma.¹⁸ Monteagudo como arquitecto probablemente no encontró de gran interés esas sesiones que se desarrollaban en el Campidoglio pero -a tenor de sus dibujos- visitó la importante colección de Antigüedades del Museo Capitolino, que era meta deseada no sólo por los artistas sino también por viajeros y *connoisseurs*.

El otro gran espacio formativo de la ciudad era sin duda la *Académie de France*, que desde 1725 estaba ubicada en el magnífico Palacio Mancini (fig. 3)¹⁹ en el Corso.²⁰ Allí se daban cita no sólo los *pensionnaires* galos, que además se alojaban allí, sino también artistas de todas las nacionalidades venidos a la Urbe para formarse. Desde su fundación en 1666, la Academia francesa había pasado por diferentes fases, pero la falta de liderazgo de la *Accademia di San Luca* en cuestiones formativas y su relativa decadencia sobre todo desde finales del siglo XVII, en parte aliviada por la creación de los Concursos Clementinos en 1702,²¹ hizo que la institución gala se erigiese como el centro formativo por excelencia de Roma. Su rica colección de yesos, sus sesiones de desnudos y de *panneggio*, así como la facilidad para el intercambio intelectual en sus instalaciones, hicieron de la *Académie de France* un foco de enorme dinamismo.²²

Los arquitectos trabajaban normalmente en el exterior, estudiando directamente los vestigios romanos, pero tampoco era raro que asistiesen a sesiones de dibujo, tanto copiando del vivo como de otros dibujos y grabados. En la *Académie de France* se podía trabajar con los numerosos yesos y sobre todo con la nutrida colección de dibujos realizados por otros pensionados, que tenían una clara función educativa. Monteagudo, como la mayoría de sus compatriotas desde los años treinta, debió de asistir a las sesiones de la *Académie*, donde realizaría los primeros contactos con otros arquitectos también en formación y donde muy probablemente conoció a Piranesi.

Roma desde los años cuarenta atravesaba una marcada crisis que se hacía especialmente patente en la falta de enco-



Fig. 4. DONATO BRAMANTE, *San Pietro in Montorio* (Roma), h. 1502-1510, fotografía y © Creative Commons

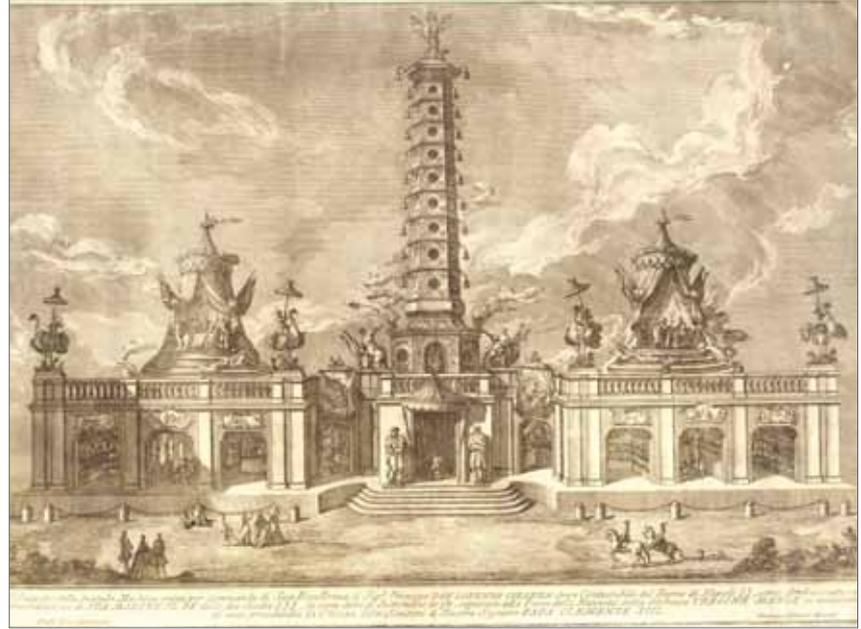


Fig. 5. PAOLO POSSI, *Prospetto della seconda machina eretta...*, 1758, grabado al aguafuerte, 378 x 524 mm. (Londres, BM, inv. 1869.0410.747), fotografía y © Trustees of the British Museum

miendas arquitectónicas, lo que llevó a arquitectos como Luigi Vanvitelli (1700-1773) o Ferdinando Fuga (1699-1781) a aceptar la oferta del rey español de Nápoles y dejar la Urbe.²³ A pesar de ello, la ciudad continuaba siendo destino favorito de la legión de arquitectos extranjeros deseosos de una oportunidad para triunfar y esa particular coyuntura puede explicar en parte la tremenda difusión del “rilievo dall’antico”, esto es, la medición y dibujo de planos de obras romanas.²⁴

Esta tendencia encajaba perfectamente con la falta de instrucciones claras que sufrían los pensionados españoles de arquitectura, así se entiende que Monteagudo se dedicase con entrega al templo de San Pietro in Montorio (fig. 4).²⁵ Nos consta que comenzó a trabajar sobre él ya en los primeros meses de su estancia y que terminó la planta, el alzado, la sección y algunos detalles para el envío a Madrid de 1760, del que desgraciadamente nada se conserva.²⁶ Ya en esos primeros meses iniciaría un sistemático estudio del Panteón, que pasaría a formar parte de su propio imaginario de una manera casi obsesiva. El Panteón era el paradigma para los jóvenes arquitectos llegados a Roma, por lo que no resultaba extraña la fascinación que ejerció sobre el español. La corporación en Madrid veía con buenos ojos dicho proyecto, puesto que Preciado les había asegurado su bajo coste al existir unos planos realizados por los pensionados franceses, que se conservaban en el Palacio Corsini. Sin embargo, Monteagudo demostraría la necesidad de realizar un levantamiento nuevo al encontrar inexactitudes en las mediciones realizadas por sus homólogos galos.²⁷

A pesar de que no contamos con testimonios escritos que confirmen las amistades o relaciones de Monteagudo en Roma, es plausible que alternase con los pensionados franceses, como había sido lo tradicional desde la época de la dirección de Nicolás Wleughels (1668-1737).²⁸ El trabajo en grupo les permitía además ahorrar costes y sobre todo avanzar más rápidamente en las mediciones de las ruinas. Si a ello añadimos la falta de dirección clara, es de lo más probable que se

integrara con los galos, que por algo compartían además la misma dinastía borbónica.

Las restricciones que la *Académie de France* imponía a sus pensionados se centraban en impedir que aceptasen encargos y comisiones externas, puesto que sus obligaciones eran para con el monarca francés, una norma que la academia española adoptó también. No obstante la existencia de esas reglas, eso no impidió que la generación de los años cuarenta formada por Jean-Laurent Legeay (h. 1710-1786) Louis-Joseph Lorrain (1715-59), Charles Michel-Ange Challe (1718-78), Nicholas-Henri Jardin (1720-99), Gabriel-Pierre Martin Dumont (1720-90) y Ennemond-Alexandre Petitot (1727-1801) buscara cualquier posibilidad para ver construidas sus creaciones.²⁹ Ese denodado interés encuentra como válvula de escape el diseño y la construcción de maquinaria efímera, como las magníficas fantasías para el festival de la China (fig. 5),³⁰ o para los carnavales.³¹ Tampoco era desconocida la práctica de realizar proyectos que firmaban otros arquitectos más famosos o convertirse en grabadores de obras ajenas.³² Muchos de esos arquitectos encontrarán en la estampa el medio ideal para dar a conocer su trabajo, para experimentar y finalmente también como medio de vida.³³

En un inventario de los bienes de la *Académie* realizado por el pintor Charles Errand (1606-1689) en 1684 aparece un tórculo y nada hace suponer que no fuese trasladado al Palacio Mancini en 1725.³⁴ Además, en 1781 el director Joseph-Marie Vien (1716-1809) menciona una “prensa para hacer las contrapuebas de los dibujos de los pensionados”,³⁵ que en parte explica la numerosa colección de dibujos que ya era notable desde las primeras décadas del siglo XVIII. Junto a las academias y estudios de *panneggio*, los grabados y las salidas a copiar del natural, los pensionados de ese período tuvieron a un ilustre vecino: Piranesi. Éste, después de pasar unos años trabajando para el siciliano Giuseppe Vasi (1710-1782) ilustrando guías de Roma,³⁶ decidió abrir su propio taller en la vía del Corso, a pocos pasos del Palacio Mancini.³⁷ Esta ubicación sin duda atraía



Fig. 6. LOIS MONTEAGUDO, *Cratera de asas de la tumba de Cecilia Metella*, 1759-1764, del *Libro de Barios adornos*, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 58), fotografía y © CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 197



no sólo a los pensionados galos sino también a los múltiples invitados que pasaban por la Academia francesa. Conocemos la estrecha relación que mantuvo con muchos de los jóvenes pensionados desde los años cuarenta, arriba mencionados, y con especial incidencia en los cincuenta Charles-Louis Clérisseau (1721-1820), Claude-Auguste Du Ros (1700-1786) o Jerome-Charles Bellicard (1726-1786) entre otros.

Monteagudo llega a la ciudad cuando la innovadora generación de arquitectos galos formada por Jean-Laurent Legeay, Louis-Joseph Lorrain o Charles Michel-Ange Challe, con la que pasó sus primeros años Piranesi, habían ya partido hacia diferentes capitales europeas, difundiendo por primera vez los presupuestos de una arquitectura basada en la Antigüedad romana. Sin embargo, otros no menos brillantes como Charles-Louis Clérisseau habían llegado para sustituirlos y la figura de Piranesi había alcanzado ya un relieve innegable en el panorama de la ciudad. Desconocemos si hubo una relación directa entre Monteagudo y el genial veneciano, pero sin duda debió de coincidir con él y obviamente conoció de primera mano su obra y para ello no hay más que detenerse en la selección de piezas que escogió para ilustrar su libro.

Tampoco podemos confirmar si trató a alguno de los pensionados franceses, pero resulta muy plausible que fuese en ese ambiente en el que entrase en contacto con la técnica del grabado o al menos fuese testigo de su enorme poder como medio formativo. Resulta cuando menos curioso que su cuaderno de dibujos se gestase en un entorno en el que nos consta la importancia y el uso del grabado con función no sólo de intercambio entre una clase erudita de coleccionistas o amateurs, sino también como medio para difundir y proponer nuevos repertorios decorativos, sobre todo los basados en la Antigüedad romana, que en esos mismo años serían puestos en tela de juicio por el descubrimiento del legado griego.³⁸

El manuscrito de Monteagudo conservado en la Biblioteca Nacional de España³⁹ no es el clásico *taccuino*, pues no puede considerarse como un cuaderno de memorias habitual entre los jóvenes pensionados porque la propia concepción de libro de apuntes choca con el orden y el acabado de los dibujos del español. El manuscrito que nos ha llegado parece una copia en limpio destinada o bien a un uso particular del autor o bien a la imprenta. La obra cuenta con 104 folios en tinta negra sobre papel verjurado, cada uno con un dibujo, acompañado normalmente de una leyenda explicativa. No existe ningún texto introductorio ni dedicatoria que nos ofrezca algún dato sobre sus intenciones, por lo que cabe la posibilidad de que se tratase de un cuaderno para uso privado, como recordatorio o libro de modelos destinado a su propio uso como arquitecto una vez de vuelta en España. A juicio de Pedro Moleón,⁴⁰ se trata de una versión a limpio con clara intención de ser grabado y luego publicado en forma de libro, sin embargo, nunca llegó a pasar a esa fase.

En cuanto al contenido, Monteagudo lleva a cabo una verdadera selección de motivos ornamentales desde los acantos clásicos, cornisas y capiteles hasta vasos, trípodas, relieves, *spolia*, etc. La obra está organizada por grupos temáticos, que favorecen una consulta más sencilla y, además, como indica en su título, las fuentes son antiguas y modernas, aunque preva-

Fig 7. LOIS MONTEAGUDO, *Cratera Borguesa*, del *Libro de Barios adornos*, 1759-1764, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 59), fotografía y © CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 199

lezcan las primeras. A través de esos dibujos es posible reconstruir con mucha exactitud los lugares que visitó Monteagudo y -ante la carencia de otras fuentes documentales sobre su estancia- se nos revela como una fuente preciosa para saber en qué se interesó durante los seis años que pasó en Roma.

Además del Panteón y el Templo de Antonino y Faustina, de los que sabemos que levantó planos, Monteagudo visitó el Palatino o el Templo de Vespasiano y algunos lugares hoy completamente perdidos como el recinto de culto a Ceres en el Aventino. Allí también visitó el recinto de Nerón, el de Sigea o de las Vestales, que sería bien documentado gracias a excavaciones ya muy avanzado el siglo siguiente (1878). Conoció gran cantidad de palacios y residencias señoriales, como la villa Medici, la villa Aldobrandini, la villa Borghese o el palacio Massimo, entre otros, y no sólo debió de acceder a colecciones privadas de cardenales y otra nobleza romana, sino que también visitó y estudió en profundidad el museo del Campidoglio, organizado por el marqués Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746) en los años treinta y que había sido fuente de inspiración para muchos otros artistas, incluido el español



Fig. 8 . HUBERT ROBERT, *El dibujante del Vaso Borguense*, sanguina, h. 1775, 365 x 290 mm. (Francia, Valence, MBAV), fotografía y © Web Gallery of Art

Felipe de Castro.⁴¹ A esa rica colección le dedica varios folios, entre ellos destaca la magnífica cratera de asas (fig. 6),⁴² que provenía de la tumba de Cecilia Metella, que también había sido escogido entre otras antigüedades por Hubert Robert (1733-1808) en su dibujo *Les Antiques du Capitole* (Musée de Valence, 1762). Las coincidencias entre los temas de Robert y los de Monteagudo demuestran que una parte de las obras formaban parte de un repertorio hasta cierto punto ya establecido entre los artistas, por ejemplo la famosa cratera Borghese, que Monteagudo reproduce (fig. 7),⁴³ y que parece ser la misma que Robert ubica en un ambiente más pintoresco en su famoso dibujo conservado en el Museo de Bellas Artes de Valence (fig. 8).⁴⁴ Quizá de mayor interés sean los dos altorrelieves que se encontraban en el patio del museo capitolino: la personificación de una provincia de Egipto (fol. 24) y la alegoría de la *Dacia capta* (fig. 9).⁴⁵ Ésta última, un motivo de gran fortuna iconográfica en el momento, pues aparece decorando muchos retratos de personajes del *Grand Tour*.⁴⁶

El cuaderno de Monteagudo es una buena muestra de un dibujo con pretensiones “académicas”, esto es, entendido como

El cuaderno de Monteagudo es una buena muestra de un dibujo con pretensiones “académicas”, esto es, entendido como



Fig. 9 . LOIS MONTEAGUDO, *Dacia capta*, del *Libro de Barrios adornos*, 1759-1764, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 15), fotografía y © CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 111



Fig. 10 . LOIS MONTEAGUDO, *capitel del templo de Marte*, del *Libro de Barrios adornos*, año 1759-1764 tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 73), fotografía y © CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 227



Fig. 11. HUBERT ROBERT, *Capiteles*, s. d., sanguina, 215 x 320 mm. (Londres, BM, inv. 1927,0712.15), fotografía y © Trustees of the British Museum

un medio para ofrecer una muestra ordenada de piezas paradigmáticas. Aunque no se trata de una obra completamente uniforme la calidad de los dibujos es bastante similar y la coherencia interna es tangible. La técnica de dibujo a tinta negra concede mucha importancia a la legibilidad de la imagen y sólo en contadas ocasiones concede algún valor pictórico al dibujo. Así mismo, a pesar de que en algunos folios hay un deseo de contextualizar la obra con referencias mínimas a un espacio exterior, lo cierto es que no existe ningún interés por la imagen pintoresca o la idea de la ruina en contexto. A tal efecto es esclarecedor comparar la forma que tiene Monteagudo de representar un capitel del templo de Marte (fig. 10),⁴⁷ con un dibujo de su contemporáneo Robert (fig. 11).⁴⁸ El francés opta por dibujar dos capiteles en una misma imagen, uno de ellos caído sobre un lado y el otro invertido. Los sitúa en el campo, dedicando atención a las diferentes plantas y maleza que rodean los capiteles, en una visión pre-romántica de la ruina. Monteagudo prefiere una aproximación más “científica”, es decir, más legible y clara, representando el capitel de frente sin referencias espaciales. Esto es una constante a lo largo de todo el cuaderno, que lo aleja a su vez del género de moda, el *capriccio*, ya que no propone una recreación de un pasado imaginado (fig. 12)⁴⁹ al estilo del pintor Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), al que probablemente conoció, puesto que en esa época era profesor de perspectiva en la Academia de Francia.

Algunos de los contemporáneos franceses de Monteagudo fueron autores de obras en las que se recogían no sólo planos y modelos de la Antigüedad, sino también repertorios decorativos inspirados directamente por las obras estudiadas en Roma. Quizás el antecedente más interesante, aunque con una

aproximación muy diferente, sea Jean-Laurent Legeay, una figura compleja, cuya interpretación de la Antigüedad romana ha llevado a defender⁵⁰ que fue su visión la que marcó un punto de inflexión en el joven Piranesi, que llegó a la ciudad apenas unos años después del galo y al que conoció y trató. El francés publicará en París tardíamente el resultado de sus años de estudios en Roma entre 1737-1742 en forma de varios volúmenes de grabados: *Vasi* (s.d.), *Fontane* (1767), *Tombeaux* (1768) y *Rovine* (1768). Los dibujos de las portadas de *Tombeaux* y *Rovine* (fig. 13),⁵¹ así como algunos grabados, se podrían datar con certeza en su época romana gracias a unos dibujos que Sir William Chambers (1723-1796)⁵² realizaría en Roma entre 1749 y 1754 en el llamado álbum franco-italiano.⁵³ Los dibujos 460, 499 y 500 del cuaderno de Chambers son copias de Legeay y confirman que al menos algunos de los modelos para la publicación de sus obras vienen de su período italiano. Los originales de Legeay, que seguramente fueron conocidos por Piranesi, tuvieron que causar una gran impresión en el joven veneciano, sobre todo por el uso de la escala y la naturaleza.⁵⁴ El impacto de esos dibujos no debió de ser menor en el caso de Monteagudo, suponiendo que igual que Chambers los manejó en los primeros años de la década de los cincuenta, el español probablemente hubiese accedido al fondo de la Academia francesa unos años más tarde. Como ya adelantamos, la importante colección de dibujos y grabados de la institución estaba a disposición de los jóvenes pensionados, así como de otros visitantes. Así mismo, la práctica de la copia del dibujo, grabado o de las contrapruebas está completamente documentada en el caso francés, por lo que no sería de extrañar que Monteagudo pudiese haber estudiado esas obras.



Fig. 12 . Pág. anterior. FRANCIS VIVARES, de un dibujo de Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio*, h. 1775, grabado al aguafuerte, 520 x 380 mm. (Londres, British Museum, inv. 1949,1008.169), fotografía y © Trustees of the British Museum



Fig. 13 . JEAN LAURENT LEGEAY, *Collection de Divers sujets de de Vases, Tombeaux, Ruines et Fontaines utile aux artistes*, h. 1767-1768, grabado al aguafuerte, 195 x 164 mm., (Londres, British Museum, inv. 1927,0712.15), fotografía y © Trustees of the British Museum



Fig. 14 . LOIS MONTEAGUDO, *Ara del Campidoglio*, del *Libro de Barios adornos*, 1759-1764, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 61), fotografía y © CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 203

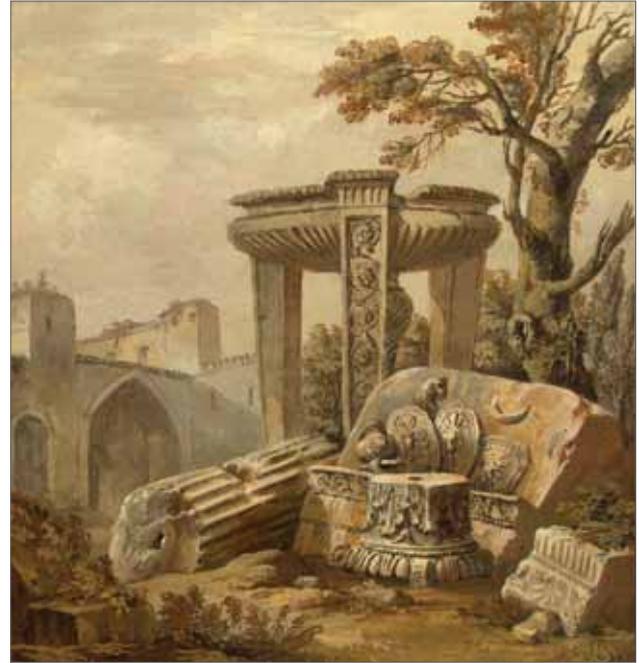


Fig. 15 . CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU, *Fantasia arquitectónica*, h. 1760, gouache, 339 x 317 mm. (San Petersburgo, Museo del Hermitage, inv. 2530), fotografía y © V. CHEVTCHEENKO, S. COTTÉ y M. PINAULT SØRENSEN, *op. cit.* (nota 55, 1995), cat. 61, p. 147

La única certeza que tenemos reside en el propio repertorio creado por el español y cabe mencionar que hay una importante presencia de vasos, urnas funerarias, fuentes, todo tipo de puteales, basas, capiteles y aras, así como una interesante muestra de lucernas y motivos ornamentales típicos de cornisas y frisos. Legeay no es el único antecedente que se puede mencionar. Otros arquitectos franceses también pensionados nos pueden servir para establecer vínculos sólidos con la obra de Monteagudo.

En primer lugar tenemos a Charles-Louis Clérissseau, que fue pensionado y residió en Italia entre 1749 y 1767, pasando grandes períodos en Roma y formando parte del pequeño grupo de amigos íntimos de Piranesi, junto con Robert Adam (1728-1792).⁵⁵ Clérissseau guió personalmente a Adam en su viaje por Italia y es uno de los autores de los dibujos de las ruinas de Spalato, que tanta fama le reportarían al inglés (*Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, Londres, 1764). Su relación con Adam se mantuvo en la distancia y actuó como mentor del joven, James Adam (1732-1794), cuando siguió los pasos de su hermano unos años después (1760-1763).⁵⁶ La concepción de sus dibujos y acuarelas está a medio camino entre el *capriccio* y el dibujo arqueológico, aunque sin duda prefirió el primero. El libro de Spalato es una feliz mezcla entre un estudio ar-

queológico y la fantasía arquitectónica y responde perfectamente a la demanda de estampas “científicas” y al interés por conocer nuevos repertorios decorativos.⁵⁷

Muchos de los elementos decorativos escogidos por Monteagudo aparecen también en las acuarelas y dibujos de Clérissseau, como la *Dacia capta*⁵⁸ o una impresionante ara trípode del Campidoglio (fig. 14 y fig. 15).⁵⁹ Ésta última es un tema recurrente en la obra del francés y aunque Monteagudo dice haberla copiado de la colección del Campidoglio, encontramos un referente más cercano en una pieza en *rosso antico* que perteneció al cardenal Borghese hoy en París (fig. 16).⁶⁰



Fig. 16 . *Trípode dicho “Ateniense”*, siglo XVIII, rosso antico, alt. 0,80 cm. (París, ML, inv. no. 3098) fotografía y © ML/P. Philibert

En segundo lugar, no podemos olvidar a Ennemond A. Petitot, que también fue pensionado en Roma entre 1746 y 1750. Él es otro ejemplo de la rica creatividad que se había gestado en el ambiente romano de los años centrales del siglo. Pocos años después de dejar Roma es llamado a la corte de Parma en 1753,⁶¹ a la que se traslada como arquitecto del duque. Posteriormente se convertirá en Príncipe de la Academia de Bellas Artes de la ciudad, asegurando así la difusión de ese particular gusto francés-romano surgido del ambiente en torno a la *Académie de France*.⁶² La obra que más nos interesa es la *La Suite de Vases* (Parma, 1765), que se basa en fuentes heterogéneas, pero que consigue crear una obra unitaria de referen-



Fig. 17. LOIS MONTEAGUDO, *Urna funeraria*, del *Libro de Barios adornos*, 1759-1764, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 39), fotografía y © CERVERA VERA, op. cit. (nota 39, 1985), p. 159



Fig. 18. ENNEMOND-ALEXANDRE PETITOT, *Suite de Vases*, 1764 (Londres, V&AM, inv. 136359), fotografía y © V&AM

cia para las artes decorativas del período. En esa fantástica colección de vasos y urnas, motivo ornamental por antonomasia de la segunda mitad del siglo XVIII,⁶³ podemos ver un paso más allá de la obra de Monteagudo. Mientras que el español nos ofrece un rico abanico de piezas romanas antiguas y modernas, como la impresionante urna con serpientes (fig. 17),⁶⁴ Petitot opta por recrearlas en el espíritu decorativo que fecundará las raíces del neoclasicismo en ciernes (Fig. 18).⁶⁵

El contexto internacional en el que se desarrolla la obra de Monteagudo, en el que la influencia francesa y la italiana parecen estar perfectamente equilibradas, es sin duda lo que explica que este arquitecto, venido de una formación correcta pero escasamente teórica, pudiese evolucionar hasta concebir una obra de estas características. Resulta muy complicado tratar de dar una explicación a su cuaderno partiendo de presupuestos previos a su viaje. Lo cierto es que el dibujo ornamental vinculado a la arquitectura en España tiene un antecedente de sumo interés, que Monteagudo debió de conocer, en la obra del Fray Matías de Irala (1680-1753), *Método Sucinto i Compendioso de Cinco Simetrías apropiadas a las Cinco Órdenes de Arquitectura*, (Madrid, 1730 y 1739).

Este fraile compone un repertorio que abarca todas las artes y que estaba concebido como fuente de inspiración con una serie de láminas sueltas que permitiesen su uso independiente. No se trata de una obra teórica con fuerte presencia de textos, bien al contrario, pues Irala tan sólo escribe lo imprescindible para hacer comprensibles sus imágenes. Una de sus grandes virtudes es acercar a los artistas españoles repertorios europeos, siendo la base de la renovación artística de la nueva dinastía borbónica y al mismo tiempo difundir los repertorios barrocos tardíos españoles.⁶⁶ En una escala obviamente menor, Monteagudo pudo concebir su libro como un renovado repertorio, que al estilo

de Irala, presentase el gusto romano al artista español, objetivo que pretendería alcanzar una vez en España.

El 21 de diciembre de 1764 Domingo Antonio Lois Monteagudo es nombrado Académico de mérito de la Academia de San Lucas.⁶⁷ Cumplida la totalidad de su estancia y con el honor de formar parte de tan renombrada institución dejará definitivamente Roma en el mes de enero de 1765. Llevará consigo el famoso cuaderno, que nunca llegará a la imprenta por razones que nos son desconocidas. Su recorrido posterior como director de obras de la Catedral de Santiago de Compostela y dirigiendo las obras de la Iglesia de la Encarnación en Montefrío (Granada) por cuenta de su maestro Ventura Rodríguez no hacen justicia al empeño que obviamente puso en su formación romana.

No podemos discernir las razones que llevaron a Monteagudo a no publicar su obra, porque lo cierto es que nunca le faltó trabajo y ello nos hace inferir que tenía una vida económicamente estable que le hubiese permitido publicarlo sin problemas. Resulta obviamente sorprendente su propia falta de iniciativa, a la que sin duda debemos de achacar que el cuaderno quedase inédito, pero tampoco podemos desdeñar la posibilidad de que se tratase de un instrumento de uso personal (a pesar de no tener reflejo en su producción construida). José de Hermosilla (1715-1776), arquitecto como él y también pensionado entre 1747-1751 por la Junta Preparatoria, es un caso similar. Hermosilla dedicó a Fernando VI su *Arquitectura Civil* (sin fecha),⁶⁸ que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (mss. 7573). El libro tenía una función claramente educativa para los jóvenes arquitectos y contiene una apreciación clara por las ruinas romanas por su función como modelos. A pesar de la intención evidente de ser una obra destinada a la publicación corrió la misma suerte que la de Monteagudo. Este antecedente podría llevar a la conclusión errónea de que España no estaba preparada para asimilar las novedades de corte neoclásico que llegaban a través de sus pensionados, pero nada más lejos de la realidad, puesto que en los mismos años Juan de Villanueva, se había revelado como el adalid de la nueva arquitectura y sus éxitos son buena prueba de la enorme aceptación del gusto neoclásico en España.

A la vista de los hechos sólo cabe asumir que el cuaderno de Monteagudo quedó inédito por voluntad de su autor; ahora bien, conocer las razones que lo llevaron a ello está fuera de nuestro alcance. Lo único que resta por hacer es restituirle el honor de ser el autor de un repertorio ornamental que, concebido en el centro de la efervescencia creativa de Piranesi y los arquitectos franceses de la *Académie*, podría haber sido punta de lanza para la nueva arquitectura neoclásica española, que en cambio tendría en Juan de Villanueva a su más brillante valedor.

A la vista de los hechos sólo cabe asumir que el cuaderno de Monteagudo quedó inédito por voluntad de su autor; ahora bien, conocer las razones que lo llevaron a ello está fuera de nuestro alcance. Lo único que resta por hacer es restituirle el honor de ser el autor de un repertorio ornamental que, concebido en el centro de la efervescencia creativa de Piranesi y los arquitectos franceses de la *Académie*, podría haber sido punta de lanza para la nueva arquitectura neoclásica española, que en cambio tendría en Juan de Villanueva a su más brillante valedor.

1 A tal respecto resulta muy interesante el libro de D. BRETT, *Rethinking Decoration: Pleasure & Ideology in the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge

University Press, 2005, en especial el capítulo 5 ("The Refusal"), donde el autor estudia las razones que a su juicio llevan al rechazo hacia lo decorativo.

- 2 P. JOHNSON, *Elisabeth I: A Study in Power and Intellect*, Londres, Weinfeld & Nicolson, 1970 y H. BELTING, *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- 3 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Apéndice*, en E. LLAGUNO E AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, vol. 4, pp. 287-289; E. GUILLÉN MARCOS, «La fortuna de un arquitecto pensionado en Roma: Domingo Lois Monteagudo», *Academia*, 69 (1989), pp. 179-205; A. VIGO TRASANCOS, «Domingo Lois Monteagudo y la capilla de la Comunión de la catedral de Compostela (1764-1783)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55 (1989), pp. 450-66; P. MOLEÓN GAVILANES, *Arquitectos españoles en al Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, Abada, 2004, pp. 114-117; A. VIGO TRASANCOS y C. PENA BUJÁN, *Domingo A. Lois Monteagudo*, en *Artistas gallegos arquitectos. De la Ilustración al Eclecticismo*, La Coruña, Nova Galicia Edicións, 2003; C. PENA BUJÁN, *Domingo A. Lois Monteagudo*, en C. PENA BUJÁN y P. DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, *Doce grandes artistas gallegos*, Lóstrego, Santiago-Verín, 2005 y P. MOLEÓN GAVILANES, *Domingo Antonio Lois Monteagudo. Libro de varios Adornos*, en J. M. MATILLA (dir.), *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, cat. de la expo. (Madrid, 15 de octubre de 2013-9 de febrero de 2014), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 86-95.
- 4 Lois Monteagudo, *Libro de Barios adornos*, fol. 1, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm., Madrid, Biblioteca Nacional de España (desde ahora BNE), Madrid, DIB/18/1/9225. El mejor estudio hasta la fecha sobre este interesante libro son las pocas páginas que J. GARCÍA SÁNCHEZ le dedica en su *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de Arquitectura en Roma (siglos XVIII-XIX)*, Hugony-Bornova, Milán-Guadalajara, 2011, pp. 31-35.
- 5 H. IGLESIAS (dir.), *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991, y más recientemente J. L. SANCHO, *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, TF, 2004.
- 6 Sobre los premios: D. RODRÍGUEZ RUIZ, *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, RABASF-Comunidad de Madrid, 1992.
- 7 I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Ventura Rodríguez, Cuadernos de Arte Español*, LXXIX,16 (1992).
- 8 A. LÓPEZ DEL MENESES «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLI (1933), pp. 253-300 y EADEM, «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma (II)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLII (1934), pp. 29-69. Más recientemente P. DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, «Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma», *Acta Artis*, II (2014) (en prensa).
- 9 P. ARIZZOLI CLÉMENTEL, «Les envois de la couronne à l'Académie de France à Rome au XVIIIe siècle», *Revue de l'Art*, LXVIII (1985), pp. 73-84; M. GUERCI, «Una colonia tutta francese: l'Accademia di Francia in Palazzo Mancini», *Boletino d'Arte*, LXXXIX,139 (2004-2005), pp. 63-82 y K. KING GILBERT, *Pedagogical innovation and reform at the Academie de France a Rome during the Directorate of Charles Natoire (1752-1775)*, Ph.D. Diss., University of Iowa, Iowa City, 2005.
- 10 Preciado de la Vega había dejado Sevilla en 1732 en dirección a Roma en compañía del escultor gallego Felipe de Castro. Preciado estaba llamado a ser una figura importante para los artistas españoles que llegaban a la Urbe, puesto que impulsó sin éxito la creación de una Academia de España en Roma. Cfr.: J. GARCÍA SÁNCHEZ, «Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)», *Academia*, CIV-CV (2007), pp. 9-92 e ÍDEM, *Pintores españoles en el Grand Tour*, en *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009, pp. 33-68.
- 11 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Leg. 1-50-5, fols. 1-4. C. BÉDAT, *El escultor Felipe de Castro*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Santiago, 1971; P. DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, «The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other Spanish pioneers in the first half of the eighteenth century», *The Burlington Magazine* (2014) (en prensa).
- 12 ARABASF, Junta ordinaria del 25 de Febrero de 1759, Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas, 1757-69, sig. 3/82, p. 42-43.
- 13 G. B. NOLLI y G. B. PIRANESI, *Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno MDCCXLVIII*.
- 14 ARABASF, Libro I de Juntas (fol. 42), 25 de Febrero de 1759.
- 15 CRUZ ALCANIZ, C. DE LA y J. GARCÍA SÁNCHEZ, «L'Accademia di Francisco Preciado de la Vega in piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento», *Bollettino d'arte*, VII,94 (2009), pp. 91-102.
- 16 Conca fue una figura fundamental en el panorama de la pintura romana de la primera mitad del siglo XVIII. El pintor originario de Gaeta tenía una especial predilección por artistas del sur de Italia, predominando por tanto los napolitanos en su taller. Así mismo tiene una fuerte relación con los artistas españoles y con figuras ligadas a la corona hispana en Roma. Francesco Acquaviva (1665-1725) le encargó numerosas obras, la más importante es la decoración de la nave de la Basílica de Santa Cecilia in Trastevere, que terminaría en 1724. El cardenal Cornelio Bentivoglio (1668-1732) sería también su protector y para él diseñaría una *macchina d'artificio* para celebrar el nacimiento del Infante de España en 1727. Esta estrecha relación con los embajadores españoles continuaría a lo largo de su vida. M. A. CLARK, «Sebastiano Conca and the Roman Rococo», *Apollo*, XXXV,85 (1967), pp. 328-335.
- 17 Informe de Manuel de Roda sobre Preciado, fechado en 1760, transcrito en R. CORNUDELLA I CARRÉ, «Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma», *Laboratorio de Arte*, XII (1999), pp. 293-300, p. 122.
- 18 L. BARROERO, *I primi anni della Scuola del Nudo in Campidoglio*, en D. BIAGI (dir.), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, actas [Bologna, 28-30 noviembre, 1994], Bologna, Quasar, 1994, pp. 367-384.
- 19 G. B. PIRANESI, *Palazzo Mancini al Corso*, en *Vedute di Roma*, h. 1760-1778, grabado (Londres, BM, inv. 0216.89, grabado, 406 x 620 mm.).
- 20 M. GUERCI, A late Seventeenth-Century Case Study in Rome: The Construction of the Palazzo Mancini, 1696-1690, en K.E. KURRER, W. LORENZ y V. WETZK (dir.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, actas (Brandenburg, May 20th-24th 2009), Berlín, Neunplus, año 2009, pp. 759-766 e ÍDEM, *Il Palazzo Mancini*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2011.
- 21 H. HAGER y S. S. MUNSHOWER (dir.), *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome: Concorsi Clementini, 1700-1750*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1982; C. M. S. JONHS, «Papal Patronage and Cultural Bureaucracy in Eighteenth-Century Rome: Clement XI and the Accademia di San Luca», *Eighteenth-Century Studies*, XXII,1 (1988), pp. 1-23 y M. P. DONATO, *La capitale au prisme de l'événement: les concours des arts à Rome au XVIIIe siècle*, en C. CHARLE (dir.), *Capitales Européennes et rayonnement culturel: XVIIIe-XXe siècle*, París, D'Ulm, 2004, pp. 97-118.
- 22 A.-L. DESMAS, *Le ciseau et la Tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes (1724-1758)*, École Française de Rome, Roma, 2012, p. 54.
- 23 C. DE SETA, *Luigi Vanvitelli e Giovan Battista Piranesi: un'ipotesi integrativa del ruolo sociale dell'artista a metà Settecento*, en A. BETTAGNO, *Piranesi tra Venezia e Europa*, Leo S. Olschki, 1983, pp. 103-125: 110.
- 24 A. CIPRIANI, *Appunti sulla cultura francese nelle Accademie italiane nella seconda metà del secolo XVIII*, en G. BRUNEL (dir.), *Piranèse et les Français*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1978, pp. 147-155, p. 148.
- 25 Donato Bramante, San Pietro in Montorio (Roma), h. 1502-1510.
- 26 GARCÍA SÁNCHEZ, *op. cit.* (nota 10, 2007), p. 24.
- 27 GARCÍA SÁNCHEZ, *op. cit.* (nota 10, 2007), p. 26. Para más datos sobre las copias de Monteagudo en Roma Cfr. MOLEÓN GAVILANES, *op. cit.* (nota 3, 2003), p. 115.
- 28 La época durante la cual la Academia Francesa estuvo dirigida por Wleughels fue especialmente activa y rica en informaciones artísticas, así se infiere de las cartas que intercambiaba con el «superintendent des Bâtimens du Roy», el duque d'Antin (1665-1736). Cfr. A. DE MONTAIGLON y J. GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des batiments*, París, Charavay Frères, 1887-1912, vol. 8 y 9.
- 29 CIPRIANI, *op. cit.* (nota 24, 1978), p. 150.
- 30 P. POSSI, *Prospetto della seconda machina eretta ... 9 Settembre 1758*, grabado al aguafuerte, 378 x 524 mm. (Londres, BM, inv. 1869.0410.747).

- 31 Es muy famosa la Caravana del Sultán de la Meca, diseñada por los pensionados franceses para el carnaval de 1748, en la que participaron nome Le Lorrain y Petitot, entre otros. Cfr.: P. BEDARIDA (dir.), *Feste, fontane, festoni a Parma nel Settecento. Progetti e decorazioni, disegni e incisioni dell'architetto E. A. Petitot (1727-1801)*, cat. expo. [Roma-Parma-Lyon, mayo-octubre 1989], Roma, Ed. dell'Elefante 1989, cat. 1 y cat. 2 y O. MICHEL, «Petitot: da Lione a Roma, da Roma a Parma», en *Petitot, un artista del Settecento Europeo a Parma*, cat. expo. [Parma, 6 aprile-29 giugno 1997] Fondazione Casa di Risparmio a Parma, Parma, 1997, pp. 61-78, p. 66.
- 32 CIPRIANI, *op. cit.* (nota 24, 1978), p. 150, nota 22.
- 33 El fenómeno del grabado amateur, entendido como el realizado por artistas no especializados en la técnica y normalmente sin fines comerciales, es un asunto que ha sido recientemente abordado por Perrin Stein y otros estudiosos en una interesante exposición en Nueva York. Cfr.: P. STEIN, *Diplomacy, Patronage, and Pedagogy: Etching in the Eternal City*, en P. STEIN (dir.), *Artists and Amateurs: Etching in Eighteenth-Century France*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2013, pp. 102-135.
- 34 MONTAIGLON y GUIFFREY, *op. cit.* (nota 28, 1887-1912) vol. 1, carta 239, 6 de diciembre de 1684 (*Une presse pour des estampes*).
- 35 «Une presse que servoit a contrepreuver les dessins des pensionnaires» de «Etat général des meubles appartenant à la République qui sont dans le Palais de la ci-devant Académie de France à Rome fait par le citoyen Vien, Directeur l'année de son départ de 1781», Archives de l'Académie de France à Rome (desde ahora AAFR), carton 2, Inventaire de l'Académie de France à Rome, nota 7, fol 10v: STEIN, *op. cit.* (nota 33, 2013), p. 105 (esp. nota 8).
- 36 J. WILTON-ELY, *Piranesi as Architect and Designer*, Yale University Press, Nueva York, 1993, p. 4.
- 37 MICHEL, *op. cit.* (nota 31, 1997), p. 68.
- 38 La publicación de *Essai su l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier en 1753 supondría el pistoletazo de salida para la polémica de la preeminencia de la arquitectura griega sobre la romana.
- 39 Madrid, BNE, DIB/18/1/9225: L. CERVERA VERA, *El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) y su "Libro de Barios Adornos"*, La Coruña, editor Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985 (ed. facsímil).
- 40 MOLEÓN GAVILANES, *op. cit.* (nota 3, 2004).
- 41 M. P. DONATO, «Il vizio virtuoso. Collezionismo e mercato a Roma nella prima metà Settecento», *Quaderni Storici*, CXV, 34,1 (2004), pp. 139-160; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, «Alessandro G. Capponi, un collectionneur de dessins du XVIIIe siècle», *Revue de l'Art*, CXLIII,1 (2004), pp. 13-26. Felipe de Castro pudo acceder a la colección gracias a una carta de recomendación escrita por su maestro Giuseppe Rusconi (1688-1758) al marqués Capponi en 1735. Cfr.: DESMAS, *op. cit.* (nota 22, 2012), p. 50.
- 42 Lois Monteagudo, *Libro de Barios adornos*, cratera de asas de la Tumba de Cecilia Metella, fol. 58, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 58).
- 43 Lois Monteagudo, *Libro de Barios adornos*, cratera Borguese, fol. 59, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 59).
- 44 Hubert Robert, *El dibujante del Vaso Borguese*, h. 1775, sanguina, 365 x 290 mm., Valencia, Museo de Bellas Artes (Francia). Sobre Hubert Robert: C. BOULOT, *Hubert Robert*, París, Fayard, 1989; P. REA RADISICH, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 y N. DUBIN, *Futures & Ruins: Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2010.
- 45 Lois Monteagudo, *Libro de Barios adornos*, *Dacia Capta*, fol. 15, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 15).
- 46 GARCÍA SÁNCHEZ, *op. cit.* (nota 4, 2011), p. 33, les devuelve la interpretación iconográfica correcta a ambas obras, cuya lectura había sido confundida en CERVERA VERA, *op. cit.* (nota 39, 1985), pp.76-77.
- 47 Lois Monteagudo, *Libro de Barios adornos*, capitel del templo de Marte, fol. 73, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 73).
- 48 Hubert Robert, *Capiteles*, sin fecha, sanguina, 215 x 320 mm. (Londres, BM, inv. 1927,0712.15).
- 49 Francis Vivares, de un dibujo de Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio*, h. 1755, grabado, 520 x 380 mm. (Londres, BM, inv. 1949,1008.169).
- 50 El primero que adelantó ésta más que plausible hipótesis fue J. HARRIS, *Le Geay, Piranesi and International Neo-classicism in Rome 1740-1750*, en D. FRASER, H. HIBBARD y M. J. LEWINE (dir.), *Essays in the History of Architecture for Rudolf Wittkower*, Londres, Phaidon, 1967, vol. 1, pp. 189-196.
- 51 Jean Laurent Legeay, *Collection de Divers sujets de de Vases, Tombeaux, Ruines et Fontaines utile aux artistes*, h. 1767-1768, grabado, 195 x 164 mm. (Londres, BM, inv. 1927,0712.15).
- 52 Un gran admirador de su obra que pudo conocerlo personalmente en el viaje de Legeay a Londres entre 1767-1768.
- 53 Londres, Museo Victoria & Albert, inv. 5712, loc. 93, B.21. El álbum lleva el nombre de *Recueil de Divers Dessein d'Architecture and other ornaments* y fue montado como tal una vez Chambers regresó de su Grand Tour.
- 54 HARRIS, *op. cit.* (nota 50, 1967), p. 191.
- 55 T. J. MCCORMICK, *Piranesi and Clériseau's vision of Classical Antiquity*, en G. BRUNEL *op. cit.* (nota 24, 1978), pp. 303-310; T. J. MCCORMICK, *Charles-Louis Clériseau and the Genesis of Neo-Classicism*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, 1990, y V. CHEVTCHEENKO, S. COTTÉ y M. PINAULT SORESENSEN (dir.), *Charles-Louis Clériseau. Dessins du musée de l'Hermitage Saint-Petersbourg*, cat. expo. [Paris, 21 septembre-18 décembre 1995] Paris, Museo del Louvre, 1995.
- 56 E. HARRIS, *The genius of Robert Adam: his interiors*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, p. 2.
- 57 De hecho una introducción temprana e inédita de Adam a su libro se habla de tres tipos de estampas: las vistas en perspectiva, los planos y secciones y los detalles de «órdenes y ornamentos». Scottish Record Office (desde ahora SRO), GD 18/4953, «Reasons & Motives for undertaking the Voyage to Spalatro in Dalmatia», fol. 10, citado por I. G. Brown, «The Picturesque vision: Fact and fancy in the capriccio plates of Robert Adam's Spalatro», *Apollo*, CXXXVI,366 (1992), pp. 76-82, p. 76, nota 2.
- 58 V. CHEVTCHEENKO, S. COTTÉ y M. PINAULT SORESENSEN, *op. cit.* (nota 55, 1995), cat. 4, p. 94.
- 59 Lois Monteagudo, *Libro de Barios adornos*, *Ara del Campidoglio*, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 61), y Charles-Louis Clériseau, *Fantasia Arquitectónica*, h. 1760, gouache, mm. 339 x 317 (San Petersburgo, Museo del Hermitage, inv. 2530).
- 60 Trípode dicho «Ateniense», *rosso antico*, alt. 0,80 cm. (Museo del Louvre, inv. 3098).
- 61 MICHEL, *op. cit.* (nota 31, 1997).
- 62 CIPRIANI, *op. cit.* (nota 24, 1978), p. 152 considera que Petitot es una figura paradigmática de la difusión del gusto francés, al lado de Clériseau o Le Roy, concediéndole menos peso a la tradición romana.
- 63 Cfr. S. WALKER (dir.), *Vasemania. Neoclassical Form and Ornament in Europe*, Nueva York, Yale University Press, 2004.
- 64 Trípode dicho «Ateniense», *rosso antico*, alt. 0,80 cm., París, Museo del Louvre, inv. 3098, retratada en Lois Monteagudo, *Urna funeraria*, del *Libro de Barios adornos*, tinta negra sobre papel verjurado, 250 x 195 mm. (Madrid, BNE, DIB/18/1/9225, fol. 39) en CERVERA VERA, *op. cit.* (nota 39, 1985), p. 159.
- 65 Ennemond-Alexandre Petitot, *Suite de Vases*, medidas no disponibles, 1764 (Londres, V&AM inv. 136359).
- 66 A. BONET CORREA, *Fray Matías de Irala: grabador madrileño*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1979, pág. 21.
- 67 Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (ASASL), *Libro degli Accademici di Merito*, fol. 16r.
- 68 MOLEÓN GAVILANES, *op. cit.* (nota 3, 2004), p. 92.

Resumen/Abstract

Sabina de Cavi

Este volumen surge a partir de los resultados de un congreso que tuvo lugar en Córdoba del 5 al 8 de junio de 2013, organizado por la profesora Sabina de Cavi en la Universidad de Córdoba, titulado “*Dibujar las artes aplicadas: Dibujo de ornamentación para platería, mayólica, mobiliario, arquitectura efímera y retabística entre Portugal, España e Italia (siglos XVI-XVIII)*”, enmarcándose dentro de su actividad como investigadora Ramón y Cajal (subprograma Ramón y Cajal, RYC-2011-09058) en la Universidad de Córdoba.

Se trata de la primera monografía de carácter general sobre el dibujo ornamental en los talleres artísticos barrocos del Sur de Europa, con un enfoque particular en España, dado que se trata de un florilegio en honor de Fuensanta García de la Torre: una gran estudiosa del dibujo figurativo español, que se dedicó apasionadamente a la investigación y a la revalorización de la colección de dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba, durante su actividad como directora del mismo entre 1981 y 2012.

Con esta publicación científica de amplio alcance, se pretende colmar un vacío bibliográfico inexplicable en la historia del dibujo europeo y en la historia del arte del Antiguo Régimen hasta al principio de la Modernidad, abarcando un argumento de gran importancia en la teoría y práctica de las artes en la Edad Moderna: el tema del dibujo de taller o dibujo “práctico”.

A pesar de que el estudio del dibujo ornamental se origina a partir de los estudios sobre el dibujo italiano, la bibliografía disponible sobre el dibujo ibérico (España y Portugal) trata exclusivamente el dibujo de figura y académico (o figurativo), con pocas excepciones relativas a dibujos para cubiertas bóvedas (es decir, dibujo de ciclos pictóricos) e ignora casi por completo el dibujo de artes decorativas (platería, maiolica, mobiliario, arquitectura efímera, retabística etc.), que fue tan predominante en la producción del Barroco ibérico, en el Mediterráneo y en Latinoamérica.

Como consecuencia, el dibujo ornamental ha sido estudiado - tanto en Italia como en España - como documentación de proyecto o en los estudios sobre pintura o arquitectura, pero nunca como evidencia de las prácticas y métodos del taller. Asimismo, se ha todavía utilizado como guía para la valoración de la manufactura y de la calidad artesanal y artística. Tal circunstancia se debe a que hasta ahora le ha sido sistemáticamente negada cualquier instancia teórica y conceptual respecto a la “idea” de la obra de arte hasta el *Design* moderno.

Este libro demuestra, sin embargo, la novedosa tesis - avanzada por la directora y coordinadora del proyecto - según la cual todas las artes decorativas, entendidas como un conjunto, dependerían del ejercicio previo del dibujo y del uso constante de éste en la ejecución de la obra. De esta forma se pretende demostrar que la manualidad artística emerge tanto del pensamiento como de la práctica de los materiales artísticos, documentando - en muchos casos - la alta calidad del dibujo ornamental, e investigando las formas en las que la práctica del “arte de dibujar” se adapta y acompaña al florecimiento y enriquecimiento de las técnicas.

This book results from the proceedings of a conference entitled: *Dibujar las artes aplicadas: Dibujo de ornamentación para platería, mayólica, mobiliario, arquitectura efímera y retabística entre Portugal, España e Italia (siglos XVI-XVIII)*, which took place in Córdoba, between June 5th and June 8th, 2013. The meeting was organized by professor Sabina de Cavi as part of her activity as Ramón and Cajal researcher of the Ministerio de Economía y Competitividad de España (subprograma Ramón y Cajal, RYC-2011-09058) at the University of Córdoba.

This collection of essays is the first comprehensive study dedicated to the topic of ornamental and architectural drawing in the workshops of Baroque Southern Europe. The volume especially focuses on Spain, as it was conceived as a tribute to Fuensanta García de la Torre, a remarkable scholar of figurative Spanish drawing who passionately researched and promoted the drawing collection of the Museo de Bellas Artes de Córdoba between 1981 and 2012, when she worked as its Director.

This scientific, pluralistic and broad-ranging publication fills an incomprehensible gap in the historiography of European drawing and early modern art, by engaging the theme of workshop drawing in the pre-modern era: a topic of utmost importance for the material history of early modern art practices.

Although scholarship on ornamental drawings has evolved from the literature on Old Master and architectural drawings, available bibliography on Spanish and Portuguese graphics (i.e. Iberian drawing) focuses almost exclusively on academic (or figurative) drawing, apart from a few studies concerning ceiling decorations and/or drawings for decorative cycles. The existing literature also overlooks the theme of preparatory drawings for the decorative arts (silversmith's, goldsmith's, majolica, furnishing, embroidery, ephemeral architecture, carpentry, etc.), despite the fact that they were used in the production of Iberian Baroque art and architecture in the Mediterranean Basin as well as in Latin America.

As a consequence, scholars have sometimes regarded ornamental drawing as evidence of the design process or as a corollary of figurative and architectural drawing, but never as a privileged field to research on artistic techniques and on the professional organization and the daily practice of early modern artistic workshops. Likewise, decorative drawings have not yet been exploited to detect and appreciate the quality and details of artisanal and artistic manufacturing. This absence of an independent and consistent evaluation of technical drawing is due to the generalized assumption that the design process was independent from the artist's theoretical and/or conceptual claims. As mere professional instruments, these drawings have been considered as independent from the platonic “idea” subjacent to the work of art at least until the birth of modern Design.

This book - instead - sets out to demonstrate the provocative thesis, proposed by the project's director and coordinator, that all decorative and applied arts - as an homogeneous group of art practices - depend on the discipline of preliminary, technical drawing (geometrical drawing) and on the constant exercise of draughtmanship at different stages of the *mise-en-oeuvre*. In this way the volume contends that artistic practice stems

Esta tesis, muy impactante para la historia del arte pre-moderna y para la teoría del arte español e ibérico ha despertado un gran interés sobre los resultados presentados en las jornadas cordobesas y necesita una adecuada difusión en los ámbitos científicos internacionales, que permita poner de relieve el papel jugado por el MICINN, la UCO y por las instituciones públicas locales (en particular la Diputación Provincial de Córdoba) en la promoción de su patrimonio, en el ámbito de los debates de reconocida calidad internacional.

El libro aborda cuestiones relativas a la jerarquía de las artes en el arte ibérico, italiano, maltés, y - más en general - mediterráneo. Discute no solamente la relación entre las tres artes mayores, sino también las relaciones de colaboración entre las artes mayores y las artes menores, sobre todo en el campo de la arquitectura, animando el debate sobre las “artes aplicadas”.

Además responde a preguntas básicas como: ¿qué papel tuvo el dibujo en la producción artística de Sur de Europa del Renacimiento y del Barroco?, ¿en qué modo se enseñaba y era practicado en los talleres?, ¿con qué instrumentos?, ¿con qué función?, ¿quién dibujaba?, ¿para quién?, ¿dónde se encuentran estos dibujos?, ¿qué calidad artística y valor económico se les puede atribuir a nivel científico y de mercado?.

Este libro ha sido escrito para homenajear a una gran estudiosa andaluza de dibujo español y para ofrecer una panorámica clara de los repertorios y colecciones de dibujos decorativos barrocos en el Sur de Europa; así como de las problemáticas generales acerca de la teoría, la conservación, la localización, y la investigación en estos fondos.

Tratándose de material en papel de difícil conservación y de fácil dispersión (robos, ventas etc.), esta colección de ensayos sirve de repositorio visual de una parte del patrimonio ibérico, italiano, maltés y griego, con la intención de animar a las autoridades a completar la catalogación de los fondos archivísticos, tanto públicos nacionales como privados y eclesiásticos, en los que se puedan encontrar ejemplares parecidos y promover su posterior publicación.

Su público potencial aglutina tanto a profesionales como a amantes del arte español, portugués, italiano y maltés; el personal de museos y colecciones de artes aplicadas; los estudiantes de las Escuelas de Artes y Oficios y de las Facultades de Bellas Artes; los universitarios de historia del arte, patrimonio y conservación; el personal de las casas de subastas y del mercado artístico y todos los expertos, entendidos e interesados en las artes aplicadas y en la praxis artística pre-moderna en general y en la praxis artística pre-moderna en general.

from the artist's mind as much as from the artisanal, physical elaboration of raw materials. A wide range of samples discussed by the authors reveals the high quality of many ornamental drawings, leading the reader to appreciate a number of artistic forms in which the “art of drawing” derives from and adapts to the flowering and specialization of art techniques.

Such impacting thesis for the history of pre-modern art and for the theory of Spanish and Iberian art and architecture was applauded in Córdoba at the time of the conference. The authors and the editor hope that this book will serve to promote their thesis internationally and to underline the role played by the MICINN, the UCO and many local public institutions (in particular the Diputación Provincial de Córdoba) in promoting the Spanish graphic patrimony in a highly competitive and international forum.

This collection of essays engages the definition and the hierarchy of the arts in Iberian, Italian, Maltese, Greek and - more broadly - Mediterranean art production. It analyzes the circular relation of the three “high arts” and it discusses the possible synergies between the “high” (major) and the “low” (minor) arts, especially in the broader context of architectural design, decoration and furnishing, thus animating the debate on the applied arts.

Ultimately this study answers basic questions such as: “What role did ornamental drawing play within the artistic production of Renaissance and Baroque Southern Europe?”; “In what way artists and artisans taught and practiced drawing in the workshops?”; “With which instruments?”; “With what aim?”; “Who was in charge of drawing and preparing the design?”; “For whom?”; “Where can one find this sort of drawings?”; “What artistic quality and which economic value should we attribute to workshop drawings, when we consider them from an academic, or - alternatively - from the market point of view?”.

This book has been written to pay homage to a great scholar of Spanish drawing, born in Andalusia, and to offer a clear panorama of the repertories and collections of Renaissance and Baroque ornamental and architectural drawings in Southern Europe. It is hoped that it will also serve as a preliminary perspective on the theory, conservation, location, and research on these graphic collections in the future.

Given the fact that workshop drawings can be easily damaged while handled in the process of art-making and lost in thefts, unauthorized sales etc., this publication also aims to be a visual repository for a fragile part of the Iberian, Italian, Maltese, and Greek graphic patrimony. Serving as a tentative space for debate on early modern graphic practice and proposing different research models, these essays should encourage scholarship in the field and stimulate the national authorities to complete the digital catalogue of public archives as well as private and ecclesiastic collections where these sheets can be found, and promote their publication.

Its potential audience includes professionals and amateurs of Spanish, Portuguese, Italian, Maltese and Greek art and architecture. Its content may also interest experts and professionals of art museums and collections of the decorative arts; pre-graduate and graduate students in Art-Schools programs (*Escuelas de Artes y Oficios*) and Academies of Beaux-Arts; university students of Art and Architectural History, Architecture, Patrimony and Conservation; staff of auction houses and all sort of people involved in the artistic market. In short: this book is published to reach an audience of scholars, connoisseurs and *diletanti* interested in the applied arts and in pre-modern European artistic practice.