



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII

María Jesús Rey Recio

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII



F. Bayeu. *Alegoría de la Pintura*. Apoteosis de Hércules, detalle, fresco, 1768-1769. Palacio Real de Madrid.

Doctoranda: María Jesús Rey Recio

Directora: Dra. Silvia Canalda i Llobet

Universidad de Barcelona. Programa de doctorado: *Sociedad y Cultura* (HDK17).

Barcelona, 2018.

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

A la profesora Sílvia Canalda, mi más sincero agradecimiento por la dirección de esta tesis. Por su inestimable ayuda y la confianza depositada en mí, y darme la oportunidad de llevar a cabo este proyecto de investigación. Me he sentido apoyada y estimulada constantemente a través de sus aportaciones y observaciones que han contribuido de manera decisiva a mejorar mi trabajo. Gracias al apoyo y ayuda en la resolución de cuantos problemas se han ido presentando a lo largo de todos estos años; sin su ayuda no hubiera sido posible llevar a cabo este proyecto.

A los profesores Rosa María Subirana y Joan Ramón Triado, que he tenido el privilegio de conocer a través de numerosas cursos, seminarios nacionales e internacionales o viajes de estudios a Roma o el Congreso Internacional de Palermo. Gracias a sus contactos internacionales tuvimos el privilegio de visitar un Palermo íntimo, oculto, el de sus palacios privados. La experiencia italiana fue verdaderamente enriquecedora desde el punto de vista de mi formación doctoral al ampliar mis horizontes a la cultura italiana de la pintura alegórica de decoraciones de interiores, tema íntimamente ligado con mi investigación. Por su gran capacidad didáctica y empatía, me siento profundamente agradecida.

Al profesor Joan Sureda, quien me informó de que en el MNAC existía un *taccuino* inédito y me sugirió incorporarlo a mi estudio. Gracias a su contribución se enriquece mi trabajo con esta aportación hasta ahora no publicada. Allí tuve la gran ayuda de Mercè Saura, del gabinete de Dibujos y Grabados de dicha institución, quien me facilitó no sólo su estudio sino también poder disfrutar de esta 'joya'. Y al departamento de fotografías que me proporcionó las imágenes que ilustran dicho cuaderno de dibujo y que he incorporado a esta investigación.

En mi periplo por las Academias de Bellas Artes españolas, he tenido la ayuda incondicional de todas las personas que las dirigen, aportándome toda la documentación de manera realmente eficiente y generosa:

Madrid. Archivo-biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: a su directora Esperanza Navarrete Martínez.

Valencia. Archivo-biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: a M.^a del Carmen Zuriaga Lucas y Francisco Javier Delicado Martínez, quienes me han facilitado y ayudado generosamente, sin restricción alguna, en todas las consultas que he realizado en dicha institución.

Zaragoza. Al director de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Wifredo Rincón García. Gracias a su disponibilidad y generosidad, que se ha desplazado expresamente para facilitarme toda la información disponible de sus fondos documentales.

Barcelona. Real academia catalana de Bellas artes de San Jordi. A su directora Victoria Durá y sus colaboradoras, facilitándome no solo documentación de sus fondos del archivo-biblioteca, sino también de las imágenes del museo de la Academia que he necesitado para ilustrar esta investigación. A todos ellos les doy las gracias más sinceras.

En el campo de la pintura religiosa, muy especialmente a los monjes de La Cartuja de Porta Coeli en Valencia. Mi más profundo y cordial afecto, por su forma absolutamente desinteresada, generosa y anónima. Por su inestimable ayuda y generosidad por poner a mi disposición todas las imágenes alegóricas de su Iglesia, que fueron realizadas por ellos expresamente para este trabajo.

Quiero hacer extensivo mi agradecimiento más sincero, a tantas y tantas personas que me han ayudado de forma anónima y generosa, sobre todo en las bibliotecas y archivos que he utilizado, desde la Biblioteca del MNAC, biblioteca de Cataluña, biblioteca de reservas de la Universidad de Barcelona, archivo Nacional de Cataluña, Archivo histórico de la ciudad de Barcelona, archivo-biblioteca del Palacio Real, archivo Nacional de España, o la biblioteca del Museo del Prado, por reseñar los más significativos, y que han contribuido de manera absolutamente desinteresada a este proyecto. A todos ellos mi más profundo agradecimiento.

A todas las personas anónimas, que me han permitido tomar fotografías en las visitas que he realizado a Museos, Iglesias o Palacios, que han sido la base de este estudio. En particular, quiero hacer especial mención a la generosidad del Sr. Manuel Outomuro, que me permitió tomar imágenes de la decoración del Palacio Palmerola, su estudio profesional, dándome la oportunidad de estudiar las pinturas murales alegórico-mitológica que han sido objeto de un artículo.

Por último, a mi familia, a mis amigos y compañeros, que han soportado pacientemente mi dedicación estos años a realizar esta investigación desatendiendo a veces mis compromisos hacia ellos.

Mil gracias a todos.

INDICE

RESUMEN.....	10
A. INTRODUCCIÓN.....	16
A. 1. Presentación.....	16
A.1. 1. Cesare Ripa. Apuntes sobre el impacto de su obra.....	17
A.1. 2. Ediciones de “la Iconología”	19
A. 2. Plan de investigación.....	21
A. 2. 1. Estado de la cuestión.....	22
A. 2. 2. Marco teórico referencial y específico.....	35
A. 2. 3. Objetivos	51
A. 2. 4. Metodología y estructura	52
B. LA RECEPCIÓN DE CESARE RIPA EN ESPAÑA.....	59
B. 1. Las bibliotecas.....	59
B. 2. El entorno ilustrados y primeras traducciones de la obra ‘Iconología’	67
C. LAS ACADEMIAS.....	73
C. Capítulo I. Alegorías fundacionales de las academias españolas.....	73
C. I. 1. El origen de las Academias de Bellas Artes en España y su mirada hacia las europeas.....	73
C. I. 2 Testimonio pictórico conmemorativo de la fundación de las Academias de Bellas Artes.	81
C. I. 2. 1. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	85
C. I. 2. 2. Valencia. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.....	93
C. I. 2. 3. Zaragoza. Academia de Bellas Artes de San Luis.....	106
C. I. 2. 4. Barcelona. La Escuela Gratuita de Dibujo.....	117
C. I. 2. 5. Otras. Las Academias de Sevilla y Valladolid.....	127
C. Capítulo II. Las obras alegóricas en la formación académica.....	133
C. II.1. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	133
C. II. 1. 1. Pinturas premiadas: política y alegoría en un programa de exaltación monárquica.....	138
C. II. 1. 2. Los pensionados en Roma.....	159

C. II. 1. 2. 1. Los primeros pensionados. Preciado de la Vega de alumno a director de la Academia de San Luca.....	160
C. II. 1. 2. 2. Obras enviadas y ‘taccuini’ de los pensionados. ...	175
C. II. 1. 2. 3. A. R. Mengs y sus discípulos.....	232
C. II. 2. Valencia. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.....	241
C. II. 2. 1. Las pinturas alegóricas en la etapa formativa: premios y pensiones.....	245
C. II. 3. Zaragoza. Real Academia de Bellas Artes de San Luis	254
C. II. 4. Barcelona. Escuela gratuita de dibujo o de Nobles Artes de Barcelona.....	256
C. II. 4. 1. Introducción. Director P.P. Moles y teniente director de pintura P.P. Montaña.....	256
C. II. 4. 2. La Escuela de Nobles Artes se suma al homenaje del resto de academias por el nacimiento de los infantes.....	263
C. II. 4. 3. Alumnos en fase de formación: premios y pensiones en Madrid y Roma.	271
	1
D. ALEGORÍAS EN LA PINTURA RELIGIOSA.....	
D. I. Introducción. Madrid: literalidad vs. creatividad.	1
D. Capítulo I. Valencia. La estela de Palomino	9
D. I. 1. La Estela de Palomino.....	9
D. I. 1. 1. Dionis Vidal discípulo de Antonio Palomino.	10
D. I. 1. 2. Un discípulo de Vidal y otras pinturas alegóricas en la ciudad de Valencia	34
D. I. 1. 3. La persistencia de la huella de A. Palomino y C. Ripa en la Academia de San Carlos.....	41
D. I. 1. 3. 1. José Vergara omnipresente en las decoraciones de las Iglesias valencianas.....	42
D. I. 1. 3. 2. La Cartuja de Porta Coeli. Las reglas de los cartujos en imágenes.	66
D. Capítulo II. Zaragoza. El monopolio de los Bayeu.	84
D. II.1. La Basílica del Pilar.....	85
D. II. 1. 1. Primeras pinturas alegóricas.....	85

D. II. 1. 2. La huella de Francisco Bayeu y el academicismo madrileño.....	88
D. II. 2. Fray Manuel Bayeu: las pinturas de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, Serriñena, Huesca.....	98
D. II. 3. Barcelona.....	130
E. EL USO DEL LENGUAJE ALEGÓRICO DE LA PINTURA CIVIL.....	1
E. Capítulo I. Madrid. Imágenes del poder en la pintura alegórica cortesana.	1
E. I. 1. Reinados de Felipe V y Fernando VI. Primeras decoraciones mitológicas-alegóricas en los Sitios Reales.....	2
E. I. 2. El Palacio Real Nuevo y el programa iconográfico de la decoración interior.....	10
E. I. 2. 1. Corrado Giaquinto en su doble rol como pintor académico y pintor de cámara. La alegoría ‘antigua’.....	13
E. I. 2. 1. 1. Pinturas alegóricas en el ámbito académico... ..	14
E. I.2.1. 2. Pintor de cámara. Las pinturas del Palacio Real en defensa de la religión y de la monarquía.....	17
E. I. 2. 2. Reinado de Carlos III. La coexistencia entre la ‘antigua’ y la ‘nueva’ alegoría.....	28
E. I. 2. 2. 1. Carlos III en Nápoles.....	28
E. I. 2. 2. 2. Gianbattista Tiepolo	33
E. I. 2. 2. 3. A. R. Mengs y la teoría de Winckelmann de la ‘nueva’ alegoría.....	44
E. I. 2. 2. 3. 1. ‘La Aurora’.....	46
E. I. 2. 2. 3. 2. Apolo y las musas en la ‘Apoteosis de Hércules’	52
I. 2. 2. 3. 3. ‘Apoteosis de Trajano’ y la incorporación de la alegoría histórica	57
E. I. 3. La huella de los pintores extranjeros en la pintura hispana de los Palacios Reales.	72

E. I. 3. 1. Los discípulos de Giquinto	72
E. I. 3. 2. Los colaboradores de A.R. Mengs.	79
E. I. 3. 2. 1. Francisco Bayeu.....	79
E. I. 3. 2. 1. 1. Primeras obras y La ‘Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre’	82
E. I. 3. 2. 1. 2. ‘Apoteosis de Hércules’	89
E. I. 3. 2. 1. 3. ‘Apolo remunerando las Artes’	99
E. I. 3. 2. 1. 4. ‘Monarquía española cortejada por las Artes con los vicios a los pies’	101
E. I. 3. 2. 1. 5. ‘Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes’	105
E. I. 3. 2. 1. 6. ‘La feliz unión de España y Parma, impulsoras de las Ciencias y las Bellas Artes’	109
E. I. 3. 2. 1. 7. ‘Las órdenes de la monarquía española’	124
E. I. 3. 2. 2. Mariano Salvador Maella	132
E. I. 3. 2. 2. 1. ‘El Tiempo descubre la Verdad’ ...	134
E. I. 3. 2. 2. 2. ‘La Justicia y la Paz propician el desarrollo de las Artes’	138
E. I. 3. 2. 2. 3. ‘Palas abatiendo los Vicios’ o ‘Palas vencedora de Vicios’	141
E. I. 3. 2. 2. 4. ‘La unión de las Virtudes Cardinales’	143
E. I. 3. 2. 2. 5. ‘Alegoría de la Reconquista de España’	145
E. I. 3. 3. Reinado de Carlos IV.	147
E. I. 3. 3. 1. M.S. Maella.....	147
E. I. 3. 3. 1. 1. ‘La Protección de la Monarquía a las Bellas Artes’	147
E. I. 3. 3. 1. 2. ‘La Apoteosis de Adriano’	152
E. I. 3. 3. 1. 3. ‘La diosa Cibeles ofrece a la Tierra sus producciones’	162

E. I. 3. 3. 1. 4. ‘El poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo’	168
E. I. 3. 3. 1. 5. ‘Apolo y los Cuatro Elementos’ ...	173
E. I. 3. 3. 1. 6. ‘Las alegorías de las Cuatro Estaciones’	177
E. I. 3. 3. 2. Zacarías González Velázquez.....	180
E. I. 3. 3. 3. Francisco de Goya.....	187
E. I. 3. 3. 3. 1. La huella de C. Ripa en las obras alegóricas de ‘su propia invención’	190
E. I. 3. 3. 3. 2. Goya y el uso de las ediciones alemana e inglesa de C. Ripa.....	206
E. Capitulo II. Valencia. La casa vestuario. Entre lo cívico y lo religioso.....	209
E. Capitulo III. Barcelona. El ascenso social de la nobleza y la burguesía en las pinturas alegóricas.	215
E. III. 1. Los primeros testimonios de pintura decorativa de carácter alegórico.....	215
E. III. 2. Los pintores de la Escuela de Nobles Artes artífices de las decoraciones alegóricas fuera del ámbito académico.....	220
E. III. 2. 1. Pedro Pablo Montaña.....	220
E. III. 2. 1. 1. Casas de la nobleza y la burguesía:	221
E. III. 2. 1. 1. 1. Palacio Palmarola.	221
E. III. 2. 1. 1. 2. Casa Bofarrull en Reus	241
E. III. 2. 1. 2. Decoraciones de instituciones públicas	252
E. III. 2. 1. 2. 1. La Real Aduana Nueva	252
E. III.2. 1. 2. 2. Real Lonja de Comercio de Cataluña	261
E. III. 2. 2. Mariano Illa . Casa Erasmo de Gònima	276
E. III. 2. 3. Tomás Solanes. Testimonio documental del uso de Ripa en su obra.	292
F. CONCLUSIONES	297
BIBLIOGRAFIA	310

RESUMEN

Este trabajo de investigación tiene como objetivo principal, como indica el título, ‘La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII’, analizar y evaluar la presencia de la obra ‘Iconología’ en la pintura de nuestro país y si procedía o no de dicha fuente.

El primer paso era conocer la pertinencia de la investigación y si existía el vacío historiográfico sobre el tema que justificase emprender dicho trabajo. Para ello, el plan de investigación ha consistido en averiguar el nivel de conocimiento que sobre el tema existía. Con esta finalidad hemos realizado un estudio bibliográfico exhaustivo sobre los estudios precedentes que nos permitiera corroborar o descartar dicha necesidad. La respuesta ha sido afirmativa. Al mismo tiempo que dichos trabajos han sido la base sobre la cual construir nuestra tesis.

En primer lugar, nos hemos aproximado el personaje y su obra, y el grado de penetración e impacto que como fuente iconográfica tuvo la ‘Iconología’ así como el número de ediciones que nos permitieran valorar su importancia. Hemos constatado, en los siglos XVII y XVIII, la existencia no solo de un número elevado de ediciones en la lengua italiana sino sobre todo el grado de interés que pronto suscitó siendo traducida a numerosas lenguas europeas, francesa, holandesa, alemana o inglesa. La fortuna crítica del libro contribuyó a que las propuestas de Ripa fueran una herramienta y una fuente literaria y visual de gran ayuda para los pintores a la hora de crear los programas iconográficos, y que se difundieron por toda Europa gracias a las versiones en las lenguas propias de cada país, como han demostrado E., Mâle, *Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle en Italie, en France, en Espagne et en Flandre* (1932) o la investigadora Erna Mandoswsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa* (1939), ambos autores desvelaron la presencia de Ripa detrás de numerosas decoraciones de Iglesia y Palacio italianos. En la actualidad, sus estudios han seguido despertado gran interés en los investigadores de historia del arte, principalmente en Italia y Francia. España no podía quedar al margen, y hemos visto como los tratadistas del siglo de oro español como Francisco Pacheco o Carducho también tuvieron ediciones de Ripa en sus bibliotecas, e incluso Velázquez contaba con la obra. Sobre estas bases nos hemos planteado investigar lo que sucedió en la pintura española del siglo XVIII, y si el lenguaje alegórico procedía o no de la obra de Ripa, como en el resto de Europa.

Hemos hecho hincapié en el marco teórico específico, para conocer cómo se insería la obra de Ripa, como fuente iconográfica en el lenguaje alegórico de la creación artística. De

dicho marco, hemos extraído dos ideas claves sobre las que ha pivotado la investigación. Por un lado,

Los teóricos de la ‘alegoría antigua’.

Partiendo de la propia obra de Ripa y su concepto de alegoría. Hemos buscado el origen de la implantación de la obra de Ripa, que nos ha conducido al seno de la Academia romana de San Lucas, fundada por Federico Zuccaro, quien contaba con la obra en la biblioteca. Años después la institución tuvo un periodo brillante en que teoría y práctica artística, estaban compendiadas en las figuras de G. P. Bellori *Le Vite de Pittori* (Roma, 1672) y el príncipe de la Academia romana Carlo Maratta. Hemos valorado el uso que ambos hicieron de la obra, y hemos mostrado ejemplos que nos ha permitido sustentar que formaba parte de la cultura visual romana.

Años más tarde, el uso de Ripa fue denostado por la naciente teoría neoclasicista encarnada en la figura de J.J. Winckelmann y surge una nueva formulación teórica:

La ‘nueva’ alegoría de los teóricos del arte J.J. Winckelmann.

J.J. Winckelmann hacía referencias a la alegoría en la ‘Historia del Arte de la Antigüedad’ (Dresde, 1764), también traducido al francés como *Historie d’Art che les Anciens* (París, 1766), en la que menciona que “el artista (...) trata de conducirse como un poeta y trata de pintar figuras mediante imágenes, esto es, trata de pintar alegóricamente [...]”. Y dos años más tarde le dedica especial atención en un tratado específico sobre la alegoría que publica en alemán en, *Versuch einer Allegorie*, Dresde 1766, y que se traduce al francés, *De l’Allégorie, ou Traités sur cette matière* par Winckelmann, Adisson, Sulzer, *Recuil utile aux Gens de lettres, et nécessaire aux Artistes* (1799), donde define el concepto alegoría y enumera las características que ha de tener: ha de ser clara, simple, legible, y critica duramente la obra de Ripa por considerarla oscura y obsoleta, e incorporando a la teoría artística el concepto de la ‘nueva’ alegoría, en contraposición a Ripa que pasaría, según esta terminología a quedar relegada a alegoría vieja o ‘antigua’.

En España, las teorías del alemán fueron introducidas por A. R. Mengs, cuya obra fue publicada por Azara, J. N. de Azara, ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs’, Madrid, Imprenta Real, M.DCC. LXXX. En ellos asume el conjunto de su teoría artística. No obstante, no hemos encontrado que se pronuncia de manera explícita sobre la alegoría. En nuestro país la recepción

de estos conceptos fue recogida por los ilustrados españoles que se alinean con la figura de Mengs.

Estas dos visiones teóricas contrapuestas tuvieron su reflejo en la práctica pictórica sobre todo a partir de los pintores extranjeros más famosos del momento que vinieron a España para hacer frente a las decoraciones palaciegas. Nuestro interés radica en analizar, cual fue el impacto teórico y visual que estas dos posiciones tuvieron sobre los pintores españoles y como se tradujo en sus obras.

Estos interrogantes los hemos planteado en una serie de objetivos, básicamente en relación con la fuente. Nos preguntamos si fueron las Academias las que vehicularon y/o homogeneizaron el lenguaje alegórico. Si existió diversidad en el uso de Ripa, en función del entorno geográfico o programas artísticos; o en relación con el marco teórico, si la llegada de Mengs a España supuso un cambio de paradigma respecto al modelo clásico de Ripa o si existieron dos modos: la llamada ‘antigua’ y ‘nueva alegoría’, impulsada por Winckelmann.

Todo ello ha requerido una inmersión en las Academias de Bellas artes españolas. Nos hemos centrado en las de Madrid, Valencia, Zaragoza y Barcelona y en sus museos, para rescatar toda la información documental, así como de las obras que cumplan criterios de alegoría. Además de adentrarnos en el estudio del marco propio de las Academias; por otro lado, hemos examinado la proyección que fuera de dicho ámbito ha generado del uso de la fuente de Ripa. La abundante información recabada la hemos organizado en bloques temáticos, que ha cristalizado en dos ámbitos generadores de pintura alegórica. Por un lado, las Academias como focos de creación del lenguaje alegórico al tiempo que, de formación; y por otro, su influencia fuera del ámbito académico.

El primero bloque, dedicado a las Academias, articulado en dos capítulos, uno al análisis de las Alegorías fundacionales de las academias españolas y otra a la formación académica. En relación con las primeras, fueron realizadas por los profesores, y en todas ellas hemos encontrado una o más pinturas alegóricas que hacen referencia a las Bellas Artes, y con la diferencia que cada una de ellas el homenajeado es su promotor. En la Academia madrileña a la monarquía; la valenciana conjuga el interés de la propia academia con la dependencia real; la de Zaragoza o la de Barcelona, a sus patrocinadores; y la de Sevilla a su ciudad. En un segundo capítulo, hemos analizado el peso que el lenguaje alegórico tuvo en la formación de los alumnos. Para ello hemos examinado todas las obras alegóricas realizadas por ellos y que obtuvieron el primer premio. Y lo hemos complementado con el estudio de las obras en su

periodo de formación como alumnos pensionados en Roma, a través del examen de sus cuadernos de dibujo y las obras enviadas desde la ciudad eterna. En ambos capítulos hemos buscado cotejar la obra y la fuente, y el grado de concordancia. En todas las obras hemos encontrado que detrás estaba la fuente iconográfica de Ripa.

Las Academias no solo producen pinturas académicas, sino que gracias al prestigio de sus profesores estos pasan a ser los más reclamados para llevar a cabo grandes encargos fuera del ámbito académico. Su proyección abarca tanto a los espacios religiosos como civiles; y que hemos estructurado en dos bloques temáticos independientes. Por un lado: pintura religiosa y por otra pintura civil.

En el segundo bloque, dedicado a estudiar las alegorías en la pintura religiosa, hemos seguido el mismo esquema de las Academias. Hemos partido de Madrid, abriendo el capítulo a modo de introducción tomando dos ejemplos de las pinturas del ámbito madrileño, desplegando el abanico, desde la referencia más textual y donde la huella de Ripa es más profunda como en C. Giaquinto, hasta perder el rastro, y las referencias a Ripa se desvanecen, en las pinturas de Goya.

Le ha seguido Valencia, donde la estela de Palomino es alargada y va desde su discípulo Vidal y seguidores hasta el omnipresente director de la academia valenciana José Vergara. Especial atención ha requerido, dentro del ámbito valenciano, el estudio de la Cartuja de Porta Coeli, un privilegio, al estar ocultas a los ojos de los demás y cuyas imágenes, hasta ahora desconocidas, nos las ha facilitado la comunidad cartuja. Esto nos ha permitido ver como Luis Planes despliega en su decoración numerosas alegorías ‘ripianas’ y como el pintor hace un homenaje a la comunidad cartuja incorporando las figuras alegóricas referentes de las reglas que la rigen: silencio, soledad, abstinencia y penitencia utilizando dicho lenguaje.

En Zaragoza. El monopolio de los Bayeu está presente en la basílica del Pilar. Lo más enriquecedor ha sido el análisis de las alegorías que decoran la Cartuja de las Fuentes, en Serriñena (Huesca), que también hasta ahora habían permanecido ocultas, y donde el pintor Fray Manuel Bayeu realiza una decoración que constituye un despliegue de un catálogo de las alegorías que recoge Ripa en su obra.

Por último, el tercer bloque temático, ha consistido en analizar la pintura alegórica civil. Los focos más potentes donde se ha concentrado la pintura alegórica han sido Madrid y Barcelona.

Para el estudio de la pintura madrileña, hemos partido del examen de las aportaciones que los pintores extranjeros, los más prestigiosos pintores europeos del momento y que fueron llamados por el monarca reinante: desde Felipe V, Fernando VI, Carlos III, quienes hicieron venir, entre otros, a Corrado Giaquinto, Gianbattista Tiepolo o Anton Rafael Mengs con el fin de decorar las grandes superficies murales de techos y bóvedas de los Palacios Reales. El común denominador de las pinturas ejecutadas por estos pintores ha sido la exaltación del poder de la monarquía reinante, a través del lenguaje alegórico con la utilización de Ripa de manera diversa, desde la más literal del primero, la más creativa del segundo o la más estética del tercero. Al mismo tiempo hemos estudiado la correspondencia con el planteamiento teórico sobre el uso del concepto de alegoría clásica de Ripa o la ‘nueva’ propugnada por Winckelmann.

En una segunda parte de este capítulo, hemos estudiado las decoraciones alegóricas de los pintores españoles, que fueron discípulos o colaboradores de los pintores extranjeros mencionados. Hemos focalizado nuestro estudio, en los pintores Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, haciendo el análisis pormenorizado de cada una de sus obras, con el fin de ver el uso y la aplicación del lenguaje de Ripa en cada uno de ellos y en cada una de sus pinturas que nos permitiera al mismo tiempo ver la huella de sus mentores. En ambos pintores españoles hemos podido constatar que el uso de la fuente iconográfica de Ripa está detrás de sus pinturas de manera evidente.

También hemos incluido una pincelada a la figura de Goya incidiendo en lo que creemos que es un aspecto no estudiado, dada la sobredimensión de artículos que se han realizado de su obra y su relación con Ripa. Partiendo de la premisa que el pintor usó la fuente, nos hemos centrado en las ediciones que pudo utilizar, sobre todo en relación con la edición alemana de Georg Hertel e ilustraciones de Eichler, Ausburg, 1758-1760, que creemos no estuvo a su alcance, y si las fuentes comunes de su entorno.

Frente a la visualización del poder de la monarquía en las decoraciones de los Palacios madrileños, el contrapunto lo encontramos en Barcelona, donde la necesidad de decoraciones de los Palacios y casas grandes de la ciudad motivada por la bonanza económica de que disfrutó la ciudad, vino acompañada de nuevos títulos nobiliarios en algunos casos. El ascenso social de la nobleza y de la burguesía se vio reflejado en las decoraciones alegóricas que emulaban las decoraciones palaciegas.

Como sucedía con el resto de las Academias, los profesores de la Escuela de Nobles Artes de Barcelona recibieron numerosos encargos de las instituciones, así como de las casas

grandes de la ciudad. Hemos centrado nuestra investigación en el análisis tres pintores académicos: Pedro Pablo Montaña, Mariano Illa, y Tomás Solanes. Todos tiene en común que usaron como fuente iconográfica, la obra de Ripa con gran fidelidad a la fuente. Llama la atención el gusto en sus decoraciones alegóricas por los temas alegórico-mitológicos.

En suma, creemos haber contribuido con nuestro trabajo a ampliar los conocimientos que sobre pintura alegórica española del siglo XVIII existían, aportando una mirada de manera específica sobre la iconografía que toma como referente literario la obra *Iconología* de Cesare Ripa, y que como ocurría en Europa en el siglo XVII, estaba detrás de las grandes decoraciones de los techos y las bóvedas de las Iglesias y Palacios de nuestro país, puesto que la obra de Ripa se convirtió en un instrumento que permitía a los pintores, a los a través de su lenguaje alegórico codificado, homenajear y glorificar las virtudes de los respectivos comitentes al tiempo que mostrar su erudición como pintores ilustrados.

A. INTRODUCCIÓN

A. 1. Presentación.

La razón principal que nos ha llevado a realizar esta investigación parte del TFM, ‘Antonio Palomino como experto en Pintura. Estudio de las ideas recogidas en la práctica de la pintura’¹. En este trabajo descubrimos la importancia que la obra de Ripa había tenido en este pintor y como a partir de su tratado ‘Museo Pictórico y escala óptica’ se convierte en promotor de la ‘Iconología’ de Cesare Ripa en España. A partir de aquí nos planteamos seguir esta línea de investigación en la tesis doctoral y a ello contribuyó de forma decisiva Adita Allo, autora del magnífico prólogo de la única traducción española completa de Cesare Ripa ‘Iconología’ (1987), conocedora del tema en profundidad sostiene que “plantear la influencia de Cesare Ripa en España, [ya] es un trabajo de investigación aún no realizado”². Han pasado treinta años desde este comentario y el vacío persiste en la historiografía artística actual, por lo que hemos creído oportuno abordar el tema. Creemos que, como sucede en el resto de Europa, nuestro país no estuvo al margen de la corriente ‘iconologista’ (en cuanto al uso de la fuente), que recorría Italia o Francia, donde en todas las grandes decoraciones pictóricas estaba presente una fuente literaria e iconográfica: la obra de Cesare Ripa ‘Iconología’. Si bien la obra de Ripa ofrece un abanico de posibilidades en su aplicación, hemos acotado nuestra investigación al campo de la pintura hispana y en el contexto de la pintura Académica conocedora de la fuente, y en su diversidad geográfica. En cuanto a las coordenadas espacio temporales el estudio se centra en el siglo XVIII, sobre todo en la segunda mitad de siglo, desde la creación de las Academias de Bellas Artes hasta la guerra de la Independencia en 1808, que supuso un cambio en el panorama político, social y cultural del país.

En relación con la definición de alegoría en la historia del arte de J. Gállego: “la figura alegórica designa, en el lenguaje corriente, la personificación, bajo una forma ordinariamente humana, acompañada de atributos característicos, de una virtud, un vicio, de una tendencia o inclinación, de un ser abstracto, de un ser colectivo, de un resultado moral”³. Sin embargo, como él autor indica “tratar de un tema de vocabulario depende directamente de las fuentes, es decir, del sentido que los tratadistas han querido dar a esas palabras”⁴. En el caso. Ripa la define como “Las imágenes hechas para significar una cosa diferente a aquella que se ve con los ojos

¹ <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/59890> TFM. María Jesús Rey Recio

² C. RIPA, ‘Iconología’ Traducción edición Siena 1613, por J. BARJA y Y. BARJA. Prólogo de Adita ALLO. Madrid [1987] 2007, p. 21. La magnífica introducción de A. ALLO ha sido la base sobre la que he abordado este trabajo.

³ J. GÁLLEGO, ‘Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro’, Aguilar, Madrid, 1972, p. 25.

⁴ J. GÁLLEGO, op. Cit, 1972, p. 19.

“⁵, lo que comporta, en base a esta idea, el carácter enigmático de las imágenes y la necesidad de codificarlas al tiempo que justifica la obra ‘Iconología’. Dicho manual suscitó gran interés desde su publicación, convirtiéndose en una fuente iconográfica que sirvió de modelo a muchos de los artistas del siglo XVII y XVIII que acudían a Roma, ciudad que ejercía de motor artístico y punto de destino de los viajeros del Gran Tour. Esta forma de expresión artística se inserta dentro del marco académico que actuó como vehículo difusor.

La pintura alegórica en nuestro país se enmarca en el proceso de ‘dignificación’ que se produjo a lo largo del siglo XVII y que se consolidó un siglo después. Al igual que en el resto de Europa, esta pintura cristalizó con la creación de las Academias de Bellas Artes. Este contexto académico se convierte en el medio o caldo de cultivo desde el que se desarrolló y difundió este lenguaje. Se trataba de una pintura culta en la que trataremos de analizar su diversidad geográfica y abrir la mirada a las diferentes Academias creadas en nuestro país a lo largo del siglo XVIII. Primero en Madrid y después en cascada fueron surgiendo por todo el territorio nacional, siendo las más representativas las de Valencia, Zaragoza o Barcelona, que constituyeron importantes centros de creación artística y vehículos de los principios artísticos, así como de los modelos alegóricos que serán objeto del presente trabajo.

A.1. 1. Cesare Ripa. Apuntes sobre el impacto de su obra.

Las primeras noticias sobre el autor de ‘Iconología’, Cesare Ripa (1555-1622), se las debemos al abate Cesare Orlandi, editor de la obra en Perugia, disponible en cinco volúmenes (1764-1767)⁶. En el prólogo, recoge las ediciones de la obra en italiano, anota los datos biográficos del autor e incluye un grabado de su retrato.

Muy joven entró al servicio de la familia del cardenal Antonio María Salviati en Roma y tuvo acceso primero por su cargo de copero, trinchante y mayordomo y después de gentilhomme a las constantes reuniones de hombres cultos de diferentes disciplinas y a la rica biblioteca familiar. En este ambiente culto y erudito de los distintos miembros de la familia Salviati, se cultivaban saberes diversos, lo cual le permitió absorber múltiples conocimientos, y su obra bebe de infinidad de fuentes que cita, que van desde la tradición grecolatina, la Edad Media o de su propio tiempo.

⁵ C. RIPA Perugino, *Iconologia nella quelle si descrivono diverse imagini, Opera utile as Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad ogni studiosos, per inventar Concetti, Emblemi, ed Imprese, per divisare qualsivoglia, apparato nuttiale, funerale, trionfale. Per rapresentar poemi drammantici, e per figurare co’ fuoi propii simboli ciò, che può cadere in pensiero humano*. In Siena, Apresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613, pp. 11-16. En la traducción española, Akal, 2007, pp. 10-11.

⁶ C. RIPA, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino dall’abate Cesare Orlandi*. In Perugia, MDCCLXIV. Tomo primo. Nella stamperia di Piergiovanni Costantini. Memorie del Cavaliere Cesare Ripa, pp. XV- XXV.

La obra fue concebida a modo de diccionario alfabético, donde las alegorías son las representaciones de ideas abstractas, que él transforma en formas concretas capaces de materializarse a través de la personificación y sus atributos, para así ser útiles en distintas disciplinas artísticas, como poetas, pintores, escultores, etc.

A la aparición de la primera edición de su obra ‘Iconología’ (Roma, 1593), sin imágenes, le sigue una reimpresión en 1602 en Milán, también anicónica. Una década después, se realizó una nueva edición Roma 1603, en que la obra de Ripa se enriqueció en una doble vertiente, en el número incorporando nuevas alegorías, 400 según consta en la misma edición, y sobre todo con numerosas ilustraciones xilográficas. Este salto cuantitativo y cualitativo fue fruto de la colaboración entre la creación literaria de Ripa y el pintor romano Giuseppe Cesari, apodado el *Cavalier d’Arpino* (1568-1640) (Fig.1), a él se deben parte de las ilustraciones de esta edición. No se conoce como se conocieron ambos artistas, aunque se sabe que ambos tuvieron el mismo benefactor: el cardenal Salviati, lo que facilitaría la colaboración, que fue muy estrecha entre el escritor y el artista a la hora de trasladar en imagen las distintas figuraciones descritas por Ripa. Sobre la correspondencia entre las xilografías de la obra de Ripa con las pinturas de Arpino encontramos una muestra en la colección de pintura de Tosio-Martianengo, en la Pinacoteca de Brescia. Concretamente, en las alegorías de la ‘Liberalidad’, la ‘Magnanimidad’ y de la ‘Justicia’, fechadas entre 1595-1600⁷.

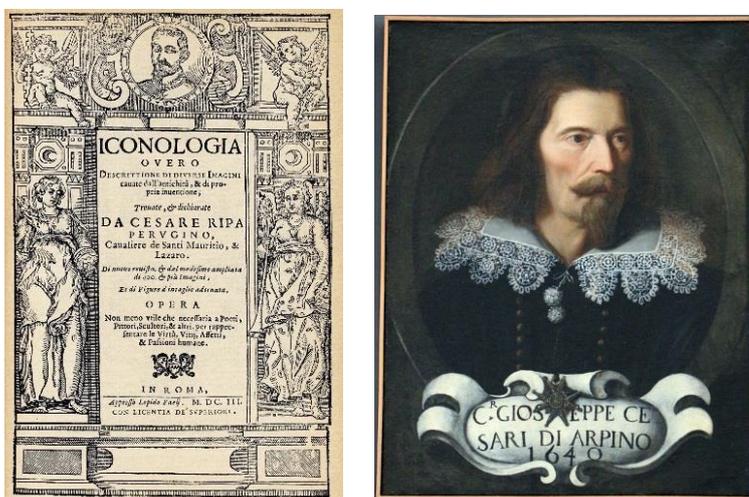


Fig. 1. Frontispicio: C. RIPA, ‘Iconología’, Roma, 1603. A la derecha, G. CESARI detto il Cavalier d’Arpino, Principe de la Accademia di San Luca, Roma, 1640.

Esta simbiosis entre literatura e imagen se crea al servicio de una idea, con una gran versatilidad que es útil no sólo para los artistas en el campo de las Bellas Artes, sino también para oradores o predicadores, según consta en el subtítulo de la obra, ya que fue un instrumento

⁷ L. de GIROLAMI CHENEY, *Cavalier d’Arpino and Cesare Ripa’s Iconologia: ut pictura poesia*, 2014. lianacheney@earthlink.net [consulta 14-1-2015].

a partir del cual crear las propias formas de expresión para trasladar sus ideas. Además, aporta distintas posibilidades como fuente literaria dentro del mismo concepto, por lo que se multiplican sus posibles acepciones y con ellas sus aplicaciones visuales⁸.

La relación entre la obra de Ripa por el caballero de Arpino y la Academia de San Luca en Roma la encontramos siendo príncipe Federico Zuccaro. El caballero de Arpino, fue electo miembro de la Academia romana en 1599, y elegido director de la misma en tres ocasiones: 1600, 1616 y 1629, lo que nos da una medida de su relevancia artística y su influencia en el entorno formativo en la difusión de la ‘Iconología’ ilustrada por él. La obra tuvo gran éxito y se convirtió en referente para artistas, quienes podían trasladar conceptos abstractos a términos visuales de forma fácil, al contar con el modelo de referencia. Esto motivó la buena acogida de su recepción, y a partir de este momento se publicaron numerosas ediciones en italiano que a su vez se fueron enriqueciendo con la incorporación de nuevas entradas o figuraciones e imágenes y que experimentó su expansión definitiva a través de numerosas traducciones.

A.1.2. Ediciones de “la Iconología”.

Solo se citan las ediciones impresas de los siglos XVII y XVIII, que pudieron estar al alcance de los pintores objeto de nuestro estudio, cuyo marco temporal es el siglo XVIII.

a) *En italiano:*

- La primera edición ‘Iconología’, Roma, Gio. Gigliotti, 1593), fue anicónica y la dedicó a su mentor. En 1602 se realizó una reedición no autorizada en Milán.
- 2ª edición. El gran éxito de la obra propició la publicación de una edición ampliada con la gran novedad de incorporar un rico aparato visual, con más de 400 imágenes xilográficas, en parte debidas al *Cavalier d’Arpino*, Roma, Lepido Facii, 1603.
- 3ª edición. Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1611.
- 4ª edición. Iniciada en Florencia en 1608 y terminada en Siena, Heredi di Matteo Florini, 1613, incluye en el frontispicio a un amplio abanico de posibles lectores, *Opera non*

⁸ Desde el punto de vista de la plasmación en las obras del Caballero de Arpino de los conceptos alegóricos que el mismo había ilustrado citaré dos ejemplos de decoraciones, un de carácter religioso, la Certosa di San Martino de Nápoles, 1596-1597, y más tarde en el ámbito civil, la decoración de la Villa Sora. Dos muestras que tendrán influencia en sus respectivos campos. *Il Cavalier* alcanzó gran prestigio y éxito social. Sus obras eran encargadas por los personajes más relevantes, entre los que se encontraban los reyes españoles. Hoy se conservan obras suyas en las colecciones reales de carácter religioso y en la academia española de San Fernando, en Madrid, donde entre los fondos de esta última se encuentra una Inmaculada Concepción, 1601-1606.

meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, scultori et altri. La traducción española, Akal, corresponde a esta edición.

- 5ª edición. Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1618.
- 6ª edición. Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1625. Ripa murió en 1622, por lo que ésta de 1625 fue una edición póstuma enriquecida por Giovanni Zaretino Castellini.
- 7ª edición. Padova, Donato Pasquardi, 1630.
- 8ª edición. Venezia, Cristofori Tommasini, 1645.
- 9ª edición. Venezia, Nicolo Pezzna, 1669.
- 10ª edición. En el siglo XVIII: la edición más completa, en 5 volúmenes, con anotaciones del abate Cesar Orlandi, in Perugia, Piergiovanni Constantini, 1764-1767.

b) *En francés:*

- Jean Baudoin, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences... œuvre augmentée d'une seconde partie nécessaire à toute sorte d'esprits : tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa [gravées par Jacques de Bie] moralisées par J. Baudoin*. París, chez l'auteur, 1636 y 2ª edición en París, 1643-1644.

- Jean Baudoin, *Tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa/ Moralisées par j. Baudoin/ à Paris* 1643-1644. 2 vols. Posteriormente tuvo nuevas ediciones en 1677 y 1698.

- J.B. Boudard : *Iconologie tirée de divers auteurs ouvrage*, Parma, 1759. 3 vols. Se trata de una edición bilingüe con el texto en italiano y francés; y posteriormente la de Viena de 1766, contribuyeron de forma decisiva a la difusión de la obra. El autor sigue fielmente el espíritu de Ripa, aunque desde el punto de vista práctico. Es una guía muy bien editada: en una sola cara, en la que se incorpora el texto y la imagen iconográfica. Son más de 630 aguafuertes y texto bilingüe: italiano y francés. Al estar en un solo folio facilita su manejo. Sin embargo, este carácter simplificador le da una forma menos rica de contenido. El concepto de 'Iconología', se complementa con el grabado que ilustra también el primer volumen.

- M. Gravelot, *Almanach Iconologique ou des Arts*, París, 1765-1773. Edición publicada en 10 vols.

- En París, en 1765-1773, M. Gravelot publica *Almanach iconologique*, 2 volúmenes; y posteriormente M. Cochin, la segunda parte entre 1774-1781, 2 volúmenes. La portada reúne todos los elementos simbólicos que recoge la obra: referencias al pasado antiguo: cultura griega, etrusca, romana, recogidos en obras, documentos o de la numismática, y la

propia 'Iconología' muestra sobre su cabeza la llama que representan 'las ideas' que acompañan al ingenio ya representado por Boudard.

- M. Cochin, *Almanach Iconologique*, París, 1774-1781.

- M. M. Gravelot e M. Cochin, *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblèmes, etc.*, París, 1791. 4 vols. Edición ilustrada con 350 aguafuertes.

c) *En holandés, inglés y alemán:*

- *Iconologia*, Edición de Dirck Pieter Pers, Ámsterdam, 1644.

- *Iconology or Moral Emblems*, by Cesare Ripa of Perugia, explained in 326 figures, London 1709.

- Edición de Georg Hertel e ilustraciones de Eichler, Ausburg, 1758-1760. Traducción de Edward A. Maser: *Baroque and Rococo. Pictorial Imagery. The 1758-1760 Hertel edition of Ripa's Iconologies*, Dover, New York, 1991⁹. Esta edición parte de las ediciones italianas de Roma 1603 y Padova 1625. Tiene los títulos en latín y ocasionalmente existen pequeñas discrepancias respecto al texto italiano que son licencias de Hertel o Eichler, lo que es poco relevante porque básicamente son imágenes con la particularidad que tiene un contexto que enriquece el concepto alegórico.

La fortuna crítica del libro contribuyó a que estos modelos propuestos por Ripa fueran una herramienta de gran ayuda para los pintores a la hora de crear los programas iconográficos que se difundieron por toda Europa gracias a las versiones en las lenguas propias de cada país, lo cual fue un paso trascendente para su amplísima difusión en toda la cultura visual occidental. Sobre todo, la amplia difusión de la obra respondía al interés que despertaba como modelo de muchas de las decoraciones sacras y profanas y su demanda ha permitido su pervivencia en el tiempo, entre los artistas de diversos ámbitos geográficos y culturales con las visiones de cada época, en función básicamente de las diferentes posiciones estéticas¹⁰.

A.2. Plan de investigación.

⁹ Edición facsímil. Su importancia recae en las elaboradas ilustraciones realizadas por Gottfried Eichler el Joven (Ausburg, h. 1758-1760) la mayoría grabadas por Jeremías Wachsmuth (1711-1771). Eichler incluye su autorretrato en la alegoría de la Pintura. Se hace llamar el Joven para diferenciarse de su padre que fue el director de la Academia.

¹⁰ J.F. ESTEBAN LORENTE, 'Tratado de Iconografía', Cuadernos de Arte e Iconografía, T II, 3, 1989.

A. 2. 1. Estado de la cuestión

En el marco europeo la repercusión de la obra ‘Iconología’ en la pintura no comenzó a ponerse en valor por la historiografía del arte italiano hasta principios del siglo XX. Las dos figuras claves que redescubrieron la relación de las pinturas alegóricas con Ripa fueron Émile Mâle (1862-1954) y Erwin Panofsky (1892-1968) al que podemos considerar el padre de Iconología moderna entendida como un método en la interpretación de las imágenes.

En Italia:

Una alumna de la escuela de Panofsky, Erna Mandowsky (1906-1998), ha sido la investigadora que más exhaustivamente ha profundizado en la relación entre ‘Iconología’ de Ripa y su expresión en la pintura figurativa, reconociendo a Ripa como un gran erudito.

Mandowsky trabajó en el Warburg Institute, primero en Hamburgo y después en Londres, y fue alumna del profesor Erwin Panofsky y de Fritz Saxl. Este último dirigió su tesis doctoral sobre la figura de Cesare Ripa. Para ello viajó a Florencia, Siena, Pisa, Perugia y Roma, donde recoge los materiales para su investigación doctoral que presentó en 1933.

En la monografía que dedica a Ripa¹¹, la autora hace un repaso de los edificios romanos, palacios e iglesias, en los que descubre pinturas que tenían como modelo la ‘Iconología’. También dio a conocer un retrato de Ripa, que se conserva en la *Biblioteca Comunale di Perugia*, sobre el que ya había llamado la atención Orlandi. Se trata de una pintura que por razones estilísticas fecha a finales del siglo XVII. La autora hace referencia a dos apartados que merecen ser subrayados: el concepto de ‘alegoría’ y que la obra de Ripa fue el medio transmisor de la ideología del Concilio de Trento, argumento defendido también por Émile Mâle, como se verá después en referencia a Francia.

Las aportaciones de Mandowsky nos han permitido conocer, siguiendo su estela, ejemplos de primera mano que ella recoge en su estudio, al que se refiere como *Tentativo di Catalogo*. Algunos de ellos se encuentran en la ciudad de Roma, de la que hemos tomado varios ejemplos¹²:

¹¹ Erna MANDOSWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*. (Bibliofilia, vol.XLI). Leo S. Olschki, Firenze, 1939.

¹² Erna MANDOSWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*. Bibliofilia, vol. XLII, Leo S. Olschki, Firenze, 1939. En este volumen, en la entrega nº8, recoge numerosos ejemplos bajo el título: *L'azione dell'Iconologia sull'arte figurativa*. pp. 302-320. En base a estos ejemplos realicé un trabajo de campo exhaustivo en la ciudad de Roma y Florencia en el verano de 2015.

Alegorías	Autor	Localización (Roma)
<i>Abundancia</i>	Gio e Cherubino Alberti	Sala Clementina
<i>Amor de Virtud</i>	Anibal Carraci	Galería Farnese
<i>Arquitectura</i>	Carlo Maratta	Apoteosis de Rafael. Grabado
<i>Benignidad</i>	Domenichino	Cúpula di S. Carlo ai catenari
<i>Crepúsculo tarde</i>	Francesco Albani	Palazzo Verospi
<i>Falta Dominio de si mismo</i>	Domenichino	S. Carlo ai Catenari
<i>Felicidad pública</i>	Carlo Maratta	Techo palacio Altieri
<i>Historia</i>	A.R Mengs	Cámara de los Papiros, Vaticano
<i>Intelecto</i>	Simon Vouet	Palacio del Conservatorio,
<i>Memoria</i>	Simón Vouet	Ídem
<i>Mundo: continentes</i>	Andrea del Pozzo	San Ignacio
<i>La noche</i>	Guercino	Villa Ludovisi
<i>La Noche</i>	Francesco Albani	Villa Palacio Verospi
<i>La Paz</i>	Escuela de Bernini	San Pedro

Pero Mandowsky no se limita a la ciudad de Roma, también cita en el caso de Florencia, la obra de Luca Giordano, que decora el techo del Palacio Medici Riccardi; o en Venecia, enumera numerosos ejemplos de Gian Battista Tiepolo, que usan como modelo a Ripa: Palacio Rezonnico o Palacio Labia, y en Vicenza, Villa Biró.

También recoge en su ‘Catálogo tentativo’ un gran número de los más importantes pintores franceses con referencias a Ripa; cita a: Nicolás Poussin (1594-1665), Simón Vouet (1590-1649), Pierre Mignard (1612-1695), Charles Le Brun (1619-1690), Eustache Le Sueur (1616-1655) o François Boucher (1703-1770)¹³, que serán comentados en relación con Francia.

Otro autor es Mario Praz¹⁴. En su estudio, hace una revisión bibliográfica exhaustiva sobre las fuentes literarias que tienen como común denominador la imagen y primordialmente los emblemas. Sólo hay dos referencias a la ‘Iconología’. La primera se limita a una cita a pie

¹³ E. MANDWSKY, op. cit, pp. 302-320.

¹⁴ Mario PRAZ, *Studies in seventeenth-century imagery*. Second edition considerably increased and reprint in 1964. Roma, 1975, 2 vols. El 2º vol.: por Hilary Sayles: A. *Bibliography of Emblem-Books*, presenta una recopilación realizada, por orden cronológico, de todas las fuentes literarias y tratados de emblemática existentes en las distintas bibliotecas europeas.

de página y la segunda es un párrafo que, aunque sintético, resulta clave pues es el primero que establece la relación de la obra de Ripa y su éxito en el siglo XVIII a través de las traducciones al francés de la obra por J.B. Boudard (*Iconología*, Parma, 1759) y por M. Gravelot (*Almanach iconologique*, 1765-1773), y que posteriormente se completará con una nueva edición ampliada por Gravelot y Cochin (1791), produciendo una obra muy notable en su género por la calidad de sus grabados. Además, hay que subrayar el vínculo que establece de la obra de Ripa con J. J. Winckelmann (1717-1768), *Versuch einer Allegorie* (Dresden, 1766), de la cual he consultado la traducción francesa¹⁵, que desarrollaré en el marco teórico.

En la actualidad, en Italia se sigue investigando sobre este tema y en particular la Universidad de Bérgamo, en la cual la profesora Sonia Maffei tiene un proyecto de investigación dedicado al estudio de las ediciones de Cesare Ripa. Ha reseñado un total de 35 ediciones (sin contar las reimpressiones), que se han producido en diferentes lenguas: italiano (11), francés (6), holandés (7), alemán (6), inglés (4) y castellano (1)¹⁶.

Otro acontecimiento que nos indica el interés creciente que despierta la obra de Ripa en las universidades italianas, se constata en dos congresos internacionales, de los cuales han derivado dos publicaciones monográficas. El primero de la Universidad de Bérgamo a cargo de la citada Sonia Maffei¹⁷. El segundo, el Congreso en la Cartuja o *Certosa di Pontignano*, que tenía como objetivo dar a conocer los trabajos realizados a través del programa de investigación del gobierno italiano (MIUR, PRIN 2008), fruto de la colaboración entre tres universidades: Siena, Udine y Perugia, cuyas ponencias están recogidas por Mino Gabriele y otros¹⁸. Estudios específicos son objeto de argumentación del resto de participantes¹⁹.

¹⁵ J.J. WINCKELMANN, *De l'Allégorie ou Traités sur cette matière*; T I, A Paris, 1799.

¹⁶ Sonia MAFFEI: *Ricerche intorno all'iconologie de Cesare Ripa*. <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/> [consultado: mayo 2015].

¹⁷ Sonia MAFFEI *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria: atti del convegno, Univerità degli Studi di Bergamo* (settembre 2009). Napoli, La Stanza delle Scritture, Napoli, 2010.

¹⁸ Nino GABRIELE et. al. *L'Iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento: atti del Convegno internazionale di studi, Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012*, a cura di Mino Gabriele, Cristina Galassi, Roberto Guerrini. Firenze: Olschki, 2013.

¹⁹ Como Aurelio PÉREZ JIMENEZ, *Plutarco en la Iconologia de Cesare Ripa*; o Valentina CONTICELLI, *Prima del Ripa: le grottesche del corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi*, quien hace el análisis y la lectura iconográfica de las pinturas que decoran dicha galería como un precedente de Ripa. Otra ponencia correspondiente a Constanza RINGRESSI, *L'Iconologia di Cesare Ripa: modi d'uso a confronto, sobre la comparación entre el programa iconográfico ideado por los *consigliere* o mentores y pone de manifiesto cómo en estos momentos eran los mentores los creadores de la obra y cómo conocían la obra de Ripa y la aplicaban a sus programas. Para ello adjunta las fuentes documentales del programa *Pensieri per la pittura della galleria di Lorenzo Pantiatichi*. Otras conferencias versaron sobre alegorías concretas y su traducción plástica. En el caso de Marilena CACIORGNA, *Civitas virginis. Immagini di sapienza nel codice figurativo tra Rinascimento e Barocco*; otros ejemplos: Gianni GUASTELLA, *Fama e Gloria nell'Iconologia di Cesare Ripa*; Luigi de MARTINO, *Fides picta: teología cristiana e Prisca sapientia nell'Iconologia di Cesare Ripa*. Cierra el programa una charla de Marcella CULATTI, *Pittura e scultura nell'Iconologia, Un confronto con la tradizione figurativa e trattatistica del**

En los últimos años el peso de las investigaciones ha recaído en el estudio de las fuentes utilizadas por Ripa, entre las más importantes:

Pierio Valeriano, *Enciclopedia esegesi dei simboli, e soprattutto i Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii, 1556* di Pierio Valeriano rivelano una particolare attenzione ai linguaggi e simbolici, gli scrittori di numismatica, [...] la mitografia.

Vicenzo Cartari, *Le immagini de i dei degli antichi* (1556) o de la emblemática, de Andrea Alciato, *Emblemata* (1531).

Horapollo, *Cultori dei geroglifici*.

Además de poetas: *come Ovidio e Virgilio* [y otro]... *Il compendio rappresenta la fonte ideale dell'Iconologia, con cui condivide lo spirito di semplificazione enciclopedia e di divulgazione pseudo-erudita*²⁰.

Por otra parte, en relación con la fuente de Cartari y el peso que la mitología tiene en la obra de Ripa, es importante subrayar la incursión de este subtexto mitológico presente en la obra de Ripa, ya que a veces pasa desapercibido. Ripa no cita explícitamente como fuente a Cartari, y no fue hasta la edición de 1630 que se cita como fuente a Vicenzo Cartari, *Le immagini de i dei degli antichi*²¹, pero han sido las investigadoras Mandowsky²² y Maffei²³ quienes han incidido sobre esta relación y la deuda que tiene Ripa con Cartari.

Mandowsky demostró numerosas coincidencias entre los tratados de C. Cartari y Ripa, y recientemente el tema ha sido abordado por Sonia Maffei, quien pone en relación ambas obras: *Le immagini de i dei degli antichi* e 'Iconología'. Esta autora ha realizado una revisión minuciosa de las fuentes utilizadas en 'Iconología' 1603, y pone de relieve que *le voci con ricalchi lessicali* de la obra de Cartari son 90. Por otra parte, comenta que reutiliza el texto y que no lo cita. Según la autora, esto demuestra cómo Ripa había leído con bastante atención el

Cinquecento, donde se desarrolló el tópico sobre la supremacía de una de las artes y la autora hace referencia a Vasari como pintor y recoge las obras que realiza sobre dichas alegorías.

²⁰ Mino GABRIELE i altri: *la bella, recente edizione dell'Iconologia, curata da Sonia MAFFEI (con il testo stabilito da Claudio Procaccioli) ben dimostra come l'opera del Ripa altro non sia che un testo "a mosaico", un elaborato collage di tanti fonti le più disparate e di diverso genere*, Fonti Letterarie, Firenze 2013, p. XV.

²¹ V. CARTARI, *Le Immagini de i dei degli antichi*, 1556 y 1565, primeras ediciones no ilustradas. Primera ilustrada en Venezia 1571 con más de 90 xilografías por Bolognino Zaltieri. Durante los siglos XVI y XVII fue un manual de uso por los artistas figurativos y particularmente por los pintores de toda Europa occidental. La simplicidad del manejo lo convierte en un auténtico diccionario mitológico ilustrado que se ofrece a los artistas y escritores. Esto contribuirá a la gran difusión de la obra de la que se realizaron cerca de 25 ediciones entre esta fecha (1556-1699), en distintas lenguas, en francés, latín, inglés y alemán. Auténtico diccionario mitológico ilustrado, que ofrece a los artistas figurativos modelos para los frescos como en el caso de Giorgio Vasari que lo utilizó en el palacio Vecchio de Florencia; a Taddeo Zuccari en la villa Farnese di Caprarola; Anibal Carracci en la galería Farnese di Roma; Agostino Carracci *el triunfo del amor* en el Kunsthistorisches de Viena; así como otros autores, entre ellos Nicolas Poussin o P.P. Rubens.

²² E. MANDOWSKY, op. cit., Dispesa, 3, pp. 121-124.

²³ www.dinamico2.unibg.it/cartari/bibliografia.html [consulta, 25-5-2015].

texto de Cartari y había obtenido contenidos, observaciones y detalles que usa como material de construcción de su diccionario, que se nutre con la incorporación de la iconografía mitológica.

También en este campo, Ripa tiene una deuda no sólo con el texto de Cartari, sino con los pintores que lo utilizaron como fuente, como Giorgio Vasari, en los frescos que decoran el Palazzo Vecchio de Florencia; Botticelli, *La Calumnia di Apelle* o Federico Zuccaro en *Minerva triunfa sobre la ignorancia y la calumnia*, 1581; o *la calumnia de Apeles*, 1572. Este tema tuvo especial relevancia a la hora de elaborar las ‘alegorías de los vicios’²⁴ que fue un contrapunto siempre presente en la obra de Ripa: virtud-vicio, cuya expresión plástica queda reflejada en las decoraciones españolas que desarrollaré en el presente trabajo. Otro ejemplo lo constituye Giorgio Vasari y del propio Zuccari, en los frescos de la cúpula del Duomo de Florencia, en cuyas pinturas que inició Vasari y concluyó Zuccari, encontramos los precedentes. Esta absorción de la fuente indirectamente a través del entorno es extensiva a este trabajo.

En Francia:

Cronológicamente fue Émile Mâle²⁵ el primero en advertir la importancia de la ‘Iconología’ de Ripa en las decoraciones en Palacios e Iglesias de Italia, Francia, España y Flandes, que le permite una visión integral del panorama artístico europeo, así como la difusión globalizadora de este lenguaje. En todos ellos encuentra numerosas referencias que ilustran esta relación. Pero el interés, desde mi punto de vista, reside en destacar la importancia que la obra tuvo en Francia y cómo atravesó las fronteras culturales. Atribuye su difusión a los artistas franceses que acudían a Roma, durante cuatro años, becados por la academia para la ampliación de sus estudios. Durante su estancia además de impregnarse de la cultura, aprendían italiano y conocían la obra de Ripa. Este conocimiento venía mediado, según destaca Mâle, porque esta obra fue recomendada por el gran tratadista francés Charles Alphonse Dufresnoy²⁶, quien citaba ‘Iconología’ de Ripa entre los libros que los artistas debían tener en su biblioteca²⁷. Francia pronto se sumó a la traducción de la obra de Ripa y la primera edición fue realizada por Jean

²⁴ C. FONTCUBERTA, *Con il tempo tutto si scopre: Calunnia, Verità, Tempo, Invidia... iconografia dei temi zuccaria*, Giunti editori, 2009. C. FONTCUBERTA, *Imatges d’atac. Art i conflictes als segles XVI i XVIII*. Memoria Artium, 2011.

²⁵ E., MÂLE, *Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l’iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle en Italie, en France, en Espagne et en Flandre* (1932). El arte religioso de la Contrarreforma. Traducción Ana M^a Guash. Madrid, Ed. Encuentro, 2001. En concreto, capítulo IX: *La alegoría*, pp.361-408: 364.

²⁶ Alphonse DUFRESNOY, *l’Art de peinture*, originalmente en latín y traducida en francés por Roger de Piles (París, MDCLXVIII).

²⁷ E. MÂLE, ob. Cit. pp. 395-6.

Baudoin en 1636 y 1637²⁸, propiciando que los artistas disponían tanto del original como de la traducción y usaba uno u otra según sus posibilidades. Así, por ejemplo, en el Versalles de Luis XIV, encontramos a su pintor, Charles Le Brun (1619-1690), que estuvo en Roma entre 1642-1646, donde conoció la obra de Rafael Sanzio; fue discípulo de N. Poussin, cuyas teorías artísticas adoptó e influyó enormemente en su obra. A su vuelta a París, en 1648, consiguió del Rey la fundación de la Academia de Pintura y Escultura (*Académie royale de peinture et de sculpture*). Desde esta fecha, todo lo que se hacía en los palacios reales fue dirigido por Le Brun. En 1663, fue nombrado director de la *Académie royale de peinture et de sculpture* por Colbert, donde estableció las bases del academicismo, siendo el maestro indiscutible y más poderoso del arte francés del siglo XVII. En 1666, se fundó la Academia de Francia en Roma, de la que fue nombrado director. Le Brun fue fiel a Ripa usando indistintamente una u otra edición de 'Iconología'. Esta atmósfera de la Academia francesa favoreció sin duda su uso por los mejores pintores del siglo XVII francés para las decoraciones de carácter civil que se realizaron en Versalles, así como en las instituciones eclesiásticas.

Entre los artistas franceses del siglo XVII que utilizaron 'Iconología', estaban Pierre Mingard, Eustache Sueur o Simón Vouet, entre otros, a los que se suman una relación extensa de ejemplos en escultura. Durante el siglo XVIII, la pervivencia de 'Iconología' se constata por una nueva traducción simplificada que tuvo mucho éxito y numerosas ediciones hasta 1798. Esta nueva traducción de Jean Baptiste Boudard (1710-1768), pone de relieve su vigencia. Boudard había sido pensionado por cuatro años, entre 1736-1740 en *l'Académie de France à Rome*, donde había ganado el premio de escultura. Este modelo de premiar a los alumnos mejor dotados con la estancia en Roma será tomado como ejemplo por la futura academia española para sus alumnos, con la diferencia de que ellos tienen una sede propia. A Boudard su formación académica en Roma le permitió traducir la obra de Ripa al francés.

El tema de la presencia de Ripa en las artes francesas no ha perdido vigencia y en los últimos años la línea iniciada por Mâle, ha sido continuada por los trabajos de Virginie Bar²⁹, quien ha estudiado la huella de Ripa en las decoraciones alegóricas de los grandes palacios del Siglo de las Luces francés. Según sus estudios, hasta fechas recientes ha habido numerosos errores en las interpretaciones, por ejemplo, en la Galería de los Espejos del Parlamento de

²⁸ J. BAUDOIN, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autre figures hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts et des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes et des Passions humaines* [1636] París, 1644.

²⁹ V. BAR, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*. Ed. Fatou, París, 2003.

Rennes. Otro de sus trabajos ha consistido en compilar y estudiar los símbolos alegóricos y confrontarlos a la fuente de Ripa, escrita en colaboración con Dominique Brême³⁰.

En las publicaciones sobre el Palacio de Versalles, de su antiguo director Nicolás Milovanovic, podemos constatar referencias concretas a la obra de Ripa, en edición italiana o en la traducción de J. Baudoin. Hay numerosas citas, pero a modo de ejemplo el *Salon de l'Abondanza*, donde encontramos referencias explícitas a la *Magnificence et la Magnanimité royales inspirant et recompensant les Arts*, cuyos dibujos pertenecen a Lebrun; o en la bóveda del Salón de los Espejos ejecutada por Le Brun y colaboradores entre 1679-1687, donde se contabilizan 250 alegorías y 2000 símbolos³¹. En el panel central que lleva por título 'El Rey gobierna por sí mismo', ejemplos de alegorías que hacen referencia a Ripa son: la abundancia, la gloria, la justicia, la fama, la victoria, la envidia, los celos (representando a España) o el temor (en referencia a la superioridad de Alemania).

Estos ejemplos corroboran el uso de 'Iconología' tanto en Italia como en Francia y que la obra actuó de fuente literaria e iconográfica para los artistas más relevantes del siglo XVII y principios del siglo XVIII en sus respectivos países por lo que se piensa que en este panorama España no pudo estar al margen de la corriente 'iconologista' que recorría la pintura europea occidental.

En España:

Según que hemos comentado al inicio, Adita Allo ponía en relieve la ausencia de un trabajo que estudiara el impacto de C. Ripa, 'Iconología' en nuestro país. Esta afirmación la hemos visto corroborada, además de por la falta de una traducción en lengua propia, se suma el poco interés que la obra de Ripa ha despertado a nivel historiográfico. No obstante, sí que ha habido estudios parciales que nos han servido de referencia a la hora de emprender este trabajo, la mayor parte de ellos han abordado las decoraciones del Palacio Real de Madrid y la figura de Goya.

La antigua residencia Real, el Alcázar, sufrió un incendio devastador en 1734, lo que comportó la edificación de un Nuevo Palacio Real y como consecuencia todo un conjunto de decoraciones a todos los niveles, donde la pintura ocupó un lugar preferente, y dado el gusto de la época, las pinturas alegóricas cubrieron todas sus techos y bóvedas del Palacio.

³⁰ V. BAR et D. BRÈME, *Dictionnaire Iconologique*, Ed. Faton, París 1999.

³¹ N. MILOVANOVIĆ, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints*. Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, París, 2005 y www.galleridesglaces-versailles.fr.2008. [Consulta, 6-7-2015].

Según recoge Sánchez Cantón, Fernando VI encargó al benedictino Fray Martín Sarmiento que se encargase de formar ideas para las pinturas de los techos, sin embargo, no se conoce ninguna documentación que recoja un programa pictórico del benedictino³².

La complejidad y diversidad de las pinturas, de diferentes pintores y del tiempo transcurrido, fue el motivo que desde el Palacio Real surgiera la necesidad de conocer el significado de las pinturas que lo decoran y esta es la razón que esgrime Francisco Fabre, a la hora de escribir su libro: *Descripción de las Alegorías*.

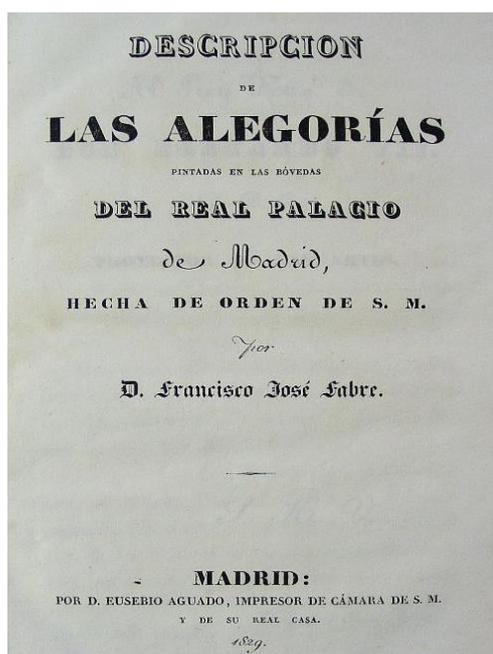


Fig. 2.F. J. FABRE, 'Descripción de las Alegorías del Real Palacio de Madrid', Madrid, 1829.

Según el autor, a la llegada al poder de Fernando VII, pidió una explicación del contenido de las pinturas que decoraban el Palacio Real, trabajo realizado por él y con el asesoramiento de los pintores que en aquel momento estaban trabajando en Palacio, entre ellos Vicente López. Se refería básicamente a la dificultad de la comprensión de las imágenes, en línea con la opinión expresada de A. Ponz, a la que haremos referencia posteriormente. Surgió así la 'Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid³³' (Fig.2), y se realizaron descripciones pormenorizadas de cada una de las imágenes alegóricas que pueblan los techos del palacio, haciendo referencia a las fuentes iconográficas de cada una de ellas. Se trata de la obra más completa realizada y constituye un referente obligado para el estudio de la pintura del

³² F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII, Compostela, MCMLLVI [1956]. Capítulo V, Fray Martín Sarmiento, Sistema de los adornos de Escultura del Nuevo Palacio Real de Madrid (1734-1747)., pp. 151-154.

³³ F. J. FABRE, 'Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid', 1829.

Palacio Real de Madrid, a la que nos referiremos con frecuencia, cuando analicemos estas obras en el marco de la pintura cortesana madrileña y realicemos el estudio comparativo entre la fuente ‘Iconología y dichas pinturas.

Sobre las pinturas de Mengs, en el Palacio Real, existe un manuscrito con la descripción detallada de cada una de las obras realizada por J. Merlo³⁴, al poco tiempo de su ejecución, por lo que la mirada de estas decoraciones será la más próxima desde el punto de vista temporal. Este manuscrito ha sido dado a conocer y citado por J.L. Sancho³⁵ (Fig.3).

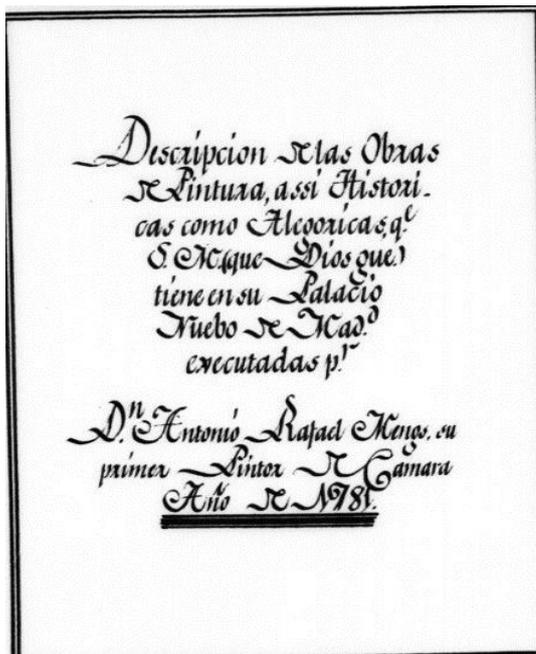


Fig. 3. J. MERLO FERNÁNDEZ, ‘Portada de la descripción de las pinturas’, 1781. Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Cortesía de la Biblioteca del Palacio Real.

Su autor era ayudante de la furriela del Palacio Real, y conocía perfectamente todas las obras, incluidas las obras religiosas. Llama la atención el velo de puritanismo que transmiten todas las descripciones de los frescos, como cuando dice “decentes desnudeces”. Es posible que la sombra de su confesor, el franciscano Joaquín Eleta, esté veladamente presente. Esta persona fue quien probablemente estuvo detrás de la decisión tomada en 1762 por Carlos III, disposición que ensombrece su reinado, de dar orden de expurgar la colección real de las pinturas que contuvieran desnudos y quemarlas. Orden que afortunadamente no se llevó a cabo en su

³⁴ J. MERLO FERNÁNDEZ, ‘Descripción de las obras de pintura, así históricas como alegóricas que S. M. (que Dios guarde) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs, su primer pintor de Cámara’. Año 1781. Biblioteca Palacio Real. Ms. Signatura DIG/II/942_E.; cita fol.58.

³⁵ J.L. SANCHO, *Mengs at the Palacio Real, Madrid, The Burlington Magazine*, 1997, nº 1133, pp, 515-528.

literalidad, gracias a Mengs, que consiguió que estas pinturas fueran trasferidas a su estudio en la casa Rebeque³⁶. Esta vertiente nos muestra un rey ilustrado y piadoso, como lo define Merlo.

No obstante, una limitación de Merlo es que sólo abarca las obras de Mengs y no cita las fuentes. Ambos estudios, Fabre y Merlo, serán la base de referencia en el presente trabajo y punto de partida de nuestro análisis.

Por otra parte, también las pinturas del Palacio Real han concentrado la mayor parte de artículos realizados en los que se ha citado la existencia de relación de las pinturas alegóricas con Ripa, como J. L. Sancho Gaspar, con ‘Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid³⁷’. Es el trabajo que más ha profundizado sobre la obra de Mengs, pero falta realizar el estudio iconográfico respecto a los modelos que utilizó y cuál fue la contribución de Ripa. También José Luis Sancho y Juan Ramón Aparicio³⁸ han publicado una guía del Palacio de San Ildefonso, en la que hacen referencia a los títulos de las pinturas mitológicas-alegóricas de las bóvedas, sin especificar el contenido de los programas iconográficos en los que sí hay alguna referencia de Ripa.

El artículo de F. Checa, ‘Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico³⁹’, su interés reside en el planteamiento; sin embargo, creo que tiene la limitación de generalizar a partir de un solo espacio simbólico, aunque éste sea el más representativo.

Otros artículos de gran interés son los Rosa López Torrijos, que ha trabajado sobre Fabre y las pinturas del Palacio Real⁴⁰. Entre las fuentes cita principalmente los manuales de Cartari, Ripa y del español Francisco Victoria, todos ellos textos recomendados por Palomino y denostados por Ponz, pero que sin duda fueron utilizados en el Palacio. También estudia en una

³⁶ S. ROETGGEN, *Devout Lugubrious event*. ‘Los cuadros religiosos de Mengs para Carlos III’, 2010. En este artículo, Roettgen se está refiriendo a los cuadros religiosos que no voy a comentar; sin embargo, creo oportuno hacer esta generalización a las pinturas cortesanas que se observan en las descripciones realizadas por Merlo, aunque este aspecto se hace más presente en la ejecución de las mismas. *Originalveröffentlichung in: Borrás Gualis, Gonzalo M. (Mitarb.): ‘El arte del siglo de las luces’,* Barcelona 2010, S. 211-238 u. Abb, p. 230, online.[Consulta 19-9-2015].

³⁷ J. L. SANCHO, ‘Los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid’. Catálogo Exposición RABASF, 2013.

³⁸ J. L. SANCHO y J. R. APARICIO, ‘Guía Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y Riofrío’. Patrimonio Nacional, 2013.

³⁹ F. CHECA, ‘Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico’, CSIC, 2003.

⁴⁰ R., LÓPEZ TORRIJOS, ‘El significado de la obra de Fabre en la Historiografía artística’, Departamento de Historia del Arte ‘Diego Velázquez’, CSIC, VII Jornadas de Arte, Actas, Madrid, 1995, pp. 253-260. LÓPEZ TORRIJOS, R., ‘José Fabre y las alegorías del Palacio Real de Madrid’, Reales Sitios revista del Patrimonio Nacional, nº 125, Madrid, 1995, pp.2-8.

serie de ejemplos la relación de la teoría de Winckelmann en las pinturas de Mengs, artículo que me ha resultado muy útil en mi trabajo.

También muy interesantes han sido los de Esther Alba Pagan, ‘Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del antiguo régimen al liberalismo’⁴¹. Encabeza el artículo con una cita de Winckelmann: “El artista (...) trata de conducirse como un poeta y trata de pintar figuras mediante imágenes, esto es, trata de pintar alegóricamente (...). La pintura se extiende así al ámbito de las cosas que no son sensibles; éstas son su fin supremo y, como lo atestiguan los escritos de la Antigüedad, los griegos se esforzaron en alcanzarlo” cita extraída en J.J. Winckelmann, ‘Reflexiones sobre la imitación del arte griego’⁴². Nos hacemos eco de esta visión en el marco teórico; sin embargo, nuestro interés reside en trascender el pensamiento estético y exponer su expresión pictórica práctica en las pinturas de A. R. Mengs y sus discípulos españoles.

Otro de los ámbitos de decoraciones alegóricas, fueron los techos de los Palacio de los sitios Reales: Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, Palacio de Aranjuez o el Palacio del Pardo. En este ámbito, contamos con los estudios monográficos sobre el pintor Mariano Salvador Maella llevados a cabo por P. J. Vega, *Mariano Salvador Maella*⁴³.

Asimismo, sobre Mariano Salvador Maella contamos con la tesis de J. M., de la Mano, [2006], “Mariano Maella y la decoración de la Casa del Labrador: programas pictóricos para una villa rural de Carlos IV”⁴⁴.

En ambos casos P.J de la Vega o de la Mano, no se realiza un parangón entre los modelos de Ripa y las obras de Maella.

Otro foco de interés historiográfico ha sido Goya quien ha suscitado mayor atención respecto a su lenguaje alegórico, usando como modelo la obra de C. Ripa. Esta vía ‘iconologista’ ha dado lugar a numerosas investigaciones e interpretaciones muy diversas.

⁴¹ E. ALBA PAGNAN, ‘Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del antiguo régimen al liberalismo’, pp.137-150.

⁴² E. ALBA PAGNAN, op.cit, p. 137.

⁴³ J. P. VEGA, Colecciones del Patrimonio Nacional. Monografía publicada en cinco entregas. Reales Sitios revista del Patrimonio Nacional. I. nº 37, 1973, pp. 37-48; [II. N.º 38: pintura religiosa]; III nº 39, 1974, pp. 37-48; III, nº 40, 1974, pp. 38-42 y IV, nº 41, 1974, pp. 57-64: Los Vicios: pp. 58-62.

⁴⁴ J.M. DE LA MANO, Reales Sitios, nº 170, pp. 20-41.; J. M., de la Mano, [2011], Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración. Fundación Arte hispánico, Madrid y J. M., de la Mano, [2011], Mariano Salvador Maella [1739-1819]. Dibujos de un pintor de Cámara en la Ilustración. Catálogo Exposición del 5 abril al 5 junio de 2011. Fundación Botín. Santander.

R. López Torrijos, ella en encontramos que representa los dos temas más tratados en la bibliografía, Palacio Real y Goya. Respecto al primero ya hemos comentado que estudio la figura de Fabre; y respecto a Goya a realizado dos artículos muy interesantes que han servido de base a nuestro trabajo. Ha analizado la relación que Goya mantiene con la alegoría en dos etapas: de juventud y su madurez⁴⁵. Sin embargo, aunque cita a Ripa como referente iconográfico, no hace un estudio comparativo, que es el objeto de nuestro trabajo: la puesta en común de la alegoría y la fuente.

Por último, de esta autora, ha realizado otro artículo de gran interés en el que compendia los dos anteriores⁴⁶. En este sentido, nos deja un espacio para desarrollar nuestra propuesta.

Este último trabajo nos sirve de base para nuestro estudio. Sin embargo, aunque cita a Ripa como referente iconográfico, no hace un estudio comparativo.

M. Soria, en su artículo *Goya's Allegories of Fact and Fiction*, dice de Goya, parafraseando a Mâle, que *with Ripa in hand, we may reexamine the entire 'oeuvre' of Goya, his paintings, prints and drawings, in order to search for hidden meanings not hitherto recognised*⁴⁷. Cree que toda su obra se puede leer en base a Ripa, o tras interpretaciones de,

F. Nordström, 'Goya, Saturno y melancolía: Estudios sobre el arte de Goya'⁴⁸, realiza un amplio recorrido por la obra de Goya en la que pone de manifiesto su deuda con Ripa, aunque en algunos casos realiza una lectura que se aleja de los modelos establecidos.

J. F., Moffit, en 'Otra manera de mirar el Floridablanca de Goya con la ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel'⁴⁹, hace una lectura satírica del personaje basándose en evocar la obra de Ripa.

I. Rose-de Viejo, en *Goya's Allegories and the Sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ*⁵⁰, aporta una documentación fotográfica de la obra in situ, y realiza el parangón de las pinturas alegóricas con Ripa.

⁴⁵ R. LÓPEZ TORRIJOS, «Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras», Archivo español de Arte, nº 270, pp.165-177; LÓPEZ TORRIJOS, R., [1996], «Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez». Archivo español de Arte, nº 273, pp.1-21.

⁴⁶ R. LÓPEZ TORRIJOS, LÓPEZ TORRIJOS, R., [1997], Goya y la iconografía barroca, Zaragoza: Institución Fernando el católico, pp. 149-165.

⁴⁷ M.S. SORIA, *Goya's Allegories of Fact and Fiction*, The Burlington Magazine, vol.90, nº 544, 1948, pp. 196-202:199.

⁴⁸ F. NORDSTRÖM, 'Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya' [1962], (Trad. Carmen Santos), La Balsa de la Medusa, Madrid, 2013.

⁴⁹ J.F., MOFFIT, 'Otra manera de mirar el Floridablanca de Goya con la ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel' Boletín de Arte, nº 4-5, Universidad de Málaga, 1984, pp. 9-35.

⁵⁰ I. ROSE-DE VIEJO, *Goya's Allegories and the Sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ*. The Burlington Magazine, vol. 126, nº 970 (Jan. 1984), pp. 34-39.

En cuanto a las distintas interpretaciones que una misma figura alegórica suscita en los diferentes autores, nos permite abrir una puerta a la subjetividad a la hora de interpretar estas imágenes alegóricas de Goya que están lo suficientemente estudiadas por lo que no incidiremos sobre ellas, sino que sólo analizaremos las distintas ediciones de Ripa que citan los autores.

En suma, la mayoría de los estudios se han centrado en el Palacio Real de Madrid y en Goya, cuya presencia ha oscurecido otras realidades y a otros pintores. Por este motivo hemos creído necesario abrir la mirada a las distintas expresiones que tuvo la pintura alegórica fuera de este marco, que, aunque sustancial, no expresa en su totalidad cuál era la expresión artística que se producía en otras partes del país. En este sentido hay que destacar, en el caso de los estudios realizados en la Universidad de Zaragoza en torno a los pintores oriundos de esta ciudad, los trabajos monográficos llevados a cabo por A. Ansón, referido como los ‘Discípulos de Goya⁵¹’, o ‘discípulos de Francisco Bayeu⁵²’. En este último caso se pone en relación explícita la obra de los pintores con los modelos iconográficos de Cesare Ripa, a los que nos referiremos al estudiar dicho ámbito geográfico.

Otras aportaciones interesantes corresponden a J.I. Calvo, quien estudió la Cartuja de las Fuentes, aunque dejándonos un espacio, al no tratar de las alegorías⁵³.

En el ámbito valenciano, de forma puntual citan esta relación con Ripa, M. J. López Terrada sobre el pintor Parra⁵⁴.

El estudio de la Cartuja de Portacoeli⁵⁵, en Valencia, realizado por Fuster es excelente, pero no entra en el análisis del componente alegórico, por lo que nuestro interés es complementar esta parte del estudio.

⁵¹ A. ANSÓN, ‘Los discípulos de Goya’, Arte del siglo XIX, 2014.

⁵² A. ANSÓN, ‘Francisco Bayeu y sus discípulos’, Cajalón, 2011.

⁵³ CALVO RUATA, J.I., ‘La alegoría como tema pictórico en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)’, *Analecta Cartusiana*, 1990, II, 3, pp. 79-97.

⁵⁴ M. J. LÓPEZ TERRADA, ‘Pintura de flores de Miguel Parra (1780-1848)’, *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 342, 2013, pp. 123-142.

⁵⁵ F. FUSTER SIERRA, ‘Cartuja de Portaceli. Historia y Vida. Arquitectura y arte’. Valencia, 2003; y otro estudio posterior con el título ‘Legado artístico de la Cartuja de Portaceli: obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico’. *Analecta Cartusiana*, 2012.

En el ámbito de la Universidad de Barcelona, existe un interés especial sobre la pintura del siglo XVIII, iniciado por Alcolea Gil⁵⁶ y continuada por los profesores J.R Triadó⁵⁷ y R. M^a Subirana⁵⁸, los cuales han publicado y dirigido numerosos trabajos y tesis doctorales sobre pintores catalanes. Sin embargo, ha despertado poco interés la iconografía en relación con Ripa, dejando un espacio a nuestra investigación. En este apartado, contamos con los estudios realizados por F. Quílez, que hacen referencia a Ripa. Uno de ellos, sobre aborda una obra de Pedro Pablo Montaña. Nosotros trataremos de abordar la obra de Montaña en conjunto. Otro artículo dedicado a B. Planellas⁵⁹, siglo XIX, sobrepasa el marco temporal de nuestro estudio.

Existen otras referencias bibliográficas que de forma puntual citan la relación con Ripa, pero de manera tangencial y dando por hecho la relación sin un análisis previo. Por otra parte, llama la atención que trabajos recientes, al referirse al componente alegórico, citan como fuente iconográfica *los tratados tradicionales*, sin identificar ni especificar cuáles. Esta imprecisión lleva a veces a cometer errores al no contrastar la información. Esto nos da pie a parangonar a Mâle, “se le conoce, pero no se le cita”; a veces por darlo por sobreentendido; otras pensando que se trata de una obra de creación propia del artista sin que mediase el modelo; e incluso, otras por desconocimiento.

A. 2. 2. Marco teórico referencial y específico

Se trata de un estudio iconográfico de carácter histórico sobre la pintura alegórica con la mirada de la Escuela de Walburg. E. Panofsky fue uno de los primeros investigadores de la

⁵⁶ ALCOLEA, S., ‘La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII’, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, I, XIV- 1959-1960. ALCOLEA, S., ‘La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII’, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, II, XV, 1961-1962. ALCOLEA, S., *Els temps de la il·lustració a Catalunya: un altre intent d’aproximació artística a Europa*. Catàleg. Catalunya a l’època de Carles III. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1991.

⁵⁷ TRIADÓ, J.R., *Època del barroc s.XVII-XVIII*. Ed. 62: Història de l’art català. Fotografia Francesc Català Roca. Vol.5. Barcelona, 1984. TRIADÓ, J.R., *L’Art a Catalunya a l’època de Carles III*. Pedralbes. Revista d’Història Moderna, Separata, 1988, pp. 541- 550. TRIADÓ, J.R., ‘Arte en Catalunya’, Ed. Cátedra, Madrid, 1994. TRIADÓ, J.R., ‘Las claves del arte Barroco’. Planeta, Barcelona, 1989. 2^a ed. TRIADÓ, J. R. i SUBIRANA REBULL, Rosa M. ‘Pintura moderna’, Art de Catalunya, vol. 9, Ed. L’ Isard, Barcelona, 2001, pp. 11-163.

⁵⁸ SUBIRANA REBULL, R.M., *Pasqual Pere Moles i Coronas València 1741 Barcelona 1797*. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1990. SUBIRANA REBULL, R.M., *Academicisme versus Neoclassicisme a l’Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona*. Revista Pedralbes, 23, 2003, pp. 651-666. SUBIRANA REBULL, R.M. i TRIADÓ, J.R., *Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII*. Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII. Universidad de Barcelona, 2011, pp. 113- 133.

⁵⁹ F. QUÍLEZ I CORELLA, F., *l’entor de l’activitat pictòrica de Pere Pau Montanya a l’entorn de Tarragona*, Locus Amoenus, nº. 4, 1989-1999; F. QUÍLEZ I CORELLA, *Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX*. Locus Amoenus, 1, 1995, pp. 193- 207.

obra de Cesare Ripa, al que se refiere como el decano de los iconologistas⁶⁰. En palabras de Panofsky: “la obra de arte es una entidad de la que parten, como los filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que la crearon”⁶¹. Y Gombrich⁶² reformula el concepto, teniendo en cuenta no sólo el marco tempo-espacial, sino cultural, criterios y opiniones de los coetáneos, fuentes literarias, la expresión de la obra como expresión en parte de una época. Es decir, la obra imbricada en su contexto histórico y cultural⁶³. Estas conexiones e implicaciones de la obra de arte con su medio histórico, su época, su sociedad, es el caldo de cultivo del que la obra se nutre, y los libros forman parte de este alimento intelectual, y entre ellos hemos centrado nuestra mirada específicamente sobre la obra de Ripa ‘Iconología’.

Son muchos las aportaciones hechas desde este campo teórico; sin embargo, hemos preferido profundizar en nuestro objetivo y profundizar específicamente sobre el tema que nos ocupa: la alegoría.

Bajo este prisma, que no trata de ser reduccionista, sino ahondar en la propuesta teórica de los distintos planteamientos que, sobre la alegoría, surgieron a lo largo del siglo, analizando el lenguaje alegórico que usó como modelo la ‘Iconología’ de Cesare Ripa, que hemos denominado alegoría ‘antigua’, entendida tal como se recoge en su obra, frente a las teorías de Winckelmann: que se define como ‘nueva’ alegoría. Desde esta perspectiva se establece una clasificación funcional en la denominación: ‘vieja’ vs. ‘nueva’, que nos permitirá posteriormente analizar si estas diferencias propuestas a nivel teórico tuvieron su plasmación en el lenguaje pictórico.

Los teóricos de la ‘alegoría antigua’.

En el ‘Proemio al lector’, Cesare Ripa⁶⁴ explica su concepto sobre la alegoría, las bases que ha utilizado y las reglas que establece a la hora de confeccionar una imagen alegórica.

⁶⁰ E. PANOFKY, ‘Estudios sobre iconología’, Alianza Universidad, Madrid, 2ªed.1976, p. 113.

⁶¹ E. PANOFKY, ‘Estudios sobre iconología’, Alianza Universidad, Madrid, 2ªed.1976. Introducción, Lafuente Ferrari, p. XII.

⁶² E.H., GOMBRICH, ‘Imágenes simbólicas’. *Estudios sobre el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1983, pp. 17-18.

⁶³ R. GARCÍA MAHIQUES, ‘Iconografía e Iconología, Cuestiones de método’, vol. 2; Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.

⁶⁴ C. RIPA Perugino, *Iconologia nella quelle si descrivono diverse imagini, Opera utile as Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad ogni studiosos, per inventar Concetti, Emblemi, ed Imprese, per divisare qualsivoglia, apparato nuttiale, funerale, trionfale. Per rapresentar poemi drammantici, e per figurare co’ fuoi propii simboli ciò, che può cadere in pensiero humano*. In Siena, Apresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613, pp. 11-16. Este tema está tratado por A. ALLO, en la ‘Introducción’ de la traducción española, pp. 10-11.

La define como ‘Las imágenes hechas para significar una cosa diferente a aquella que se ve con los ojos’ no tienen ninguna regla verdadera ni universal más que la imitación de la memoria, que se encuentra en los libros, medallas, mármoles de los latinos y los griegos o de aquellos más ‘antiguos’, que fueron ‘los inventores de este artificio’. Continúa exponiendo su metodología basada en Aristóteles, en el tercer libro de la ‘Retórica’; al que sólo me referiré en lo que respecta a los pintores: *à Dipintori, overso à quelli, che per mezzo di colori, ò d’altra cosa visibile possono rappresentare qualche cosa differente da essa, [...] e perche questa guarda la metafore delle cose, che stanno fuori dell’uomo*⁶⁵.

El discurso del proemio prosigue y hace un parangón con la escritura, de forma que, si la definición escrita se hace con pocas palabras, de pocas palabras debe ser la pintura que la imita. *Di poche parole par che debbia esser quella in pittura a imitatione di quella*, para que con todo junto hagamos una composición que sea muy similar a la escritura, que es la que adoptan los oradores y poetas. Prosigue el discurso y busca que la imagen esté bien formada, pero que al mismo tiempo tenga un grado de dificultad, para que no sea insípida o sosa, y de fácil interpretación. Insiste en que sea ingeniosa y entre los ejemplos que cita, recurre a la Imagen de Cristo, quien transmitió sus enseñanzas a los profetas, “ocultando gran parte de los secretos divinos bajo la oscuridad de sus parábolas”⁶⁶. Y concluye, subrayando el carácter ‘enigmático’ que las imágenes alegóricas deben tener, al tiempo que cree necesario deben llevar el nombre, aunque a primera vista despierten un cierto deseo de investigar. Esta curiosidad viene acrecentada al ver el nombre de la imagen escrito, a no ser que se quiera mantener el enigma, o que sean imágenes triviales, que por uso a la primera mirada se reconocen. Sobre esta cuestión, de poner un título a las imágenes de poner nombre a las imágenes incidirá Winckelmann en sentido opuesto, como veremos al analizar su propuesta.

La obra de Ripa estaría enmarcada en la teoría artística académica que se gestó en el seno de las Academias florentina y posteriormente romana por F. Zuccaro (1539/40-1609), quien recoge su teoría artística en su obra *L’Idea de Pittori, Scultori ed Architecti* (1607). Pocos años después, la Academia de San Luca entró en un período de atonía del que no remontó hasta la llegada de Carlo Maratta (1625-1713), que fue nombrado príncipe de la institución por primera vez en 1664, y posteriormente en 1699, y de forma insólita fue nombrado príncipe de forma permanente desde 1706 hasta su muerte en 1713. Nada más incorporarse a la institución, comenzó su relación con Gio Pietro Bellori (1613-1669), quien devino teórico de la práctica

⁶⁵ C. RIPA, [1613], op. cit., p. 11.

⁶⁶ C. RIPA, [1613], op. cit., p. 12.

artística académica de San Luca, y desde aquí su proyección alcanzó al resto de academias europeas. Esta relación comportó lo que podríamos denominar el binomio Bellori-Maratta: teoría y práctica artística.

La incorporación de Maratta a la Academia romana en 1664 revitalizó la institución en base al gran liderazgo que ejerció como príncipe o director desde sus inicios. Ese mismo año invitó a G. P. Bellori, quien en 1664 pronunció el discurso “La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, seleccionada entre las bellezas naturales superiores a la naturaleza”. Su título condensa la idea de homenaje que Bellori estaba tributando a Zuccaro. Este pensamiento se consolidó en la Academia de San Luca, donde en 1664 ostentó el cargo de Curatore de los extranjeros que acudían a la academia romana. En 1666 pasó a ser secretario de esta; más tarde *camarlengo*, en 1668 visitador de los miembros de la academia enfermos. Pocos años después, vio la luz su obra *Le Vite*, (Roma 1672)⁶⁷ sobre nueve pintores, aunque en total eran dieciséis, no llegaron a publicarse (Fig.5).

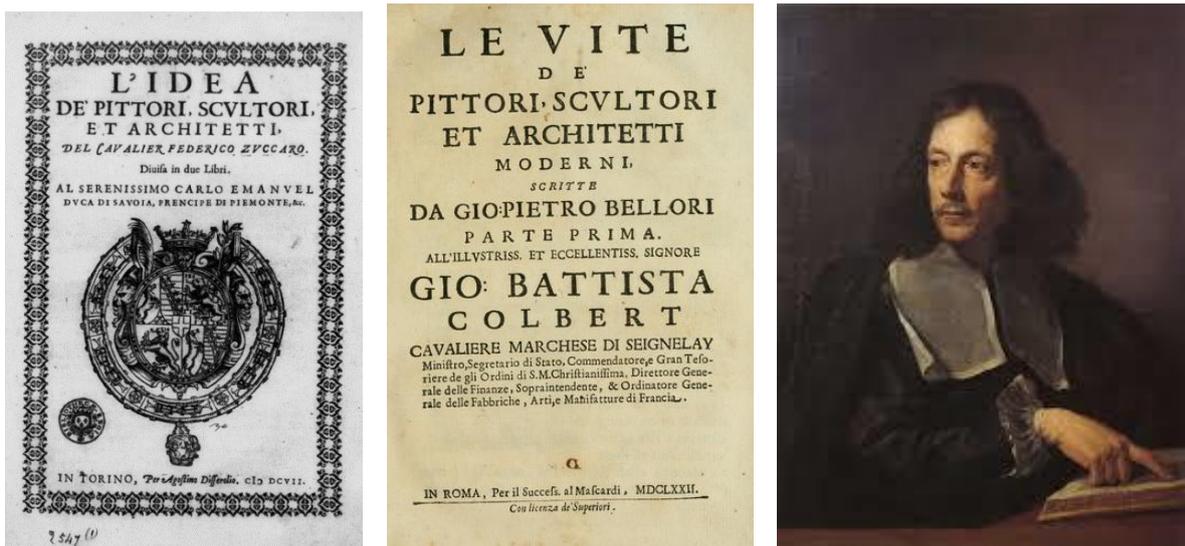


Fig. 4. Frontispicio de F. ZUCCARI, *L'Idée de peintres, sculpteurs et architectes*. Frontispicio, Torino, 1607. Frontispicio G.P. BELLORI, *Le Vite*. Roma 1672. Retrato de G.P. BELLORI realizado por C. Maratta.

G. P. Bellori estableció en su obra las claves del academicismo y la vuelta al mundo clásico a través de las biografías mientras su pintor de referencia fue Carlo Maratta, que realizó su retrato, señalando el libro, en cuyas páginas está escrito el título: *Le Vite de Pittori*, que Bellori había escrito (Fig. 4).

⁶⁷ G.P. BELLORI, *Le vite de Pittori, sculptori e architetti moderni*, Roma, MDCLXXII, A cura di Evelina Borea. Introduzione di G. PREVITALI, Einaudi, Torino, 1976; MORÁN TURINA, M., *Vidas de Pintores*, Akal, Madrid, 2005.

Es en esta obra “Le Vite “, donde se inserta Ripa, con el uso de las alegorías, que ilustran las biografías de cada uno de los autores. Se asume que fue Bellori su autor y que hay una relación entre la alegoría y la teoría del arte, al ser parte integral que explica la vida del autor al que está dedicado el grabado. Muchos de estas estampas tienen una deuda con Ripa, según constata Previtali en la introducción de *Le Vite*⁶⁸. En estudio más reciente, J. Bell confirma y profundiza esta relación con la ‘Iconología’⁶⁹. Afirma que Bellori fue el creador de las alegorías, cuestionando así la opinión de Previtali, que sugería que pudo haber sido Poussin el que las hacía. Sostiene que como iconógrafo era muy tradicional, y que buscaba conectar las virtudes alegóricas con el artista al que biografiaba, al tiempo que introducía la noción de ejemplaridad histórica y social. Este aspecto de la alegoría moralizante viene a corroborar el espíritu de Ripa.

Ejemplos que confirman esta relación de la ilustración con Ripa son: Annibale Carraci, ‘La Fama’⁷⁰, Agostino Carraci, ‘La Poesía Muda’⁷¹, Federico Barocci, ‘El Estudio’⁷², Antonio van Dyck, ‘*Imitation sapiens*’⁷³ o Michelangelo da Caravaggio, ‘Praxis’⁷⁴ (Fig. 5).



⁶⁸ G.P. BELLORI, *Le vite*, op. cit., *Splendore del nome, La Pittura, l'idea, la poesia, la prudenza, l'arte, la geometria, la vigilanza, la natura*, pp. XLV-XLVIII.

⁶⁹ J. BELL and T. WILLETTE, *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth Century Rome*, Chapter 7: *The Allegorical Engraving in Bellori's Lives*, Cambridge University Press, 2002, pp. 191-223.

⁷⁰ J. BELL and T. WILLETTE, *Art History*, op. cit, pp. 197-198. C. RIPA, ‘La Fama’.

⁷¹ J. BELL and T. WILLETTE, *Art History*, op. cit, p. 204. C. RIPA, ‘La Poesía Muda’.

⁷² J. BELL and T. WILLETTE, *Art History*, op. cit, p.210. C. RIPA, ‘El Estudio’.

⁷³ J. BELL and T. WILLETTE, *Art History*, op. cit, p.211.C. RIPA, *Imitation sapiens*.

⁷⁴ J. BELL and T. WILLETTE, *Art History*, op. cit, p.218.C. RIPA, ‘Praxis’.

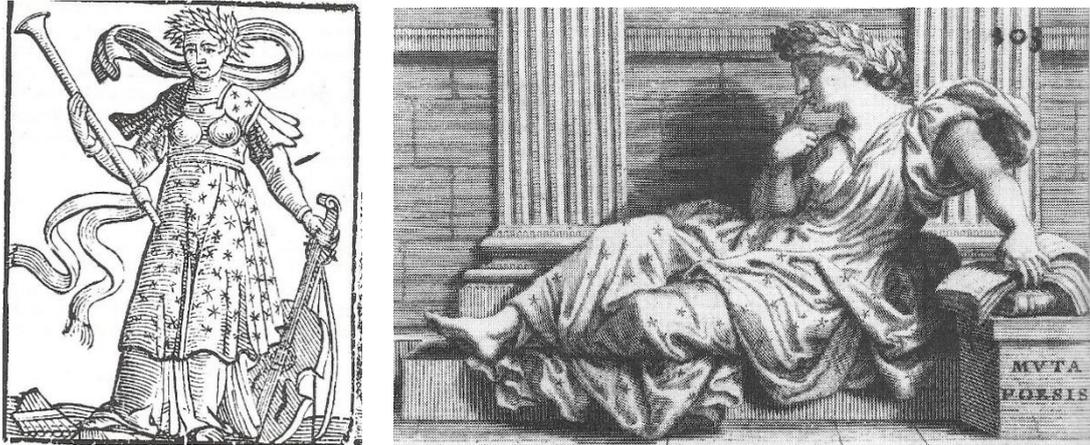


Fig. 5. Arriba [Federico Barocci]: C. RIPA, *El Estudio*, ed. 1611 y En la columna de la derecha las estampas: G.P. BELLORI, *Studio vigilanti*, 1672. Abajo [Agostino Carracci]: C. RIPA, *la Poesia*, 1613 y G. P. BELLORI, *Muta Poesia*, 1672.

Además de confirmar la relación con la fuente, estos ejemplos nos dan la medida de lo integrado que está Ripa como parte de la teoría artística, al tiempo que podemos afirmar que su uso es bastante literal.

Gracias al prestigio que confiere a estos pintores formar parte de los biografiados, pasan a ser referentes de la formación de los artistas que se dan cita en Roma procedentes de toda Europa, como el francés Nicolas Poussin, además de los italianos Guercino, Francesco Albani, Andrea Sacchi, Guido Reni o Carlo Maratta utilizan el lenguaje alegórico que tiene como modelo Ripa, con lo que el impacto de la obra se multiplica. Carlo Maratta pasa a ser un ‘nuevo Rafael’, aún vivía cuando Bellori escribe su biografía. Fue príncipe de la Academia di San Luca, en 1664 y 1669 y de forma vitalicia desde 1706, un hecho sin precedentes.

Es importante subrayar cómo este lenguaje se ejercía en el seno de las Academias romanas, tanto la de San Luca como la francesa, cuyos vínculos entre ambas se deben a Bellori, y que había sido *curatore* de los artistas extranjeros y de hecho estableció una gran amistad con Nicolás Poussin, al que dedicó una de las *Vite*. En 1666 se fundó la Academia francesa en Roma. En 1667 Bellori promovió la unión entre ambas instituciones artísticas, la academia de San Luca y la academia francesa en Roma⁷⁵. Esta obra acrecentó su prestigio en el ámbito académico, y en 1678 fue nombrado príncipe de la *Accademia di San Luca*, siendo nombrado académico honorario en 1689 de la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de París. Esta doble vinculación a las dos entidades más prestigiosas para los pintores cuando acudían a Roma actuó de forma sinérgica, y desde Roma se difundían los principios estéticos al resto de la

⁷⁵ G.P. BELLORI, ‘Vidas de Pintores’, Traducción de I. MORÁN T e Introducción de M. MORÁN, Akal, Madrid, 2005, p. 8.

cultura occidental, incluidos los modelos propuestos por Bellori. Para ello propone unas reglas y principios basados en los modelos antiguos y en Rafael. Bellori propone los modelos de los que considera sus pintores de referencia: Rafael Sanzio o Annibale Carraci. Este último fue un personaje privilegiado, coetáneo a los pintores que forman parte de su obra, que asesoró sobre la restauración de las pinturas de Rafael en la *Farnesina* y conoció profundamente la obra de los Carracci en la *Villa Farnese*, lo que le permitió profundizar en sus pinturas. Las ilustraciones de la obra son la expresión del lenguaje alegórico del momento, utilizando en todo momento la obra de Ripa⁷⁶.

Carlo Maratta encarnaba en su obra ‘La Idea’ sobre la pintura formulada por Bellori en su teoría estética recogida en su ‘Vida’. Gracias a esta aportación unida al genio artístico de Maratta y a la proyección que le procuraba la Academia, así como el soporte del Papa Clemente XI Albani, este tuvo un papel muy destacado como príncipe de la institución⁷⁷, donde destacó por su empeño didáctico, y, regulando la formación de los jóvenes, consiguió el dinero para premios. También seleccionaba modelos antiguos o copias de yeso para que copiaran sus alumnos. Dos aspectos que fueron copiados en las academias españolas años después.

Al igual que hiciera Bellori, Maratta usó como fuente de sus obras la ‘Iconología’ de Ripa, y así lo constatamos en múltiples grabados suyos, que él considera un medio importante para difundir las obras de pintores de referencia que concordaban plenamente con los citados por Bellori. El primero de ellos era Rafael Sanzio, como prototipo de vuelta al clasicismo, seguido en esta revisita a la Antigüedad de Annibale Carraci, del que mostramos dos ejemplos para ilustrar esta integración en la Academia del uso de Ripa (Figs. 6 y 7).

⁷⁶ G. P. BELLORI, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, MDCLXXII, A cura di G. Previtali, Introduzione, pp. XLIV-XLVII.

⁷⁷ Su labor se vio recompensada cuando fue nombrado nuevamente príncipe de la Academia en 1699, estatus que se habría convertido en perpetuo en 1706 por voluntad del Papa, incluso si el artista había pedido previamente ser relevado de este cargo honorario (para liberarlo de la carga). A la actividad ordinaria de la institución se le unió Francesco Fontana como vicepresidente. Ésta fue una gratificación sin precedentes que documenta irrefutablemente el prestigio insuperable logrado por el pintor. De este modo, pudo dar su marca al proceso formativo académico, definiendo directivas de principio indeleble para el futuro de la institución, centradas en la autoridad universal de las estatuas griegas y romanas y de la más alta tradición del Renacimiento italiano maduro, sobre todo Rafael. Como ‘Conservador de las Estancias Vaticanas de Rafael’, se encargó de intervenir en algunas obras simbólicas de la pintura italiana del siglo XVI. Luego restauró los frescos de Carraci del Palazzo Farnese, y en varias ocasiones trabajó junto con sus colaboradores en las obras maestras romanas de Rafael: primero en los frescos de la Farnesina y luego, en 1693 y entre 1702 y 1703, en las salas del Vaticano, en las cuales, juntos a las logias, ejerció desde los tiempos de Inocencio XI una tarea de custodia y superintendencia.



Fig. 6. C. MARATTA, 'Homenaje a Rafael Sanzio'. Alegorías de las Tres Bellas Artes y de la Fama.



Fig. 7. C. MARATTA, 'Alegoría de Annibale Carracci rescatando a la Pintura', 1674, imagen procedente de la web del MET.

En la primera (Fig.6), las bellas artes están representadas mediante sus atributos tradicionales y 'la fama' con la trompeta difunde a mundo las virtudes del pintor al tiempo que lo está coronando con la corona de laurel, En el segunda (Fig.7), Annibale Carracci en el centro, tendiendo la mano a la alegoría de la pintura, que en actitud de respeto hace una medio genuflexión. La representación de 'la Pintura' hace referencia explícita a Ripa⁷⁸: porta sobre el pecho la cadena de oro de la que cuelga la máscara de la imitación, y a sus pies la paleta y los pinceles, acompañada de otras figuras simbólicas. Entre ambas figuras un joven porta una antorcha encendida que proporciona luz a la Pintura, que ha salido de una gruta oscura que se

⁷⁸ C. RIPA, *La pintura*, T II, pp. 210-212.

encuentra a su izquierda y que gracias a Carracci es conducida al templo de la Sabiduría donde se encuentra Apolo con una corona de laurel en la mano en actitud de premiarla. En la parte superior se lee una leyenda sobre Annibal Carracci, restaurador con su luz de la Pintura, que había caído en la oscuridad. A ambos lados de la estampa muestra las alegorías de dos ríos.

Otro tópico que se repetirá frecuentemente es el enfrentar las Bellas Artes a ‘la Ignorancia’ (Fig. 8)



Fig. 8. C. MARATTA invt. N. DORIGNY, sculp. ‘La ignorancia persigue a las Bellas Artes’, 1704-1710, Estampa procedente del British Museum. También en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

La Ignorancia, fue recogido por Maratta en una estampa inventada por él y grabada por Dorigny (Fig.8).

De Maratta también conocemos documentalmente el inventario detallado de sus bienes escritos en junio de 1711 y abril de 1712, en el que consta que poseía pinturas de Rafael y todos sus seguidores principales: Correggio, Tiziano, Annibale Carracci, Domenichino, Lanfranco, Pieter Paul Rubens, Mario de Fiori, Sacchi, Pietro da Cortona, Poussin; un mapa casi completo de los gustos del pintor⁷⁹. Los pintores citados corresponden a los autores que Bellori recoge

⁷⁹ www.treccani.it/.../carlo-maratti (Dizionario-Biografico), [consultado 10-3-2015]

en *Le Vite*, lo que muestra los intereses comunes que ambos compartían. Al año siguiente, en 1713 murió⁸⁰. El monumento funerario que se le dedicó fue copiado en la primera página en su *taccuino* por uno de los artistas españoles Domingo Álvarez, pensionado en Roma en 1758 por la RABASF, que mostraremos al hablar de la formación académica, lo que hace pensar que casi cinco décadas después seguía siendo un pintor admirado.

Parece que la Academia madrileña también estuvo interesada en contar con sus obras. Prueba de ello es uno de los documentos, “1804-en.30, en el arcón de la entrada, un arca en que se hallan dibujos de varios tamaños pertenecientes al estudio de Carlos Maratta”, que compró la Academia⁸¹. Aunque no sabemos desde cuando estaba aquí, o si la compra realmente correspondió a una fecha tan tardía, lo que prolongaría su estela prácticamente dos siglos después.

Estas características de la alegoría se mantuvieron en la teoría y la práctica artística en el siglo XVII y parte del XVIII, hasta que en la década de los sesenta surgió una nueva reformulación con la llegada de otro estudioso de las antigüedades: J. J. Winckelmann.

La ‘nueva’ alegoría del teórico del arte J.J. Winckelmann y la relación con A.R. Mengs

Sin renunciar al mundo de la alegoría, Winckelmann se distancia de la concepción formulada por C. Ripa y sustentada por el academicismo de Bellori, y crítica frontalmente la ‘Iconología’ por considerarla obsoleta, oscura, al tiempo que presenta su nueva teoría en el tratado sobre la alegoría que publica en alemán en, *Versuch einer Allegorie*, Dresde 1766, y que se traduce al francés, *De l’Allégorie, ou Traités sur cette matière*; par Winckelmann, Adisson, Sulzer, *Recueil utile aux Gens de lettres, et nécessaire aux Artistes*. Tomo I. Paris, Chez H.J. Jansen, 1799, edición que hemos manejado.

Si partimos de la definición de alegoría, observamos que no hay diferencia en cuanto al concepto: *l’allégories est l’expression des idées par le moyen des images; elle est donc une langue universelle, principalement pour les artistes, à qui j’adresse cet écrit; car l’art, et surtout la peinture, étant, suivant Simonide, une poésie muette, il faut que per la fiction l’art se procure des images, c’est-à-dire, qu’il personnifie les pensées [...] et suivant cette signification,*

⁸⁰ Según el documento del funeral, “además de la gran parte de la gente, romana y extranjera, muchas damas y princesas, príncipes y prelados también estuvieron de acuerdo con los sobrinos de Su Santidad, quienes, junto con toda la Academia de San Lucas, hicieron una exhibición pomposa. En esta función, lo más noble no se podía hacer por el otro personaje digno. www.treccani.it/.../carlo-maratti (Dizionario-Biografico). La fuente citada corresponde a F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (1725-30), a cura di A. Matteoli, Roma 1975, pp. 286-313: 305.[Consulta 10-3-2015].

⁸¹ Archivo-biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sig. 5-63-10-9.

*ont désigné par le nom d'iconologie. Chaque signe, chaque image allégorique doit contenir les propriétés distinctives de la chose indiquée, simple, claire et doit être intelligible par elle-même, et n'avoir besoin d'aucune inscription interprétative*⁸². Sin embargo, observamos diferencias en cuanto a la materialización del concepto, que se reduce a tres características: simple, clara e inteligible; sin necesidad de inscripción que la identifique. Estas características por tanto están en completa oposición a las características más enigmáticas y crípticas que describía Ripa e incluso que preconizaba el uso de inscripción que permitiera conocer su significado. Esta obra no tuvo la recepción ni el aplauso que tuvo su obra *la Historia del Arte de la Antigüedad*, aunque se considera un tesoro de erudición. Esta falta de respuesta es posiblemente el motivo que permitió la pervivencia de la obra de Ripa de manera tradicional o 'antigua'.

También encontramos referencias en la 'Historia del Arte de la Antigüedad' (Dresde, 1764), también traducido al francés como *Historie d'Art che les Anciens* (París, 1766). En 'Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas' E. Alba, recoge una cita de Winckelmann sobre la alegoría en la que justifica su necesidad "el artista (...) trata de conducirse como un poeta y trata de pintar figuras mediante imágenes, esto es, trata de pintar alegóricamente [...]. La pintura se extiende así al ámbito de las cosas que no son sensibles; éstas son su fin supremo y, como lo atestiguan los escritos de la Antigüedad, los griegos se esforzaron en alcanzarlo"⁸³.

En esta declaración se están definiendo unos nuevos conceptos estéticos, dentro de esta nueva concepción alegórica, se propone crear nuevas alegorías que tengan referencias al mundo clásico y expone tres vías o formas de crear las nuevas alegorías: la primera dando un significado nuevo a las representaciones antiguas; la segunda formar alegorías a partir de usos, costumbres, proverbios o máximas de los antiguos y por último, aplicar situaciones de los tiempos heroicos o de la Historia Antigua.

También hace referencia no sólo a que no renuncia a la alegoría, sino que la recomienda, pues es de la opinión de que las alegorías enriquecen el contenido de la obra en relación con una pintura de historia: "Por muy digna de amarse que sea por sí misma la verdad, gusta y produce una impresión mayor cuando viene revestida de fábula: los que para los niños es la fábula, tomada en sentido estricto, es la alegoría para la edad madura [...] Cuantas más cosas

⁸² J.J. WINCKELMANN, *Versuch einer Allegorie*, Dresde 1766; Traducción: *De l'Allégorie*, Paris, 1799, pp. 22-23.

⁸³ E. ALBA PAGAN, 'Vicio y virtud en la alegoría de la exaltación monárquica', En Zafra, R.; Azanza, J. J. (coord.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, 211, p. 137, quien cita a J.J. WINCKELMANN, 'Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura' (traducción y notas de Salvador Mas), Fondo de Cultura Económica, 2008.

inesperadas se descubran en una pintura, tan más estimulante será; y ambas cosas se consiguen mediante la alegoría⁸⁴”.

No obstante, su estima por el mundo alegórico no duda en desdeñar a los iconógrafos que le han precedido y cita a los tres escritores principales que la han tratado: Pietro Valeriano, Cesare Ripa y Jean Baptiste Boudard. Sobre Cesare Ripa, lo ridiculiza y no sale tampoco bien parado Boudard, por ser fiel al primero. Dice de la obra de Ripa que ha sido el manual que los artistas han seguido cegados por la rutina. Ante este panorama tan desolador, que correspondería a las antiguas alegorías, él propone las nuevas alegorías, que tengan menor artificio, sean más sencillas y cuyas principales cualidades sean las ya mencionadas *simplicidad, claridad, legibilidad y gracia*. Esta última explica que la gracia consiste en escoger los temas, que no deben de ser horriblos, ni terribles, ni contra las convenciones. Este apartado de las alegorías horriblas toma como ejemplo la alegoría de la herejía, recomendando a los artistas evitar esta imagen. Asimismo, encuentra imágenes agradables que transmitió a Mengs y analizaremos en sus pinturas.

Esta nueva visión de la alegoría se inscribe en la nueva concepción estética del neoclasicismo que se produce en Italia proponiendo un nuevo lenguaje artístico, en parte producto de la mirada de una amante de la arqueología como consecuencia de los recientes descubrimientos de las ruinas de Pompeya y Herculano, bajo el reinado del futuro Carlos III, rey de Nápoles en aquellos momentos. Este amor por la Antigüedad es compartido por ambos amigos, Winckelmann y Mengs, y quedará reflejado en la obra que el alemán como secretario personal de Albani procuró y pudo influir en que su amigo pudiera realizar la decoración del fresco de ‘El Parnaso’ (1761), en Villa Albani, Roma. A Mengs hace referencia explícita: “El caballero Mengs es el primero que ha representado *Mnemosyne*, la madre de las musas; figura que se encuentra en ‘El Parnaso’, pintada por este célebre artista en el techo de la soberbia galería del Palacio del cardenal Alexandre Albani⁸⁵”. Los elogios de Winckelmann, dada su reputación de erudito, hicieron que la obra de Mengs tuviera una gran repercusión proporcionándole gran prestigio.

La obra de Wickelmann es especialmente relevante en España por la estrecha relación que el teórico alemán tuvo con el pintor bohemio Mengs, que será figura clave, como trasmisor de sus teorías en la práctica artística, a través de las pinturas que realizará en España en la

⁸⁴ J. SUREDA, ‘Los Mundos de Goya’, 1746-1828. Lunwerg editores, Barcelona, 2008, p. 63.

⁸⁵ J. J. WINCKELMANN, *op. Cit.* T I, cap. X, p. 311.

segunda mitad del siglo XVIII y que nos permitirán analizar el grado de penetración que tuvo la teoría de Winckelmann en nuestro país.

La obra de Winckelmann⁸⁶ llegó a España por medio de traducciones: primero la francesa de 1766 y después la italiana de Carlo Fea Roma, 1783-17184. En nuestro país el primer intento de traducción lo llevó a cabo Rejón de Silva (1754-1796), pero su obra quedó sin editar y a su muerte fue entregada por su esposa en un manuscrito a la Academia de San Fernando. No obstante, fue de forma indirecta como trascendió el pensamiento teórico del alemán por medio de A. R. Mengs, como ejecutor del concepto de la estética de Winckelmann. Podríamos establecer un tándem formado por la teoría y la práctica artística, al igual que Bellori-Maratta, Winckelmann-Mengs, aunque con resultados diversos. El cambio de paradigma que hemos comentado anteriormente hay que insertarlo dentro del contexto que se produce en la variación de modelo estético, el tránsito del gusto barroco al naciente neoclasicismo.



Fig. 9. 'A.R MENGES, Autorretrato de A. R. Mengs', 1761-1769, óleo sobre tabla, 63x50 cm Museo Nacional del Prado. A. R. MENGES, 'Retrato de J.J. Winckelmann', post. 1755, MET, New York.

El tema de la antigüedad es la idea nuclear de su pensamiento artístico de Winckelmann que recoge en 'Historia del Arte de la Antigüedad'⁸⁷. En esta obra desarrolla la evolución del arte desde sus orígenes, enfatizando la importancia del arte griego en sus diferentes etapas hasta alcanzar la belleza sublime. Este retorno a la antigüedad será lo esencial de su discurso teórico como medio de obtener la belleza ideal.

⁸⁶ J.J. WINCKELMANN, 'Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y de la escultura', [1755], Barcelona, 1987.

⁸⁷ J.J. WINCKELMANN, 'Historia del Arte de la antigüedad', Traducción Dresde 1764, J. Chamorro Mielke, Ed. Akal, 2011. En el prólogo, introduce dos aspectos que vale la pena tener en cuenta, con el objeto de evitar errores de interpretación y que aún siguen vigentes: el hacer afirmaciones sin haber visto la obra. Y, en segundo lugar, conocer si ha habido alguna restauración que hayan podido modificar la obra, en la escultura en particular.

La obra de Mengs fue recogida por Azara en ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara’, Imprenta Real, 1780, un año después de su muerte y fue un éxito de venta, se editaron mil ejemplares y en mayo de 1791 sólo quedaban veinticinco⁸⁸. Esto nos refuerza su importancia como teórico del arte en España, a través de su participación de la RABASF. Aunque en sus primeros años su posición y su visión sobre la institución chocó frontalmente con el organigrama español, cuyo peso organizativo recaía sobre los consiliarios, cosa que Mengs criticó abiertamente y le dio grandes problemas, con el tiempo fue calando en sus colaboradores de forma que sus criterios estéticos se fueron imponiendo en el ambiente académico. La difusión del pensamiento estético de Mengs tuvo su mejor aliado, promotor y editor en la figura de Nicolás de Azara. Él fue quien se encargó, a la muerte del pintor en 1779, de preservar su legado tanto pictórico como teórico. Esta vinculación Mengs-Azara tomó forma en una escultura bicéfala realizada por Volpato (Fig.10).

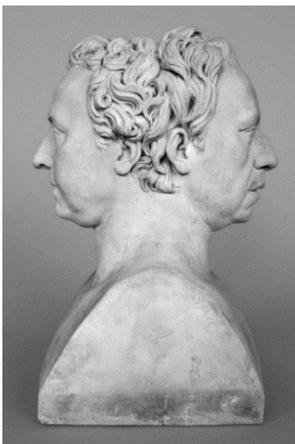


Fig. 10.G. VOLPATO, Escultura bifronte de José Nicolás de Azara y Anton Raphael Mengs, 1785, Academia Carrara. Inv. nº SC. 98SCZR041. Bergamo.

Hemos revisado los escritos de Mengs y no hemos encontrado una reflexión explícita sobre las alegorías, aunque estamos hipotetizando que Mengs está asumiendo las de su amigo Winckelmann, por lo que la aplicación del concepto ‘nueva alegoría’ se integra más como una práctica artística que como una reflexión teórica propia. Por este motivo, la clasificación hay que entenderla desde el punto de vista expositivo y funcional.

⁸⁸ D. CRESPO DELGADO, ‘Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística’, Cuadernos de Historia Moderna, 2007, 32: 31-60. El Secretario de Estado, conde de Floridablanca promueve una segunda edición, pero ésta no se pudo llevar a cabo hasta 1796.

Sus obras abordan temas generales sobre sus ideas estéticas sobre diversos temas. Una revisión de los escritos recogidos y publicados por Azara⁸⁹, modelados a su gusto, entre los que se incluye las ‘Reflexiones de Don Antonio Rafael Mengs sobre la Belleza y Gusto en la Pintura’, que incluye “a instancias del amigo Winckelmann, a quien le dedico, me resolví a publicarle sin mi nombre⁹⁰”. Se trata de una carta en la que reivindica el gusto por lo antiguo, basándose en la ‘Belleza ideal y el Buen Gusto’ que desarrolla en ‘Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España’, hace un repaso sobre nuestro pasado artístico bastante negativo comenzando por las condiciones naturales de nuestro clima, “aire muy poco puro y elástico, [...] que irrita fácilmente el sistema nervioso”.

En otro de los párrafos critica los retablos de madera o las estatuas de madera pintadas y doradas: “una nación que tenga delante de sus ojos tales objetos es imposible que pueda adquirir el Buen Gusto”, noción que será seguida a pies juntillas por A. Ponz. A continuación, sobre ‘la Belleza’, cuyo modelo es la griega, dice “la idea de simplicidad, que es el único camino por donde nuestro entendimiento se prepara a la referida sensación de la Belleza”, en este caso recogiendo las ideas que hemos expuesto en Winckelmann.

Destacaremos finalmente el tema que en realidad tuvo más incidencia en la política artística española: la ‘Carta de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. al autor de esta obra’ al referirse a la Práctica de la Pintura, de la que destaca cinco partes principales, subrayando el concepto de la ‘Invención’: “en la cual se conoce el ingenio y el talento de cada artífice, y es la ‘Poesía’ de este arte”⁹¹. Con esta declaración Mengs está poniendo el foco sobre la importancia del componente intelectual de la obra pictórica, que será el que marque la diferencia entre los distintos autores. Esta misma opinión ya había sido descrita por A. Palomino, que en su caso denominaba ‘idea’ en la creación de los programas iconográficos y también posteriormente F. de Goya incidirá sobre ‘la propia invención’.

Para desarrollar sus programas iconográficos el pintor cuenta con la ‘Iconología’ de Ripa, como un instrumento básico a la hora de crear sus propias ‘invenciones’ eligiendo cada una de las figuras alegóricas que sean más apropiadas a la hora de desarrollar sus creaciones pictóricas.

⁸⁹ J. N. de AZARA, ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs’, Madrid, Imprenta Real, M.DCC. LXXX. Ed. facsímil, Introducción M. AGUEDA, Madrid, 1989, p. 50.

⁹⁰ J. N. de AZARA, ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs’, op. Cit. 1780, pp. 4-56.

⁹¹ A. PONZ, op. Cit., T VI, p. 164- 229: 184.

También Mengs nos habla sobre la Constitución de una Academia de la Bellas Artes⁹², incorporando una visión crítica hacia la institución madrileña que provocaría gran rechazo en los académicos. Pero lo que queremos reseñar, es la influencia que Azara tuvo sobre la edición, así como la intervención de Llaguno. Según un estudio de I. Tellechea⁹³, Azara introdujo ideas propias. Esto fue debido a que Azara pidió a Llaguno su intervención para la edición de la obra, y éste no se limitó a correcciones estilísticas, sino que introdujo algunas ‘interpolaciones’, sobre todo respecto a las críticas de Mengs a la Academia madrileña. Por otra parte, parece que Azara en este punto quería que se incluyeran, en oposición a Hermosilla. En otros pensamientos también parece que se introdujeron ideas propias de Azara. Todas estas incursiones matizaban las ideas y serenaban su opinión sobre la Academia. La obra se tradujo al italiano ese mismo año y en versión ampliada, bajo el título *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore del Re Cattolico, pubblicate dal Cavalier Nicola d’Azara e dallo stesso rivedute ed aumentate in questa edizione*, 1783, Bassano, Italia.

Según A. Ponz, Azara fue el mayor coleccionista de su obra pictórica y a su muerte atesoraba una cincuentena de obras suyas⁹⁴. La figura de Azara ha sido estudiada en Cataluña y destacando su relación con la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, que adquirió parte de su obra⁹⁵, que analizaremos al tratar de dicha Escuela.

Por otra parte, a la muerte de Mengs, Azara, que contaba con un gran prestigio como intelectual y amante de las artes, pasó a tutelar *de facto* a los pensionados que habían venido con Mengs, sobre todo a partir de 1784, cuando Azara fue nombrado ministro plenipotenciario, y ocupaba el Palacio de España en Roma. Su prestigio y poder entonces eran tan grande que los pintores acudían a mostrarle su trabajo, llegando a convertirse por su cargo en la persona que otorgaba los encargos a los pintores discípulos de Mengs que el bohemio consideraba más preparado. Éste fue el caso del pintor Ramos, al que encargó la decoración de los techos del Palacio de España en Roma.

También Azara decidió a la muerte de Preciado de la Vega, en 1789, establecer en el Palacio de España, en 1790, una escuela nocturna de dibujo para el estudio de los yesos y del

⁹² J. N. de AZARA, ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs’, op. Cit. 1780, pp. 391-404.

⁹³ J. I. TELLECHEA, ‘Azara y la edición de las obras de A. R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno Almirola’. Boletín de la Real Academia de San Fernando, 1971-72, pp. 47-68.

⁹⁴ A. PONZ, op. Cit, vol XIV, cart 2º, pp. 54-55.

⁹⁵ E. GARCÍA PORTUGUÉS, ‘José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l’àmbit artístic català’. Tesi doctoral, U.B. 2007.

natural, y también en este caso nombró a otro discípulo de Mengs, Salesa, para que la dirigiera de 1790 hasta su clausura en 1798⁹⁶.

En España podemos seguir la estética ‘mengsiana’ a partir de las opiniones recogidas por los ilustrados españoles en el seno de la RABASF, que se alinea con su teoría estética y que exponemos en el lenguaje alegórico visto por los ilustrados españoles en el apartado la fortuna crítica.

Otra faceta, no menos importante en la recepción de Ripa, además, de la fuente en su doble vertiente literaria y visual, son los pintores quienes pueden actuar a su vez, a través de sus obras, como modelos visuales de alegorías codificadas en la ‘Iconología’ y de forma indirecta vehicular estos contenidos. En España, a lo largo del siglo XVIII, llegaron a la corte española, los mejores pintores europeos del momento cuyos máximos representantes fueron Corrado Giaquinto, GB. Tiepolo y A.R. Mengs. Estos artífices trasladaron a nuestro país modelos visuales que nos permiten establecer una clasificación, como desde el punto de vista teórico, en ‘antigua’ y ‘nueva’ alegoría. En suma, esta doble vía será la que utilizaremos en nuestra exposición al referirnos a la influencia que de dichos pintores tuvieron sobre los pintores españoles.

A. 2. 3. Objetivos

Objetivo principal

Como indica el título, nuestro objetivo principal es analizar el lenguaje alegórico en la pintura española del siglo XVIII y evaluar si procede o no de la obra de Ripa. A partir de este, se derivan otros puntuales que desgranaremos en los objetivos secundarios:

Objetivos secundarios

1. En relación con el ámbito académico:

1. 1. Cómo era conocida la obra. Nos preguntamos si los pintores contaban con los medios necesarios, específicamente la obra de Ripa ‘Iconología’, para que les sirviera de fuente y llevar a cabo este tipo de pintura alegórica.

⁹⁶ J. JORDÁN DE URRIES, op. Cit, 2012, p.224.

1.2. Cuál fue el papel que ejercieron los profesores en las Academias y Escuelas de Bellas Artes en la creación de obras alegóricas que tuvieron como modelo Ripa.

1.3. Cuál fue el papel de las Academias y Escuelas de Bellas Artes en la formación del lenguaje alegórico de los alumnos; primero en las Academias del país y luego como pensionados en Roma. Y si hubo diferencias significativas entre los pensionados y los no pensionados.

1.4. Si fueron las Academias las que vehicularon y/o homogeneizaron el lenguaje alegórico de Ripa y si hubo instrumentalización del lenguaje alegórico.

2. Fuera del ámbito académico, que incidencia tuvo Ripa en la práctica artística.

2.1. Si el lenguaje de Ripa tuvo su expresión pictórica en el ámbito religiosos o cortesano. Y si tuvo características propias.

2.2. Cual fue el papel de los pintores extranjeros en nuestro país en el uso de la obra de Ripa y su huella en la pintura alegórica cortesana.

2.3. En relación con el marco teórico, si la llegada de Mengs a España supuso un cambio de paradigma respecto al modelo de Ripa o si existieron dos modos: la llamada ‘antigua’ y ‘nueva alegoría’, impulsada por Winckelmann-Mengs.

2.4. Si existió diversidad en el uso de Ripa, en función del entorno geográfico o programas artísticos

3. Como fue el uso de la fuente

3.1. Si sus interpretaciones fueron literales o creativas

3.2. Cuáles fueron las más representadas.

En suma, queremos poder contribuir con nuestro trabajo a dar respuesta a estas cuestiones y contribuir con nuestra investigación a enriquecer al conjunto de estudios precedentes sobre la pintura hispana del siglo XVIII.

A. 2. 4. Metodología y estructura

Se trata de una investigación de carácter histórico basada en el análisis de fuentes primarias y secundarias que se encuentran en el seno de las propias Academias de Bellas Artes: actas, premios, inventarios, museos.

El primer abordaje ha sido de carácter documental, orientado a conocer el ámbito académico donde tuvo lugar la formación de los alumnos. Por este motivo, lo primero ha sido el análisis de las distintas Academias y Escuelas de Bellas Artes. Para ello he visitado *in situ* la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, la Real Academia de Bellas Artes de San Luis en Zaragoza y la Real Academia Catalana de Bellas artes de Barcelona. En todas ellas he tenido el privilegio de ser recibida por sus responsables quienes me han facilitado toda la documentación que he precisado de forma absolutamente generosa y a cuyas personas agradezco y cito explícitamente en cada una de ellas por su contribución y por la ayuda prestada de forma totalmente desinteresada. Excepto en la Real Academia de la Concepción de Valladolid, de la que no hemos obtenido respuesta.

En todas hemos recogido información sobre el proceso de formación de los pintores, para ello hemos utilizado fuentes documentales primarias: archivos y bibliotecas donde hemos realizado el vaciado de estatutos, actas académicas, inventarios de obras y visitas a sus museos.

A. Para el conocimiento del plan de Estudios: Estatutos y Actas

El objetivo era conocer qué tipo de pintura se realizaba, y extraer las temáticas alegóricas y los pintores galardonados. En el vaciado de las actas generales de cada una de las academias se recogen las convocatorias de los premios que cada tres años, cada una de las diferentes academias y la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, otorgaban a los alumnos.

Vaciado documental de Estatutos y las series de Actas de las diferentes Academias:

a) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Estatutos, 1757;

- E. Navarrete Martínez, ‘Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1752. Archivo-biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2007.

- Actas: “Juntas Particulares, ordinarias, generales, extraordinarias y públicas. Desde el 12 abril de 1752 hasta el 15 octubre de 1757, y cada tres años hasta 1808”.

b) Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Estatutos, 1768.

- Salvador Aldana, coord. ‘Fondos de la Biblioteca histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia siglos XVI-XVIII’. Diputación de Valencia, Valencia 2011.

- “Relación de los premios trienales de la Real Academia de San Carlos de Valencia: desde 1773 hasta 1807”.

c) Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Estatutos, 1793.

- “Actas de las Juntas Particulares desde su fundación en 1796 hasta 1828”.

- “Actas de la Real Academia de las Nobles Artes, establecida en Zaragoza con el título de San Luis. Y relación de los premios que distribuyó el 25 de agosto de 1801 en Zaragoza, en la oficina de Medardo Heras”.

d) Escuela Gratuita de las Nobles Artes. Barcelona:

- “Noticia histórica de los principios y progresos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes erigida con Real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona a expensas de la Real Junta Particular de Comercio, Consulado de Cataluña y Relación de los premios generales, que además de los anuales se distribuyeron el 15 de noviembre de 1789” en Barcelona, por Francisco Suria y Burgada, impresor de S.M.

- “Los premios generales se distribuyeron a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes, erigida con real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona a expensas de la Real Junta Particular de Gobierno y Comercio del Principado de Cataluña, en Junta General celebrada el día 7 de septiembre de 1793”.

- “Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes erigida con Real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona. A costa de la Real Junta de Gobierno y Comercio del Principado de Cataluña. Y relación de los premios generales que además de los anuales se distribuyeron a los alumnos de su Escuela en Junta General celebrada el día 15 de noviembre 1797 en Barcelona”, por Francisco Suria y Burgada, impresor de S.M.

- “Concurso General. Edicto General, publicado el 1 de abril de 1803”

e) Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción. Estatutos, 1802.

- “Actas de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes, establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción, y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 7 de diciembre de 1803.

Una vez que hemos extraído las obras premiadas el siguiente paso ha sido comprobar que se conservaban en los Museos y para ello hemos hecho el vaciado de las inventarios de cada una de las academias:

B. Inventarios de las pinturas:

a) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

- “Inventario de las alhajas de la Real academia de San Fernando”, 1758.

- “Inventario de las alhajas de la Real academia de San Fernando, 1804-1814.

- “Inventario de las pinturas” por Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, 1964.

b) Real Academia de Bellas Artes de San Carlos:

- “Inventario General de las Pintura, Flores pintadas y dibuxadas, Modelos y Vaciados, Dibujos de todas clases, y diseños de Arquitectura: y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado: de los Libros e Impresiones; con algunas noticias de su ejecución y adquisición: últimamente de los Muebles, Alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en el año de 1797. Por el secretario de la misma, y alguno de sus zelosos Directores”.

“Nota: Con motivo de haberse arruinado las Salas del Natural, Yesos, flores, y otras por el bombardeo, que sufrió esta ciudad en 1812, por cuya causa, y alojamiento de tropas francesas en la casa de la Real Academia, perecieron muchas alhajas y muebles de los que comprende este inventario, deliberó la Junta Particular se reconociese todo lo que faltaba al tiempo de darse posesión de Conserje a Don Manuel Mora, lo que se verificó por una comisión nombrada al efecto; y entendida la Junta Particular celebrada en 16 de Septiembre de 1815, deliberó se notase al margen de cada número, con esta señal * y nota. No existía en 1815. [con subrayado y *]”.

c) Real Academia de Bellas Artes de San Luis:

- Vicente González Hernández ‘Inventario del archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza’. Fondos documentales. Años 1767 a 1823. 1. Zaragoza, 1994.

d) Escuela Gratuita de dibujo, sus pinturas han sido catalogadas por Francesc Fontbona i Victoria Durá, [1999], Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. I. Pintura. Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona.

C. Corroborar que las obras inventariadas de carácter alegórico se conservaban en los Museos y poder analizarlas. Esto ha comportado una segunda fase del proyecto yendo a visitar las mismas a los Muestras de las Academias.

Una segunda fase ha sido el trabajo de campo ha sido analizar la pintura alegórica dentro y fuera del ámbito académico. Este último nos ha conducido directamente a la pintura mural por ser el medio de expresión más adecuado para este lenguaje, tanto en el ámbito religioso como de la pintura civil generalmente de carácter cortesano: Palacios de la nobleza o casas grandes de la burguesía. Para conocer esta realidad he realizado numerosos viajes por todos los núcleos artísticos en los que las Academias han generado su obra pictórica, como visitas a Iglesias, conventos, palacios, sitios Reales o casas palaciegas.

He comenzado visitando Roma, Florencia y Venecia para que me sirviera como modelo, sabiendo que allí fue la cuna de 'Iconología' y donde existían numerosos ejemplos, como he citado en la introducción, recogidos por E. Mandowsky obra de referencia en este campo y que, serían algunas de las referencias con las que podían encontrarse los alumnos pensionados de la Academia madrileña de San Fernando en Roma.

He ido en varias ocasiones a Madrid, para ver las pinturas del Palacio Real y los Palacios de los Sitios Reales: Palacio de San Ildefonso y su colegiata; el Palacio del Pardo y la Casita del Príncipe; y el Palacio de Aranjuez y la Casa del Labrador, así como el Palacio del Escorial.

En Valencia, la documentación me ha llevado a visitar numerosas iglesias de la ciudad y de su entorno. En este ámbito se encuentra la Cartuja de Porta Coeli, al ser de hombres y clausura estricta, no pude acceder. Sin embargo, la comunidad me ha facilitado de forma totalmente generosa y con una disponibilidad y cordialidad extrema todas las fotografías de alta calidad de las alegorías de dicha cartuja.

En Zaragoza la pintura alegórica religiosa se concentra en la Basílica del Pilar.

Una mención especial ha sido la visita a las Cartujas, de Serriñena en Huesca, un privilegio que me ha permitido documentar las numerosas alegorías que la decoran.

En Barcelona, el trabajo de campo ha girado en torno a los Palacios urbanos de la ciudad: Palacio Palmerola o de Erasmo de Gònima.

Campaña fotográfica. De todos los lugares que he visitado he realizado las fotografías, siempre que me ha sido posible, que no haré constar en las imágenes por reiterativo. Sin embargo, no siempre ha sido factible, en los edificios pertenecientes a Patrimonio Nacional donde existen prohibiciones estrictas. En estos casos, he encontrado gran parte en la web de libre acceso y en el caso del Palacio de la Casita del Príncipe en el Pardo, he solicitado a Patrimonio Nacional algunas fotografías que me han facilitado y en las que haré constar su procedencia. No he obtenido la misma respuesta en el caso de la Casa del Labrador.

Después de recogido el material, nuestro método de trabajo ha consistido en el análisis iconográfico riguroso de las obras recogidas. En primer lugar, de cada uno de los elementos alegóricos que formaban parte de las distintas composiciones y que hemos confrontado con las fuentes literarias e iconográficas para analizar si existía o no correspondencia y si había o no concordancia. Hemos confrontado distintas ediciones y en su caso se hace constar la edición; por el contrario, siempre por defecto hago referencia a la traducción española editada por Akal.

Cada una de las imágenes estudiadas ha pasado a una base de datos para su análisis y confrontación y esto nos ha permitido extraer conclusiones.

Una vez analizados los componentes, hemos procedido a realizar la lectura del significado que el autor ha querido transmitir en su programa iconográfico. Una mirada centrada en profundizar y trascender el carácter descriptivo de la iconografía procedente de ‘Iconología’, En palabras de Gombrich: “interpretar es construir, [...] dicha construcción subyace siempre en nuestras reacciones a los estímulos entrantes”⁹⁷, de relaciones, o lo que podemos definir como el medio o contexto.

También ha sido de gran ayuda diversos repertorios digitales, tanto de imagen como de estudios. En este campo cabe destacar las bibliotecas digitales de la Real Academia de San Fernando que tiene a disposición muchos de los documentos de la fase de formación de la Academia, Actas, Inventarios y la del Museo Nacional del Prado. Hemos utilizado básicamente los portales informáticos del web BIVIO/ GALLICA/ BIBLIOTECA DIGITAL HIPÁNICA/ ARIADNA o CED y otros.

En suma, se trata de un planteamiento ambicioso, no de una “tentativa de catálogo” como se proponía Mandowsky en su trabajo, sino de abordar y examinar el mayor número de obras alegóricas posible que nos permita establecer una visión lo más completa posible en el marco de la pintura hispánica del siglo XVIII del uso del lenguaje alegórico a partir de Ripa. Asimismo, rescatar obras que a veces, por omisión, se ha eludido citar la fuente consciente o inconscientemente, ya que se da por conocida, de forma que se ha atribuido al creador la invención de las alegorías y no se ha puesto en valor la relación con Ripa.

Toda la información generada en esta investigación se ha estructurado en tres grandes bloques temáticos:

Estructura

Bloque A. Las Academias.

Capítulo 1. Alegorías fundacionales de las academias españolas.

Capítulo 2. La alegoría en la formación académica.

Bloque B. Alegorías en la pintura religiosa

⁹⁷ E.H. GOMBRICH, ‘La evidencia de las imágenes’, 1969, Sans Soleil eds. Barcelona, 2014, p. 10.

Introducción: Madrid. Literalidad vs. Creatividad,

Capítulo 1. Valencia. La estela de Palomino

Capítulo 2. Zaragoza. El monopolio de los Bayeu.

Bloque C. El lenguaje alegórico en la pintura civil del siglo XVIII.

Capítulo 1. Madrid. Imágenes del poder en la pintura alegórica cortesana.

Capítulo 2. Barcelona. El ascenso social de la nobleza y la burguesía en las pinturas alegóricas.

Esta estructura responde a dar forma al planteamiento inicial, que ha cristalizado en nuestro trabajo en dos ámbitos generadores de pintura alegórica. Por un lado, las Academias como focos de creación del lenguaje alegórico al tiempo que, de formación académica; mientras que, por otro lado, se constituyen en productores de pintura alegórica fuera de su ámbito. Esta proyección abarca tanto a los espacios religiosos como civiles, estos últimos con particularidades propias en Madrid al servicio de la realeza y en Barcelona ante la demanda de la nueva clase social burguesa que siente la necesidad decorar sus palacios o casa grandes. Esta será la base para la estructura definitiva que hemos desarrollado en el índice.

B. LA RECEPCIÓN DE CESARE RIPA EN ESPAÑA.

B.1. Las bibliotecas



Fig. 11. C. RIPA, 'La Biblioteca', ed. Cesare Orlandi, 1764.

Estudiando las bibliotecas de los artistas, se puede intuir cuál es el bagaje cultural con el que contaban y esto nos llevará a conocer las fuentes iconográficas de sus obras. Palomino recomienda esta vía de los libros para los artistas que no han podido viajar a Italia, donde pueden encontrar los contenidos para nutrir su intelecto de conocimientos que les permita crear sus programas iconográficos. Aunque hemos citado estas dos vías de aproximación a la obra de Ripa, bien a través del viaje a Italia o mediante los libros, estas vías no son excluyentes.

En el siglo XVII hemos encontrado algunos ejemplos sobre pintores y obras significativas, con referencia a la obra de Ripa. Se cita a Velázquez⁹⁸; o las decoraciones efímeras que se realizaban con motivo de las entradas triunfales a las ciudades de los reyes y reinas⁹⁹. Cuando E. Mâle estudia la influencia de Ripa en nuestro país se limita a citar dos ejemplos de arquitectura efímera, que se realizaron en Roma, y que conoce a través de grabados con motivo de los funerales reales. Uno en 1610 de las exequias de la reina de España en Florencia¹⁰⁰; y otro, en 1665, el oficio fúnebre en honor al rey Felipe IV en Roma, estudiado

⁹⁸ J. M^a. AZCARATE RISTORI, 'La alegoría en las Hilanderas', Varia Velazqueña, Madrid, 1960, pp.344-351; A. CAMPO FRANCÉS, 'La magia de las meninas: Una iconología velazqueña', Min. E. Nal. Madrid, 1978.

⁹⁹ F. CHECA y R. DÍEZ DEL CORRAL, Arquitectura, Iconología y simbolismo político: 'La entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España en Milán en el año 1598', en La Scenografía Barocca, Bolonia, 1982.

¹⁰⁰ E. MÂLE, debía deferirse a la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, aunque la fecha aparece equivocada, pues murió en 1611.

años más tarde por Martínez¹⁰¹. No cita ninguna de las obras realizadas en España porque su trabajo se centra básicamente en el siglo XVII y la penetración generalizada de la obra fue más tardía en nuestro país. No obstante, sí que existieron ejemplos que atestiguan que la obra formaba parte de nuestros tratadistas.

Tratadistas del siglo de Oro:

Vicente Carducho (Florencia, 1576 - Madrid, 1638), pintor y tratadista: ‘Diálogos de la Pintura’, de 1633. Según las notas de Calvo Serraller, el florentino hace referencia a las alegorías de Ripa del ‘Diseño’ y de la ‘Pintura’. Específicamente, Kubler¹⁰² ha estudiado la relación de los grabados que ilustran la obra de Carducho con C. Ripa, encontrando numerosas relaciones, como por ejemplo la figura alegórica de la ‘Templanza’ con el freno en la mano, o el cisne representación simbólica de la ‘Poesía’, con lo que nos está remitiendo al parangón *pictura ut poesis*. Se observa que Ripa es la fuente común entre estos grabados que ilustran la obra como por ejemplo la figura simbólica con alas en las sienes y máscara sobre el pecho (Fig.12), corresponden a la descripción de C. Ripa, a la invención y la imitación de la pintura, que Carducho utiliza en su alegoría a la pintura-poesía. Por otra parte, es muy interesante destacar que todos los grabados son diseños que están basados en dicha obra.

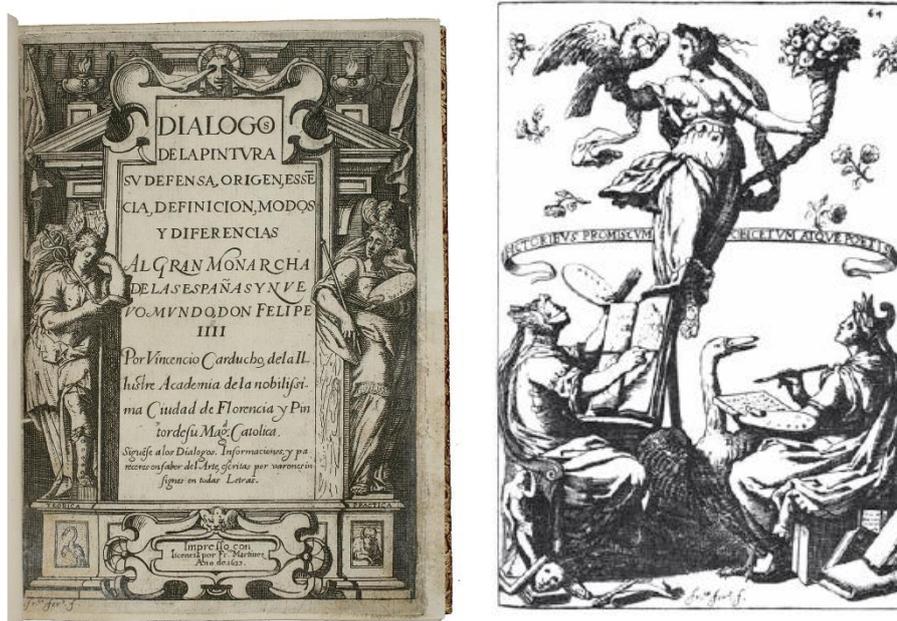


Fig. 12.V. CARDUCHO, ‘Diálogo de la Pintura’, Impreso por Francisco Martínez, 1633. Grabado *ut pictura poesis*.

¹⁰¹ V. MARTÍNEZ, ‘Arte efímero y alegorías: la Iconología de Ripa en las exequias romanas de Felipe IV’, Universidad de Valencia, 1990. pp. 378-399.

¹⁰² KUBLER, G., *Vicente Carducho’s allegories of painting*, The Art Bulletin, vol. 47, nº 4, 1965, pp. 439-445.

Según Carrete, “El mismo Carducho fue el que inventó las estampas y quien probablemente las dibujó”. En el frontispicio de su obra, destacan dos aspectos reseñables, el primero hace referencia a su pertenencia a la Academia de Florencia, y en segundo lugar muestra dos figuras alegóricas que hacen referencia a la teoría y la práctica de la pintura, los dos pilares en los que se sustenta el arte de la pintura. Lo mismo sucede entre el texto y las láminas que lo ilustran, en los que hay una gran cohesión y “resumen por sí solas la doctrina contenida en los escritos a través de figuras, emblemas y alegorías sacadas e interpretadas libremente de las que diera Ripa en su *Iconología*¹⁰³”; y cuya la ejecución corresponden a los grabadores Francisco López y Francisco Martínez. Si observamos la figura de la teoría, está representada por una figura entre Mercurio con talaros en la cabeza, símbolo del ingenio y el caduceo y la figura alegórica de Ripa, del furor poético que presenta también las alas en la cabeza, que significan la rapidez y velocidad del intelecto poético. El resto de las ilustraciones corresponden a cinco aguafuertes, las tres primeras estampas tratan de los tres primeros: la educación del pintor, aplicado al estudio. Cuarto diálogo: *ut pictura poesis: mostrando este jeroglífico que ambas artes emplearon pluma y pinceles*. La representación de la pintura responde a las descripciones de Ripa¹⁰⁴ (Fig.4). Esta forma de representación de la pintura con alas en la cabeza la veremos también en A. Palomino, casi cien años después.

Francisco Pacheco (1564-1644) pintor y autor de ‘El arte de la Pintura’ (1649), publicación póstuma, también tenía entre sus libros una edición de ‘Iconología’, que según Buenaventura Bassegoda, correspondía a una edición italiana de Padua, 1611¹⁰⁵. Nosotros hemos utilizado el mismo procedimiento en la obra de Palomino, y hemos encontrado coincidencias, casi totales, con la edición también de Padua, 1611¹⁰⁶; aunque él cita entre sus fuentes la edición Venecia, 1645¹⁰⁷

El propio rey Felipe IV, en los inventarios de las bibliotecas Reales entre sus libros había un ejemplar de Ripa de 1602, que por tanto no estaba ilustrado.

En definitiva, la obra de Ripa en el Siglo de Oro español está al alcance de muy pocos, todos ellos pintores cultos y los más relevantes de nuestro siglo de oro, por distintas vías: viajes, bibliotecas o ambos, como en el caso de Velázquez, que viaja a Italia y tiene un ejemplar en su

¹⁰³ CARRETE, J., CHECA, F. y BOZAL, B., ‘El grabado en España (siglos XV al XVIII)’. Summa Artis. Espasa Calpe. Madrid, 2001. 7ª ed. pp. 378- 379.

¹⁰⁴ C. RIPA, *La Pintura*: “se ha de cubrir la boca con una banda que va atada por detrás de sus orejas” [...] “no pudiendo realizarse sin gran aplicación del intelecto”, T II, p. 210.

¹⁰⁵ Fco. PACHECO, Ed. Anotada, B. BASSEGODA, ‘Arte de la Pintura’, Cátedra, Madrid, 2009, 3ª ed. Nota 29, p. 140.

¹⁰⁶ <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/59890> TFM. María Jesús Rey Recio

¹⁰⁷ A. PALOMINO, op. Cit, 1947, p. 259.

biblioteca. El interés por la obra afectaría a potenciales comitentes: la realeza (Felipe IV), el clero y fundamentalmente a los artistas y teóricos del arte del Siglo de Oro español. En suma, en los casos que hemos podido verificar la edición de que dispusieron, hemos constatado que usaron las ediciones italianas: en Roma (1593); Roma, (1602); Padua (1611); Siena (1613); Padua (1625) o Venecia (1645).

En el umbral del siglo XVIII, el conocimiento de la obra de Ripa era limitado, sin embargo, a nivel individual, los artistas más reputados tenían en sus bibliotecas la obra de Ripa, como fue Claudio Coello (1642-1693), el cual ya había utilizado los modelos de Ripa en la decoración de los frescos de la Iglesia de Santo Tomás en Zaragoza (1684)¹⁰⁸; y sobre todo el pintor de la corte de Carlos II, Luca Giordano (1634-1705), autor de grandes decoraciones al fresco en el Monasterio del Escorial: de la escalera y de la bóveda de la Basílica del Escorial (1692-93); o la decoración del despacho de Carlos II en el Palacio de Aranjuez, (1696-1697); y de la bóveda del Casón del Buen Retiro, que sería una de sus últimas intervenciones como pintor de los Austrias. El napolitano pintó bóvedas y pinturas de caballete “siguiendo la fuente habitual de Giordano en esta materia, la ‘Iconología’ de Cesare Ripa”¹⁰⁹.

Antonio Palomino, promotor de la obra de Ripa.

Este ambiente es el que absorbe Antonio Palomino (1655-1726), quien recoge el testigo de sus maestros y será una figura clave, en el tránsito del siglo XVII al XVIII, en dar a conocer la obra de Ripa actuando como promotor de ésta, con la publicación de ‘El museo pictórico y escala óptica’ (1715-1724), en 3 volúmenes. En el segundo volumen, ‘La práctica de la pintura’, describe cada una de las alegorías que forman parte de las decoraciones relevantes llevadas a cabo por él, donde cita de forma exhaustiva como fuente iconográfica la obra de Cesare Ripa, ‘Iconología’, en la edición de Padua de 1611, y que he mencionado como TFM ‘Palomino experto en Pintura’.

La obra de Palomino responde a las aspiraciones de los artistas que le precedieron, por conseguir aunar el concepto de arte liberal al mismo tiempo que al artista se le concedía el estatus de nobleza, y con ello la dignificación de la pintura. Él fue un erudito que trató de enaltecer la disciplina del arte de la pintura y del propio artista, y, movido por su afán pedagógico, propugna un proceso de instrucción, como el germen de lo que será después la

¹⁰⁸ G. M. LATRE GONZÁLEZ, *Programa iconográfico de la decoración mural de la Iglesia de Santo Tomás de Villanueva*, Artigrama, nº 1, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, nº 1, 1984, pp. 227-252.

¹⁰⁹ J. JORDÁN DE URRÍES, Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez, *Sitios Reales*, nº159, 2004, pp. 60-73: 68.

política ilustrada. Hace una defensa viva sobre la necesidad de incrementar el bagaje intelectual y la capacitación creativa del artista y que esta formación le permita idear sus propias imágenes y sus propios programas iconográficos. Para ello, aconseja acudir a las fuentes visuales contenidas en los libros y las estampas. En la biblioteca “ideal” que propone Palomino hay libros en castellano, latín, francés e italiano. Entre los últimos, aconseja especialmente la obra de Cesare Ripa ‘Iconología’ por su rico repertorio de imágenes tanto literarias como visuales. Como ya hemos dicho, Palomino utilizó la edición de Padua de 1611, con la que existe una concordancia de páginas del 90% con la obra citada. Además, “inventa” para el frontispicio de su segundo volumen una “alegoría de la Pintura”, como ya había hecho Carducho, siguiendo también a Ripa. Esta imagen de la portada de su obra compendia el uso que Palomino hizo de la obra de Ripa. El contexto es el de una Academia de Bellas Artes, en el que la alegoría de “la Pintura” tiene el mayor protagonismo. La escena tiene como fondo una biblioteca, fuente imprescindible de conocimiento para el pintor erudito (Fig.13).



Fig. 13.A. PALOMINO, ‘La práctica de la pintura y detalle’ [Lucas Antonio de Bedmar], 1723. 1 lám.; 282x197 mm. Biblioteca. Reservas, UB.

Ripa en las bibliotecas de las academias de Bellas Artes.

Un paso que supuso la difusión de la obra de Ripa en España fue la creación de bibliotecas en el seno de las Academias y escuelas públicas de Bellas Artes. Las Bibliotecas de las Reales Academias y escuelas de Bellas Artes en España proporcionaron libros necesarios para la enseñanza.

Cuando se iniciaron los primeros pasos para la creación institucional de las academias españolas, a las que haremos referencia más adelante, al tiempo que se busca tener un modelo organizativo, se intenta también dotar del contenido intelectual soportado por las bibliotecas. En este aspecto, la academia también siguió los modelos existentes en Francia e Italia y solicita información de los “libros que se necesitan para la futura academia de las tres artes... según lo que se practica en las demás academias de Europa”¹¹⁰.

Como ejemplo tenemos el contacto con Roma. Con fecha 16 de octubre de 1744, su director Don Juan Domingo Olivieri tramita la orden de que “se formen Memoriales o Relaciones distintas y separadas; la una de los modelos, estampas, instrumentos y libros que se deben buscar y recoger en la corte de Roma [...]; y libros que no se hallaran fácilmente en Roma, se podrán encontrar en otros países extranjeros [sic], formando una memoria particular para cada uno”¹¹¹.

El 6 de junio de 1747 se remiten libros desde Roma: “Adjunto remito a Vd. dos memorias de los libros y estampas que, por dirección de Don Alfonso Clemente de Arosteguisse, han comprado en Roma para servicio de la Real Academia”¹¹².

Con respecto a la obra de Ripa hemos vaciado los inventarios de libros de las academias españolas:

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABAF):

1) En 1745 adquiere el ‘Inventario de las alhajas de la Real Academia de San Fernando. Apartado de Libros’, Cesare Ripa Perugino, Padua, 1625, en 4º edición.

2) En 1801, compró una edición francesa de Gravelot, *Iconologie par Figures ou Traité complet des allégories, Emblèmes etc. Ouvrage utile aux Artistes aux Amateurs, par M.M. Gravelot et Cochin*. Tomo I (-IV), París, Chez Le Pan, 1791, 350 Aguafuertes.

En cuanto a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos RABASC¹¹³ en Valencia, destacan las siguientes adquisiciones:

1) [Inv. 1797, nº 19], Fol. 133: ‘Iconología’ de Cesare Ripa. Un tomo en cuarto en italiano, impreso en Padua, 1625.

¹¹⁰ Archivo-Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744/10/16. Signatura 1-1-1-93.

¹¹¹ Archivo-Biblioteca RABASF, Sig. 1-1-1-78 fol. 1 y 2.

¹¹² Archivo-Biblioteca RABASF. Sig. 1-3-5-41.

¹¹³ Archivo-Biblioteca RABASF. ‘Inventario de las alhajas de la Real Academia de San Fernando’. Apartado de Libros. Ms. Signatura 2-57-1, 1758.

2) [Inv. 1797, nº 65], Fol. 138: ‘Nueva explicación de muchas imágenes, emblemas y otras figuras jeroglíficas, de las virtudes, de los vicios, de las artes, de las ciencias, de las causas naturales, de los humanos diferentes, de las pasiones humanas, sacados de las figuras de Cesare Ripa’ y moralizadas por Vaudouin [sic] de la Academia Francesa, en París, 1677, un tomo en francés.

3) Posteriormente la edición italiana de Perugia, *Nella stamperia di Piergiovani Contantini*, 1764-1767, 5 vols.

Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, academia joven, cuyo inventario de libros corresponde a una fecha fuera de nuestro marco temporal¹¹⁴.

Escuela Gratuita de Dibujo, hoy Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi, RABASJ, Barcelona¹¹⁵:

BC. Junta de Comerç. Lligall XII, nº 45. “Expediente de la Biblioteca de la Real Casa Lonja”. Inventario de libros 1810: ‘Iconología’ de Cesare Ripa, cinco tomos a la rústica.

Ripa en las bibliotecas privadas de artistas españoles:

A nivel individual, algunos artistas tenían en sus bibliotecas la obra de Ripa:

Teodoro Ardemans (1661-1726)¹¹⁶: De un total de 244 tomos, con el número 220: “otro tomo llamado Iconología del caballero llamado Cesare Ripa” (sic), 12 rs. Teodoro Ardemans, [nº 220 cat.]: Edición prínceps, Roma, 1593.

Felipe de Castro: Dos ediciones en italiano: Padua, 1630 y Venecia, 1669. Pero fue seguramente el escultor Felipe de Castro (1711-1775), pensionado del rey en Roma y posteriormente escultor de Felipe V, quien proyectó toda la decoración escultórica del Palacio Real siguiendo los modelos de Ripa, de la que contaba con dos ediciones, ambas en italiano: Padua, 1630 y Venecia, 1669. Su obra fue un referente visual extraordinario para todos los artistas, como la presentada en la inauguración de la Academia madrileña en 1752, descrita por él mismo, que veremos posteriormente al hablar de dicha conmemoración.

¹¹⁴ Inventario del archivo de la Real Academia de San Luis, Zaragoza, 1994. Nº 544. ‘Inventario de los libros y papales de la Real Academia de San Luis, entregados por D. Juan Casanovas al Sr. Agustín Alcayde, en virtud de las Actas de la Academia de 20 de agosto de 1813, p. 69.

¹¹⁵ Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Inventario: Inv. 1797, nº 19, fol.13.

¹¹⁶ BLASCO ESQUIVIAS, B. ‘Una biblioteca “Modélica”. La formación libresca de Teodoro Ardemans’. *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 73-97. Según una nota de la autora, fue Mercedes Agulló quien por primera vez publicó la biblioteca de Ardemans, que había localizado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: Primeras Jornadas de Bibliografía, Madrid, FUE, 1977, pp. 570-58. Ardemans también había participado en 1690 en la decoración efímera de la entrada de la reina Mariana de Neoburgo en Madrid. Con la llegada de los Borbones, su papel principal fue el de arquitecto.

Preciado de la Vega: La biblioteca ideal que recoge en su obra¹¹⁷ cita la ‘Iconología’ de Cesare Ripa, como un libro erudito, y muy necesario para pintores que ahora se ha impreso, aumentado de modo que llegan a cinco tomos (...) Se está refiriendo a la edición ampliada de Orlandi (1764-1767), pues es la única en cinco volúmenes.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799): Este pintor poseía dos libros de ‘Iconología’, la ‘Iconología’ de Cesare Ripa en italiano en 4º y la misma por Prezel, en francés en 8º. Esta transcripción no corresponde a la realidad, puesto que no se trata de la misma obra sino del *Dictionnaire Iconologique* de Lacombe Prezel, París, 1756.

Francisco Bayeu (1734-1795): Contaba¹¹⁸ con dos ediciones, una italiana de Perugia (1764-1767), que corresponde a la del Abat Orlandi por las fechas de la edición, y otra francesa de J. Baudoin, París (1643-1644).

En cuanto al resto de pintores españoles, como Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya, Zacarías González Velázquez, etc., no conocemos sus bibliotecas, pero en caso de que no tuvieran la obra, podían contar con las bibliotecas de las Academias o Escuelas. Como veremos en el último capítulo, a través de sus obras descubriremos que Ripa es una referencia constante para ellos.

Por último, una referencia a la figura del mentor, como lo fue el Fray Martín Sarmiento, mentor de Fernando VI, artífice del programa iconográfico, en su proyecto sobre las esculturas para decorar el Palacio Real Nuevo. El erudito benedictino cita como fuente la obra de Cesar Ripa y su ‘Iconología’ en italiano: “[...] Supongo tendrá ya presente el escultor este libro¹¹⁹”.

Ripa en las bibliotecas de las órdenes religiosas:

En la Universidad de Barcelona, en la biblioteca de reservas, nos ha sorprendido encontrar tres ediciones de la ‘Iconología’ de Ripa, con la particularidad de que muchos de sus fondos forman parte de la desamortización y proceden de instituciones religiosas. Encontramos una edición príncipes de Roma de 1593, otra de Siena de 1613 y otra de Padua de 1625. La primera pertenecía a la biblioteca del convento de San Francisco de Asís y la última a la del convento de San Josep. La de Siena no costa. La presencia de la obra de Ripa en el ámbito religioso nos sirve para corroborar el interés de los religiosos por este lenguaje, que

¹¹⁷ PARRASIO TEBANO [PRECIADO DE LA VEGA, Francisco] ‘La Arcadia pictórica’, Antonio de Sancha, Madrid, 1789.

¹¹⁸ MARQUÉS DE SALTILLO, *Miscelánea madrileña, histórica y artística*, Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856), Ed. Mestre, Madrid, 1952, La Biblioteca de Francisco Bayeu: pp. 27-31.

¹¹⁹ F.J., SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., 1956, p. 173.

probablemente responde a la necesidad de tener su propio decodificador de los símbolos alegóricos que con tanta frecuencia decoraban sus iglesias, o incluso como se cita en el título e introducción, que les sirviera para su propio uso en sermones, etc. De hecho, fue una institución religiosa una de las primeras en España en incorporar este lenguaje simbólico al programa iconográfico de la Cartuja de Aula Dei realizado antes de 1599, tema estudiado por Esteban Lorente, sobre las alegorías en Ripa en el ámbito cisterciense¹²⁰. Este aspecto lo desarrollaremos al hablar de Ripa en el ámbito religioso.

B.2. El entorno ilustrados y primeras traducciones de la obra ‘Iconología’

Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796), ilustrado con importante implicación en el campo de las Bellas Artes. Estuvo muy vinculado a la RABASF, de la que fue nombrado académico honorario en 1780. Se dedicó a la publicación y traducción de los tratados más importantes sobre arte¹²¹. Destacaremos su visión sobre el mundo de ‘la alegoría’, recogida en su obra ‘La Pintura’, en cuanto representa la visión del pensamiento académico. Comienza diciendo que se “huya el abuso de la alegoría, porque no siendo clara y perceptible, mal puede ser plausible¹²²”. Más adelante clarifica el concepto: “Hay algunas de éstas consagradas por el uso, y con sus respectivos atributos, a las cuales no se puede mudar su significación: [...] Otras [se refiere a las modernas] puede inventar el pintor; pero de modo que inmediatamente se comprendan por medio de sus atributos; pues de lo contrario, [...] más parecen enigmas que otra cosa. [...] Usadas con moderación y claridad, dan elevación y hermosura, y demuestran ingenio; pero con exceso causan confusión, y manifiestan una más que mediana pedantería¹²³”.

Antonio Ponz (1725-1782). La vinculación del valenciano con la Academia se remonta a su juventud cuando vino a Madrid y fue alumno de la Junta preparatoria entre 1746-1751, y obtuvo una ayuda para ampliar estudios en Roma, donde permaneció nueve años, hasta que en 1760 vuelve a España. Se le encargó inventariar los bienes de la compañía de Jesús y a raíz de

¹²⁰ J. F., ESTEBAN LORENTE, *El programa simbólico del sagrario de la Cartuja de Aula Dei, realizado en 1599*. Seminario de Arte aragonés, XXXIV, 1981, pp.39-57; J.F. ESTEBAN LORENTE, *Antes de C. Ripa. Alegorías en los monasterios cistercienses de Valdeiglesias y Huerta*, Artigrama, 1, Zaragoza, 1984, pp. 177-198.

¹²¹ J. J. WINCKELMANN, ‘Historia de las Artes entre los Antiguos’, traducción de D. A. Rejón de Silva, 1784, (manuscrito inédito), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014. Nota: *Esta edición tiene como madre la versión francesa de Yverdon (1784) y publicada recientemente con edición de Alejandro MARTÍNEZ PÉREZ, Imprenta Kadmos, Madrid, 2014. Rejón publica en 1784, las traducciones de las obras de Leonardo y de Alberti. 1786: pública ‘La Pintura, poema didáctico en tres cantos’. 1789 ‘Diccionario de las nobles Artes’ y promueve el compendio del ‘Museo pictórico’ de Palomino.

¹²² D.A. REJÓN DE SILVA, ‘La Pintura, poema didáctico en tres cantos’. Segovia, D. Antonio Espinosa de los Monteros, 1786, p. 80.

¹²³ D.A. REJÓN DE SILVA, ‘La Pintura’, op. Cit. pp. 129-130.

estos viajes surgió su obra *Viaje de España*, (1772 – 1794). La publicación de esta obra tuvo un éxito enorme¹²⁴, por lo que sus principios estéticos se difundieron con facilidad. En 1776, Carlos III le nombró secretario de la Academia de San Fernando permaneciendo en el cargo hasta 1790, año en que ocupó el puesto de consiliario. Este conocimiento desde el interior de la Academia nos sirve como un fiel testimonio de su tiempo.

En sus escritos, su aportación sobre la pintura alegórica es mínima pero sustancial, en dos aspectos básicos. En primer lugar, nos confirma la fuente de referencia a Ripa, cuando habla de la dificultad de comprensión del lenguaje alegórico al referirse a los frescos de la bóveda pintada por Giambattista Tiepolo en el Palacio Real de Madrid: “hallándolo todo a la mano en los almacenes de Cesare Ripa, Cartario y otros” (sin citar las obras ni las referencias bibliográficas a las que se refiere). La segunda aportación clave, la hace al referirse a estas figuras “alegóricas”, que son de dos tipos: “unas antiguas y otras modernas; aquellas ya las dio a conocer la edad y el común consentimiento, pero otras que modernamente se han inventado y cada día se inventan, por lo regular son gente desconocida y como una especie de cifras de las que nadie tiene la llave [...]. Los pintores más eminentes las han usado, pero con gran discreción, y a veces han puesto debajo de la misma figura lo que quisieron significar con ellas, como se ve en obras de Rafael [...] Si las pinturas son libros que enseñan [...] a todas las personas ignorantes de las letras, ¿cómo han de enseñar unos libros enigmáticos? Bueno fuera que hubiera una explicación en las mismas paredes, y techos donde están, y en donde fácilmente pudiera leerse cuál fue la idea del pintor, o del dueño que le empleó¹²⁵”.

Ponz está recogiendo la idea entre ‘vieja’ y ‘nueva’ alegoría introducida por el alemán Winckelmann. Esta clasificación, en nuestro contexto, se está refiriendo a la manera en que Mengs correspondería a la ‘nueva alegoría’, la que pide claridad, mientras que la vieja, las alegorías, serían las demás. Sin embargo, aquí Ponz no se ajusta a la teoría, sino que está introduciendo veladamente un criterio estético, en parte contra la obra de Tiepolo, que ha sido más imaginativo y ha creado alegorías desde su punto de vista difíciles de comprender. También Ponz está teniendo un prejuicio contra el veneciano que había hecho un comentario despectivo contra Tiepolo, mencionando que trabajaba muy deprisa, y a favor de Mengs, quien, aunque tardara mucho, su obra permanecería en el tiempo, a diferencia del veneciano. Esta crítica había calado en el ámbito académico, tal y como se trasluce en los comentarios. Ahora

¹²⁴ D. CRESPO DELGADO, *op. Cit.* 2007, 31-60:33; D. CRESPO DELGADO, *Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

¹²⁵ A. PONZ, *Viaje de España*, [1772], T.VI Tercera impresión, Viuda de Ibarra, Madrid, MDCCXCIII, pp. 14-16.

bien, Ponz, muestra ciertas contradicciones a la hora de interpretar la nueva alegoría de Winckelmann, ‘simplicidad, claridad y legibilidad’, cuando aboga por los títulos que aclaren el contenido; pues la nueva alegoría debía de ser lo suficientemente clara en sí misma para que no necesite de más explicación. Esta posición era contraria a Ripa que contemplaba los títulos aclaratorios de las mismas. Ponz expresa esta necesidad de clarificar los contenidos de las alegorías mediante rótulos con lo que está reconociendo a Ripa; por otra parte, podría ser fruto de su formación religiosa pues la contrarreforma había recomendado poner carteles a las imágenes como veremos en el campo religioso.

Respecto a la cita de Ripa, él conocía la repercusión de su obra en Italia, pues había estado primero en Roma entre 1751 hasta que en 1759 se trasladó a Nápoles. En ambas ciudades este lenguaje estaba presente en todas las decoraciones desde el siglo precedente. A su vuelta a España fue enviado a trabajar al Escorial y restaurar sus pinturas, donde permaneció hasta 1764. En este Palacio y en la Iglesia, las decoraciones de Luca Giordano están llenas de referencias a Ripa. Al año siguiente es nombrado académico de la RABASF y persistió de secretario de dicha institución durante 14 años: durante los años 1776 - 1790. La ‘Iconología’ formaba parte de la biblioteca de la Academia madrileña.

Por otra parte, Ponz aporta las descripciones de muchas de las pinturas y es fuente de primera mano para el conocimiento de las obras de este siglo, en algunos casos las de sus coetáneos, al tiempo que nos permite conocer la valoración artística correspondiente al gusto estético de la época.

J. A. Ceán Bermúdez¹²⁶: Su obra contiene las vidas y las obras de los artistas del siglo XVIII. Es también una fuente primaria que aporta datos sobre el proceso de creación de las Academias, de todo el país, a partir de las Juntas Preparatorias hasta la consolidación y creación de éstas. Por otra parte, también es un trasmisor del pensamiento artístico en este período, siguiendo la estela de Mengs, al que se refiere como pintor filósofo, “que ilustró el reino con su enseñanza, y adornó el Palacio Real con sus obras inmortales¹²⁷”. No explicita ninguna idea sobre el papel de la alegoría, sino que se limita a describirlas en las distintas obras a las que hace referencia. Su obra, según Crespo, no se vendió tanto como la de Ponz o Mengs, aproximadamente una quinta parte de la tirada inicial¹²⁸.

¹²⁶ A. CEÁN BERMUNEZ, “Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Real Academia de S. Fernando”. Madrid, 1965 (ed. facsímil 1800). 6 vols.

¹²⁷ A. CEÁN BERMUNEZ, op. Cit., T I, Introducción, p. LX.

¹²⁸ D. CRESPO DELGADO, op. Cit., 2007,

Gaspar Melchor de Jovellanos pronunció un discurso cuando fue nombrado académico de honor de la Real Academia de San Fernando. Dado que estos discursos en su mayoría eran oraciones realizadas por los consiliarios, no por los pintores, recogen todos los tópicos y lugares comunes en homenaje a las Bellas Artes. Jovellanos, quien fuera gran defensor de la pintura española en general, y de la de Velázquez en particular, pronunció su discurso en 1781 sobre “El destino de las Bellas Artes en España, desde sus orígenes hasta el presente estado¹²⁹”. En el campo de la ‘alegoría’ hace referencia a las dos obras realizadas por Antonio González Ruiz para conmemorar su fundación de la academia madrileña, primero en la etapa de la Junta Preparatoria y después en su fundación, a las que nos referiremos en el primer capítulo. Sin embargo, no hemos encontrado referencias a su posición sobre el lenguaje alegórico.

Las valoraciones poco favorables de los coetáneos responden en parte al proceso de cambio de gusto que introdujo el neoclasicismo y que ha continuado hasta nuestros días. Al contexto general se podría añadir la complejidad en su lenguaje simbólico, que requiere de atención y un código que permita descodificar sus mensajes. Si se pierde el ‘diccionario’ del lenguaje, su interpretación resulta imposible.

Primera traducción de la obra de Ripa en España:

La primera edición completa en castellano de la ‘Iconología’ se realizó en 1987, con prólogo de A. Allo, y traducción de J. Barja y Y. Barja, sobre la edición de Siena 1613 y editada por Akal¹³⁰, que ha servido de base a este trabajo y que usaré siempre por defecto como edición de referencia, tanto en el texto como en las estampas, para dar unidad a la presentación, aunque teniendo en cuenta que estas imágenes son las más autónomas dentro del conjunto de ilustraciones de todas las ediciones, también haremos referencia sobre todo a ediciones de Roma (1603) y Padua (1611).

El primer intento de publicación en lengua castellana que conocemos fue en 1792, llevado a cabo por La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), que compró la edición francesa de Gravelot y Cochin¹³¹. Ese mismo año salió su edición por fascículos. La

¹²⁹ G. MELCHOR DE JOVELLANOS, “Elogio de las Bellas Artes: Oración pronunciada en la Junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura”. Introducción de J. PORTÚS PÉREZ. Casimiro, Madrid, 2014, pp. 43-99.

¹³⁰ C. RIPA, *Iconología*, Introducción A. Allo, traducción de J. Barja y Y. Barja, Ed. Akal, 1987.

¹³¹ H.F. GRAVELOT et C.N. COCHIN, *Iconologie par figures où Traité complet des Allégories*, Paris, chez Le Pau, 1791. 4 tomes.

primera mención a la obra de Ripa en castellano la conocemos a través de la Prensa¹³². En la Gaceta de Madrid del 28 de agosto de 1792, encontramos una “lista de estampas que se hallan en la Real Calcografía establecida en la Imprenta Real, calle de Carretas: cuatro estampas en 8º alegóricas que representan: 1) ‘la Religión’, conduciendo a un niño al templo de la sabiduría y 2) ‘Augusto protector de la paz y de las artes’, grabadas por Juan Moreno Texada, en 10 rs. Sin embargo, días después, el mismo diario de la Gaceta de Madrid, nº 74, del 14 de septiembre de 1792, vuelve a publicar la venta de nuevas estampas. En esta ocasión claramente se trata de la ‘Iconología’ o colección de figuras alegóricas que representan las ‘virtudes y vicios, ciencias y artes, pasiones y afectos humanos’; sacadas de la famosa obra en esta clase que escribió en italiano Cesare Ripa, y grabadas al agua fuerte por D. Joseph Asensio. Es una obra muy útil para todas aquellas personas que desean imponerse en la inteligencia de las producciones de pintura y arquitectura, y muy precisa para profesores de las tres nobles artes. Se publica por cuadernos de 10 estampas: el 1º cuaderno se vendió en las Librerías de Tieso, calle de las Carretas, y de Luna, red de San Luis. También el Diario de Madrid incorpora los mismos anuncios.

A estos primeros intentos de edición por fascículos de la obra de Ripa, le siguieron los del año 1801 y 1802. Estas nuevas ediciones son estudiadas por Moreno Garrido: Gaceta de Madrid, del 13 de noviembre de 1801: “En España se solicitaba con anhelo por los inteligentes, pero su escasez y coste, y el no estar en nuestro idioma ha sido causa de que muchos profesores y aficionados a las artes, hayan carecido de ella”. Los anuncios de las entregas sucesivas se produjeron el 15 de enero de 1802, y se amplía en número de librerías a Málaga, Salamanca, Valladolid y Zaragoza. El tercer cuaderno se publica el 23 de febrero de 1802; y un cuarto cuaderno el 11 de junio de 1802. El 1 de octubre se pone a la venta del tomo completo en 8º, que contenía un total de 24 alegorías, que Moreno analiza¹³³. Otra edición que quedaría incompleta, fuera del marco temporal de nuestro estudio, fue un intento posterior, más de medio siglo después que tuvo lugar en Méjico. Se trataba de la traducción en este caso llevada a cabo por Luis G. Pastor, de ‘Iconología’: ‘Tratado de alegorías y emblemas’, (T I. México, Imprenta económica, 1866). También tomó como referencia para la traducción la obra de Gravelot y

¹³² Esta información me la ha facilitado Jesusa VEGA, catedrática de la UAM, a quien agradezco profundamente este dato, para mí desconocido y que no he visto publicado. Gaceta de Madrid, 28 de agosto, 1792, pp. 595-6 y Gaceta de Madrid, nº 74, 14 de septiembre de 1792, p.640.

¹³³ A. MORENO GARRIDO, “La traducción española de la Iconología de M.M. Gravelot y Cochin”, Madrid, 1801-1802. *Cuadernos de Iconografía*, 1991, pp.1-7.

Cochin. Posteriormente se va completando la serie en distintas entregas, pero no he podido localizar ningún fascículo.

Las razones por las que en España durante el siglo XVIII no se produjo ninguna traducción son varias. Podemos pensar que, en principio, en el siglo XVII y posteriormente en el siglo XVIII, sólo existían las versiones originales con un predominio absoluto del italiano y en menor medida ediciones en francés, probablemente debido a los constantes viajes que nuestros pintores realizaron a Italia y cuya lengua les era más familiar, sobre todo en los ambientes cultos. Por otra parte, este hecho lleva implícito que su aplicación estuviera al alcance de un número reducido de pintores en el seno de las Academias y Escuelas de Bellas Artes, permaneciendo al margen de la cultura más popular. A partir de la década de los sesenta, otra de las posibles hipótesis tendría que ver con el nuevo concepto de ‘alegoría’ introducido por Wincklemann, en la teoría artística, quien denostó la obra de Ripa. En la práctica artística, Mengs, quien fuera su introductor en España, pudo no haberlo fomentado, siguiendo las ideas propuestas por su amigo. Ahora bien, el que no existiera una traducción no fue obstáculo para que los pintores españoles conocieran la obra de Ripa y usasen ediciones en otras lenguas, según hemos podido comprobar en sus bibliotecas, bien a nivel institucional o individual; y, sobre todo, en la práctica artística, el artista cuenta con una información esencialmente visual de las obras de sus maestros o pintores de referencia, como desarrollaremos a lo largo de este trabajo, donde siempre estarán presentes ambos aspectos.

C. LAS ACADEMIAS.

C. Capítulo I. Alegorías fundacionales de las Academias españolas.

C. I. 1. El origen de las Academias de Bellas Artes en España y su mirada hacia las europeas.

Hay que retrotraerse al inicio de la fundación de la academia romana de San Luca para encontrar el origen y nexo de la vinculación entre la obra ‘Iconologia’ y el academicismo. El año 1593 fue la fecha de la primera edición anicónica de la obra de Cesare Ripa, en Roma; y ese mismo año, se fundó en esta misma ciudad la Academia de San Luca por Federico Zuccaro (1542-1609), quien fuera su director o ‘príncipe’, quien previamente había pertenecido a la Academia del Diseño de Florencia, fundada en 1563, y ante las demandas de los pintores florentinos, Giorgio Vasari o Miguel Ángel Buonarroti, con el objetivo de dar a la pintura un carácter intelectual, la capacidad de crear e idear las propias imágenes y la alegoría como expresión del lenguaje poético. Desde el punto de vista artístico, su obra pictórica y gráfica tiene numerosos puntos de conexión con lo que será la obra de Ripa, pues ambos bebieron de las mismas fuentes, y sobre todo Ripa absorbe la obra de sus coetáneos: Vasari o del propio Zuccaro.

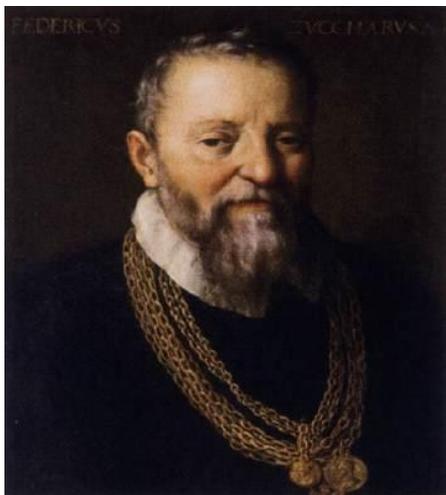


Fig. 14. Federico ZUCCARO, ‘Autorretrato’, 1588. *Accademia de S. Luca*. Roma. Dibujo Galería de los Uffizi.

Desde sus inicios, la *Accademia de San Luca* mantuvo vínculos con nuestro país, por medio de su fundador Zuccaro, que antes de volver a Italia, había estado en España, al servicio de Felipe II, decorando el Escorial.

Desde sus inicios la Academia fomentó la utilidad de los libros como fuentes de instrucción para que los artistas pudieran elaborar, a partir de ellos, sus propias creaciones,

fomentando así el uso del lenguaje alegórico. La biblioteca de San Luca fue creada en 1607 y el primer inventario data de octubre de 1624¹³⁴. En este pequeño periodo, sus fondos eran de aproximadamente 40 volúmenes, y entre ellos se incluyen los de los más famosos autores Alberti, Durero, Lomazzo, y nuestro autor, Cesare Ripa. La distribución por materias es la siguiente: nueve de arquitectura, seis títulos de Pintura y escultura, que correspondían a ocho volúmenes, dos copias de la 'Iconología' de Ripa. Esto nos habla de la importancia que tuvo la obra en este momento. A esta visión contribuyeron los pintores que fueron príncipes o directores de la Academia de San Luca. En 1600 Giussepe Cesari, apodado *il Cavalier d'Arpino* (1568-1640) (El caballero de Arpino). De hecho, en este caso había un interés personal, dado que él fue el autor de la mayor parte de las xilografías que ilustraron la edición de 1603.

Posteriormente fue de nuevo nombrado príncipe en dos ocasiones: 1616 y 1629. Le sucedió en el cargo Lanfranco, que fue príncipe los años 1631-1633; y el cargo pasó a P. de Cortona en los años 1634-1636, y a Sebastiano Conca en 1729-32 y 1739-4. Esta lista de directores de la Academia viene a subrayar la importancia que tuvo esta obra en cuanto a que todos ellos la utilizaron como fuente iconográfica en sus obras pictóricas, una actuación que será común en las Academias españolas, donde los alumnos emulan a sus maestros.

En España la vertiente intelectual de Zuccaro fue más valorada que la práctica artística y sus ideas estéticas fueron recogidas por Vicente Carducho (1576-1638), que había nacido en Florencia pero que en 1586 se trasladó a España en compañía de su hermano Bartolomé, junto a otros pintores italianos para la decoración del Escorial, de los que uno de los principales responsables de estas pinturas fue Federico¹³⁵, figura que fue un referente y su inspiración en su intentos de formar una Academia en España. Carducho formó parte de una de las iniciativas más tempranas de creación de una Academia en España. Su primer intento de crear una academia pública en Madrid fue en 1606¹³⁶, casi en paralelo con las italianas. Respecto a su formación, en su diálogo VIII, hace reseña explícita a su paso por las academias italianas y esta experiencia al que él hace referencia¹³⁷. En el siglo XVII los ensayos frustrados se sucedían en el resto del país, por todo el territorio peninsular la formación de los pintores se había llevado a cabo en las Escuelas privadas, en torno a los pintores más prestigiosos. En este momento

¹³⁴ LUKEHART, P.M, ed. *The Accademia seminars: the Accademia di Sant Luca in Rome, c. 1590-1635*. Yale University Press, Washington, 2009, p. 142.

¹³⁵ V. CARDUCHO, [edición de C. Serraller], 'Diálogos de la Pintura', 1633, Ediciones Turner, Madrid, 1979, pp. XIII-XIV.

¹³⁶ PEVSNER, ob. Cit. Epílogo, pp. p. 209-239.

¹³⁷ CARDUCHO, V., Diálogos de la pintura, Diálogo VIII, pp. 440-441.

proliferan las Academias de Dibujo, que fueron muy frecuentes, por ejemplo, en Sevilla entorno a los pintores Pacheco, Murillo o Valdés donde se ejerce una enseñanza en un sentido amplio, no sólo de pintores, también acuden los eruditos siguiendo los modelos italianos. Lo mismo sucedía en Barcelona, Valencia o Zaragoza, donde estas escuelas ejercerán de germen para el posterior desarrollo de las Academias de Bellas Artes. Por ejemplo, en Valencia, García Hidalgo tenía una academia a la que “concurriendo a la academia que tenían los forasteros en competencia de otra de los naturales; y como se juntasen ambas los días festivos en una de las aulas del convento de santo Domingo, sobresalía entre todos los concurrentes, señalándose con el epíteto del ‘castellano’... porque suelen llamar así en Valencia a los que no son naturales de la corona de Aragón¹³⁸”.

Todos estos precedentes llevados a cabo durante el siglo XVII después de un larguísimo proceso cristalizaron en el siglo XVIII en la creación de las Academias Reales¹³⁹, que se iniciaron con nuevos proyectos de Academia Española de Bellas Artes (1726) en tiempos borbónicos. Claude Bédât, analiza la influencia de París y Roma¹⁴⁰, aunque la idea no fructificó hasta años más tarde, cuando confluyen una serie de factores importantes. El primero, siguiendo

¹³⁸ A. CEÁN BERMUDEZ, op. cit., T I, pp. 165-166.

¹³⁹ CONDE DE LA VIÑAZA, T II, pp. 271-277. citaremos a modo de referencia los acontecimientos más importantes. Esta tentativa de Academia pública bajo el reinado de Felipe III no se llevó a cabo, sin embargo, hubo otro proyecto similar, en el reinado de Carlos II en 1680, presentado por Francisco Herrera el Mozo, que había estado en Roma y se hace eco de su experiencia: “(...) Diez profesores españoles de matemáticas, pintura y escultura, que residían en Roma, enviaron una representación al rey Carlos II, por medio de su embajador en aquella corte de Gaspar de Haro y Gúzman, marqués del Carpio, solicitando que el rey estableciese en la capital del orbe católico una Academia española, como la que tenían otros soberanos en la misma ciudad, y elegían por presidente de ella a D. Francisco de Herrera, para que desde Madrid la dirigiese. Los nombres de los diez profesores y las condiciones que proponían constan en el siguiente documento, cuyo original existe en el archivo de Simancas”.

¹⁴⁰ C. BÉDAT, *L'Académie de Beaux Art de Madrid 1744-1808*, Le Mirail, Toulouse, 1974, pp. 3-13 :3. En el primer tercio de siglo XVIII la producción artística como consecuencia de los múltiples conflictos bélicos, y de la Guerra de Sucesión, queda fundamentalmente restringida a crear la imagen de los dos reyes contendientes y a hacer frente a las demandas sobre todo en el campo de la pintura religiosa donde Palomino es el mayor artífice del momento. El intento de Palomino de dignificar la pintura como ciencia, lo que comportaba ser arte liberal, subyace en todo este proceso de crear las Academias de Bellas Artes. A la muerte de Palomino, su la huella de pintor pervive a nivel de sus seguidores o discípulos más próximos que siguen los programas por los ideales y se mantendrá así durante todo el siglo en el ámbito valenciano, a nivel de las decoraciones religiosas donde la ‘Iconología’ de Ripa brilla especialmente. Su obra teórica permanece a través de sus libros, que encontramos en las bibliotecas de los artistas del siglo XVIII, comenzando por ser el libro que tiene el privilegio de ser el primero registrado en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, en 1734. El año que murió Palomino, 1726, Francisco Antonio Meléndez presentó un nuevo proyecto de Academia: MADRID: 1726, Francisco Antonio Meléndez (1682-1752), viajó a Italia (Nápoles) en 1699 donde permaneció hasta 1717. Esta experiencia italiana, se traduce en la primera propuesta formal de fundar una Academia de las Artes en España, que el pintor refrenda en las Academias existentes en el resto de Europa. Titula su proyecto como el primero: “Primer proyecto de fundación de una Academia de las Artes en esta Corte de Madrid, año 1726. Exposición dirigida al Rey nuestro Señor, para hacerle conocer los beneficios que se derivarían de la erección de una Academia de las Artes del Diseño, Pintura, Escultura y Arquitectura, a imitación de las que existen en Roma, Paris, Florencia y Flandes; [...] brillo a esta insigne villa de Madrid, y a la gloria de la Nación Española”.

la estela de otros pintores célebres, como el propio Velázquez, los jóvenes artistas se suman también a viajar a Italia o Francia. En segundo lugar, estos artistas para su formación acuden a las Academias de estas ciudades. Así surgieron los primeros pensionados por el propio rey Felipe V, en 1730.

En esta mirada hacia las academias europeas un referente fue:

La Academia francesa en Roma:

Francia creó su propia academia en Roma, para acoger a los pensionados que acudían a dicha ciudad: *L'Académie Française*, 1648. Charles Le Brun fue su creador, quien también había acudido a Roma a ampliar sus estudios en la Academia de *San Luca* en Roma.

La Academia francesa otorgó a sus alumnos mejor preparados los premios de Roma y mantuvo la tradición instaurada por Poussin e institucionalizada por Le Brun, dando la oportunidad de estudiar de primera mano las antigüedades griegas y romanas en la capital italiana, en su propia Academia Francesa en Roma, durante 250 años.

Le Brun o Poussin formados en Roma, absorben la influencia de los modelos de Ripa que trasladaron a sus obras pictóricas y sirvieron a su vez de modelos en sus alumnos. En el caso de Poussin, tan admirado por Bellori, esta impronta hace que éste asimile las ideas del pintor francés.

Además, la Academia Francesa estaba muy bien dotada de esculturas antiguas, su sistema de enseñanza comprendía el estudio de anatomía, geometría, perspectiva y el estudio del natural, este último también novedoso porque aún no estaba implantado en la Academia romana propiamente. Sí eran comunes los temas tratados, bien de tipo religioso sacados de la Biblia y de la mitología greco-romana o de la Historia Antigua o alegorías. Sin embargo, la enseñanza estaba muy normalizada, lo que impide en este proceso la creación propia.

Los primeros españoles pensionados reales en Roma tenían como misión recabar información directa de las academias romanas. En España, la llegada de Felipe V (1686-1746), siguiendo la costumbre francesa de becar a los pintores para completar su formación en Italia, emitió un edicto¹⁴¹ en 1718, en el que se concedían las ayudas a pintores españoles. Las buenas relaciones existían en aquel momento con la Academia Francesa, motivo por el que los primeros artistas recibieron esta ayuda: Juan Bautista Peña (c.1710-1773) y Pablo Pernicharo (c.1705-1760), ambos discípulos de Michel-Ange Houasse (1680-1730), que fueron dirigidos a la

¹⁴¹ P. DÍAZ DEL CORRAL, 'Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de los pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma', *Acta/Artis. Estudios d'Art Modern*, 2, 2014, pp. 51-67: 52.

Academia Francesa en Roma con el objetivo de ampliar sus estudios y de traer una copia de los Estatutos¹⁴² de la Academia Francesa, para remitirlos a Madrid y que sirvieran de modelo para crear una academia propia. Con el objetivo de ampliar sus estudios como pensionados en Roma, a principios del *Settecento*, asistían al ‘Estudio del Natural’ que sólo se impartía en la Academia Francesa en Roma y en las academias privadas, aunque esta enseñanza era considerada fundamental en la formación de los pintores (Fig.15).



Fig. 15..M.A. HOUASSE, ‘La Academia. Sala del Natural’. 1728, óleo/lienzo. 61x72,5 cm. Palacio Real Madrid.

El primer contacto de los pintores Pernicharo y Peña con la Academia francesa en Roma permitió a los pensionados españoles acudir a las clases de dibujo del natural, que en aquel momento la Academia de San Luca delegaba en academias privadas o en la francesa; aún no se había creado la *Scuola del nudo* en el Campidoglio en 1754. También la Academia francesa contaba con una rica colección de obras originales de la antigüedad, estatuas antiguas de vaciados y copias que la convertían en un lugar ideal para la práctica del dibujo y de la copia, convirtiéndose en el centro más importante de toda Roma. Todo este material estuvo a disposición de los pensionados españoles, dada la buena relación existente entre ambas monarquías. Sin embargo, no parece que hubiera buena sintonía entre su director Nicolás Vleughels y los dos pintores españoles Pernicharo y Peña¹⁴³. Este desencuentro pudo ser la causa que no se haya encontrado ningún informe o copia sobre los estatutos de la Academia Francesa que el rey les había pedido. Lo que sí se recoge en el primer inventario ‘Estampas

¹⁴² P. DÍAZ DEL CORRAL, ‘Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de los pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma’, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 2, 2014, pp. 51-67: 55.

¹⁴³ P. DÍAZ DEL CORRAL, ‘Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de los pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma’, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 2, 2014, pp. 51-67: 62.

modernas', de la RABASF de 1758, es la existencia de "cincuenta y seis estampas de anatomía en folio, echas [hechas] en Roma en la Academia de Francia en MDCXCI"¹⁴⁴, aunque no sabemos si esta remesa corresponde a que las trajeran ellos u otros pensionados posteriormente.

Academias privadas: En este momento, en Roma, uno de los artistas más renombrados, en el que concurre el papel de maestro de las instituciones académicas y el de pintor reputado es Sebastiano Conca, quien había creado la llamada *Accademia del Nudo* en 1710 con gran éxito y una figura de referencia en el mundo académico para los artistas europeos que viajaron a Roma en la primera mitad del siglo XVIII, incluidos los primeros españoles pensionados en la Ciudad Eterna. También según Ceán, a sus talleres acudieron algunos artistas que fueron a Roma becados por Felipe V como Juan Bautista de la Peña¹⁴⁵, pues como pasó en la Academia francesa no parece que tampoco se adaptasen bien, aunque con desigual fortuna, mientras la carrera de la Peña no respondió a las expectativas. Mejor suerte corrió la carrera académica de Pablo Pernicharo¹⁴⁶, que obtuvo el nombramiento de miembro de la Academia de San Luca en 1737, antes de abandonar Roma precipitadamente por la ruptura de relaciones diplomáticas de España con la Santa Sede¹⁴⁷. De Pernicharo no tenemos obras que indiquen cuál fue su actividad artística en este periodo romano y lo mismo sucede con de la Peña. Tendría que constituirse la RABASF para que se regulase la formación de los pensionados en Roma. La fama de Conca fue tan grande que según la Academia de San Luca, el rey Felipe V quiso que viniera a España, aunque sin conseguirlo¹⁴⁸. En paralelo, Conca fue también académico de la *Accademia di San Luca* (1718-1728) y príncipe de la misma (1729-32) y (1739-41), y bajo su enseñanza pasaron otras generaciones de pintores españoles pensionados, sin olvidar a los que llegarían a ser los pintores más reputados en Europa y con respecto a los que vinieron a España en épocas posteriores: Corrado Giaquinto (1703-1766) o A. R. Mengs.

¹⁴⁴ Archivo biblioteca de la RABASF, 'Inventario de Alhajas', 1758, fol.25. Signatura 2-57-1.

¹⁴⁵ CEÁN BERMUDEZ, J.A., 'Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España', Imprenta Viuda Ibarra, Madrid, 1800. T. IV, pp. 60-61. De la Peña, su estancia en Roma y posteriormente en 1738 a Nápoles fue poco productiva, y a su llegada a España, sólo obtendría el título de teniente de pintura en 1752, en la recién creada RABASF donde permaneció un año, pues fue expulsado en 1753 aunque readmitido en 1768.

¹⁴⁶ CEÁN BERMUDEZ, J.A., 'Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España', Imprenta Viuda Ibarra, Madrid, 1800. T. IV, pp. 83-85.

¹⁴⁷ A su llegada a España, se le concedió el título de pintor del rey y se le encargó hacer copias de las pinturas de Luca Giordano. Fue nombrado en 1752 teniente de pintura y un año después director de pintura de la RABASF. En 1753 fue nombrado director de pintura de la RABASF.

¹⁴⁸ *Fu chiamato in Spagna dal re Filippo V, che lo voleva appresso di sé; ma egli per qualunque grandiosa promessa non seppe allora indursi giammai ad abbandonar Roma, cui già riputava come sua patria, e dove trattato da ogni rango di persone con sommo onore, riceveva da qualunque luogo, e da più Sovrani onorifiche commissioni*, Francesco Moücke, Museo fiorentino, 1762: https://www.accademiasanluca.eu/...conca/.../07_epifani.pdf [consulta: 2-12-2016]

Los primeros pensionados reales encargados de recabar información sobre las Academias en Roma.

En 1732, el rey Felipe V, casado en segundas nupcias con la italiana Bárbara de Braganza (con gran ascendiente sobre el rey en los asuntos artísticos), estaba en Sevilla, y allí acudieron Felipe de Castro (1711-1775) y Preciado de la Vega con un objetivo común: obtener una ayuda real para ampliar sus estudios. Felipe Castro¹⁴⁹ en Sevilla logró relacionarse con el entorno artístico de la corte, quienes le aconsejaron viajar a Roma para su formación y consiguió cartas de presentación que le abrirían las puertas. Francisco Preciado de la Vega, que según Ceán estudio pintura, gramática y filosofía y había sido ordenado de primera tonsura, había sido persuadido por el pintor de cámara del rey de Portugal para viajar a Roma, con “el deseo de conseguir alguna reta eclesiástica y el adelantar en su profesión¹⁵⁰”.

El rey les concedió a ambos las pensiones. A Felipe de Castro de 1733-1746, con el mismo objetivo que sus predecesores Peña y Pernicharo, recabar los informes sobre las academias romana y francesa, para que sirvieran de modelo a la futura academia española. Este intento dará sus frutos, que comentaremos a continuación.

Las circunstancias de la creación de la Academia, que estaba en proceso en este momento, con los pintores formándose en Roma, sufrió un impulso inesperado en el 1734. Este año se produjo el incendio del Alcázar, residencial real, y este hecho precipitó los acontecimientos. El escultor del rey Juan Domingo Olivieri planteó al rey la necesidad de crear una escuela de Dibujo que formara a los artistas y que subviniera a las necesidades de la construcción del Palacio Nuevo que sustituyera al anterior. Olivieri creó primero una Academia privada (1741) una escuela de dibujo para la formación de artistas que subvinieran a la gran demanda en el gran proyecto de construir el Nuevo Palacio Real. Tal escuela de dibujo se inauguró en su casa con el beneplácito del secretario de Estado y se le dotó de subvenciones y material didáctico. El anhelo de los pintores españoles, unido al interés real de Felipe V de crear una academia de Bellas Artes, se canalizó a través de Olivieri, utilizando esta estructura privada para darle carácter institucional fue el germen de la futura Academia. La suma de estas condiciones converge con el interés de la monarquía. Felipe V ya había creado las Academias de la Lengua y de la Historia, promovió la creación de la de Bellas Artes, organismos en última

¹⁴⁹ CEÁN BERMUDEZ, J.A., ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España’, Imprenta Viuda Ibarra, Madrid, 1800. T. I, p. 295.

¹⁵⁰ CEÁN BERMUDEZ, J.A., ob. cit: “En esta formación pictórica y eclesiástica de Preciado en la gramática y la filosofía, así como estar ordenado órdenes de primera tonsura, están las bases a partir de las cuales desarrollará posteriormente su permanente relación entre pintura y literatura. Esta formación en gramática y filosofía y de primeras órdenes establece un paralelismo con una figura que parece un referente en Preciado como Antonio Palomino, el cual también había tenido una formación religiosa y una trayectoria similar”. T. IV, pp. 121-124.

instancia que dan brillo y prestigio a la institución de las que se erigen en protectores. En el campo simbólico será representado como protector de las artes; y por otra parte es un signo de prestigio a nivel de destacar su faceta más ilustrada concordante con sus homónimas del resto de su entorno europeo. El proceso de creación fue dilatado en el tiempo: la Junta Preparatoria (1742-1746), proyecto liderado por Juan Domingo Olivieri. Olivieri sería el encargado de diseñar la futura Academia de Bellas Artes, que inicialmente duraría dos años, pero que no llegó a materializarse hasta dos años más tarde, cuando ya había muerto Felipe V en 1746. Durante el reinado de Fernando VI tuvo lugar la fundación de la Academia en 1752. Los estatutos no se publicarían hasta 1757 y dos años más tarde moría el rey sin descendencia, por lo que le sucedería su hermanastro Carlos III.

El rey Felipe V encargó un informe y los estatutos de las academias existentes en Roma y en Francia que sirvieran de modelo. El proyecto se inició a principios de 1742, y es el marqués de Villarías quien lo presenta al rey. En este momento el marqués asume el papel de protector, y elige, con la aprobación del rey, a Fernando Treviño como vice-protector, además de cinco nobles. En la rama artística Olivieri es nombrado director general. También fueron elegidos los profesores, que a su vez se dividían en activos y honorarios.

A Fernando Treviño se le encarga estudiar las reglas de funcionamiento de la Academia, y se buscó asesoramiento al tiempo que emular las academias existentes en Europa, en aspectos organizativos, de enseñanza e incluso de los libros. Con fecha 14 agosto de 1744, contamos con la carta del secretario del ministro de Estado D. Miguel Herrero de Azpeleta dirigida al Señor Vice-protector D. Fernando Treviño “con el Reglamento impreso de la Academia de Pintura y Escultura de Francia y un apuntamiento manuscrito de algunos Estatutos de las Academias de París y San Lucas de Roma¹⁵¹”. Si bien en un principio el primer proyecto había sido más favorable al modelo italiano, donde los profesores fueron los dirigentes, rápidamente se dio un giro adoptando desde el punto de vista organizativo el modelo francés, de forma que los consiliarios tendrán un peso importante en el modelo organizativo académico de 1755. ‘La de S. Luca no debe al Príncipe su fundación y existencia, sino a los Profesores, que con sus propios fondos la sostienen y así se hicieron árbitros absolutos [...]. Con la de Paris simboliza más la nuestra’¹⁵². Y estas dos formas de concebir la academia tuvo su plasmación pictórica en las pinturas que hacen relación a las Bellas Artes y que trasciende al modelo español.

¹⁵¹ Archivo-biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Proyecto a Reglas propuestas a S M. Sig. 1-1-1-.37 Fol.1. nº 1.

¹⁵² Archivo-Biblioteca RABASF. Sig. Le 1-3-26. Secretaria General. Estatutos. Informes y consultas. Incidencias. 1755.

Los consiliarios españoles soslayan el modelo organizativo italiano, pues en la Academia de San Lucas estaban excluidos de las Juntas las personas facultativas, y por tanto de tomar decisiones artísticas en las que el profesional tiene el poder decisorio sobre asuntos artísticos. La Academia española se decanta por el modelo francés más acorde con sus intereses, donde los consiliarios tendrán voz y voto. Esta elección del modelo francés determinó la orientación y el carácter de la Academia de San Fernando e indica el control que ejerció a lo largo de los años la monarquía y que se traslada fielmente a la imagen alegórica de la Academia como institución, en que la monarquía pasa a ser la protectora de las Bellas Artes y ésta se sirve de la misma para su legitimación. Este modelo será severamente criticado por Mengs y posteriormente por Goya, y de la que derivó un modelo iconográfico con un dominio omnipresente de la monarquía como protectora de las Bellas Artes.

C. I. 2 Testimonio pictórico conmemorativo de la fundación de las Academias de Bellas Artes.

Los precedentes de las pinturas conmemorativas que recuerden la fundación de las academias los encontramos igualmente en las pinturas alegóricas de las Academias de San Lucas y la Academia Francesa.

Estas academias, la *Accademia Nazionale di San Luca* (Roma) y la *Académie des Beaux-Arts* (París), respondían a dos modelos de concepción distintos. La Academia de San Luca, a la que ya nos hemos referido, fundada y dirigida por Federico Zuccaro en 1593, cuya organización correspondía a los pintores y que en este momento constituyó el primer referente para la Academia madrileña, su metodología, respecto al modelo de enseñanza, en los que se incluyen “modelos de principios, yesos, estampas, libros”. Respecto a la francesa, *Académie des Beaux-Arts*, en París, se fundó en 1648. Inicialmente fue una organización profesional, pero en 1665 Colbert la reorganizó y puso a la dirección a Le Brun, pasando a estar bajo control de la monarquía de Luis XIV, abuelo del monarca Felipe V, promotor de la futura academia española.

Estos dos modelos organizativos que comportan dos sistemas académicos tienen su representación iconográfica. Ambas tienen en común las alegorías de las Bellas Artes que tienen como referente a Ripa; pero cada una de ellas expresa la concepción de la institución de manera intrínsecamente relacionada con el modo de concebirla. El modelo de Academia de San Luca,

representado por Conca crea la Alegoría de las Bellas Artes, la Alegoría de la Pintura y de la Escultura (Fig.16).



Fig. 16..S. CONCA, 'Alegoría de la Pintura y Escultura', h. 1713, óleo sobre tela, 62x48 cm. Galleria Spasa, Roma.

La Pintura y la Escultura de la Mano y la diosa Minerva como protectora de las Artes son las artes sin intermediarios. Según el catálogo del Palazzo Spada, *Il Conca si attiene fedelmente alle indicazioni di Cesare Ripa*¹⁵³.

Si tomamos como referencia a la Academia Francesa y analizamos las alegorías vinculadas a su creación, encontramos dos ejemplos paradigmáticos: el primero realizado por Le Brun: *Protection accordée aux beaux-art* (1663), en la Gran Galería del Palacio de Versalles, en el que queremos subrayar el peso de la monarquía, que 'concede' la protección a las Artes (Fig.17).

¹⁵³ M. Lucrezia VICINI, *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Markonet, Roma, 2008, p. 136.



Fig. 17. CH. LE BRUN, *Protection accordée aux beaux-art*, 1663. Gran Galería del Palacio de Versailles.

La Real Academia de pintura y escultura de Francia había sido creada en 1648, pero fue en el año 1663 cuando la Real Academia de Bellas Artes tuvo un gran impulso debido a los nuevos estatutos, y a partir de este año el Rey decide conceder de forma regular los premios a los artistas mejor preparados. Estos hechos fueron reflejados por Charles Le Brun en su obra ‘La concesión de la protección de las Bellas Artes por Luis XIV’ . El Rey ocupa la posición preeminente del cuadro, acompañado a la izquierda de la imagen por Minerva, que porta un plano y representa la alegoría de la Magnificencia¹⁵⁴ y a la derecha, en actitud de arrodillarse, una mujer joven con corona real ofrece un caduceo que según Bar había sido interpretado como la Elocuencia, aunque según la investigadora corresponde a ‘la virtud mercurial¹⁵⁵’, el caduceo símbolo de Mercurio que aquí representa es la ofrenda de las Bellas Artes. A su lado, en segundo plano, una de las jóvenes porta una esfera terrestre, lo cual permite identificarla con la Musa Urania, símbolo de la Astronomía, y a su lado otra de las figuras porta la paleta, por lo que corresponde a la Pintura, mientras que el resto de las figuras femeninas hace pensar que se trata de otras artes.

El segundo ejemplo de alegoría representado a la Real Academia francesa es la de Nicolas Loir¹⁵⁶ (1624-1679), ‘La Fundación de la Real Academia francesa de Pintura y Escultura’ (1666). Si la comparamos con la de Conca, ambas tienen elementos comunes, representan a la Pintura y la Escultura y en una y otra la protección de Minerva es común. Los

¹⁵⁴ C. RIPA, ‘La Magnificencia’, T II, p. 36. J. BOUDOIN, T II, pp. 132-132.

¹⁵⁵ V. BAR, op. cit., 2007, pp. 212-213.

¹⁵⁶ V. BAR, op. cit., 2003, p. 352. Nicolas LOIR (1624-1673) *fu reçu académiciens en 1663, et présente pour son tableau de réception, [...] en réalité, ne fut présenté à l’Académie que trois ans après la réception, on octobre 1666.*

pintores, tanto el italiano como el francés recurren al lenguaje de Ripa para las alegorías de la Pintura y de la Escultura. Sin embargo, en este caso la presencia real es notable (Fig.18).



Fig. 18..Nicolas LOIR. *Allégorie de la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1666, óleo sobre tela, 1,4x1,8m. Grand Palais, Châteaux de Versailles et de Trianon, Gérard Blot. 92-000608/MV8650.

Vemos a Minerva mostrando el retrato del Rey Luis XIV, fundador de dicha Academia, al que una figura con la trompeta y alas, la Fama, da conocer sus grandes virtudes, así como ser el protector de las Bellas Artes¹⁵⁷. A sus pies, un niño desnudo porta tres coronas representado el ‘Amor a la Virtud’¹⁵⁸ junto a las alegorías de la Pintura, con los atributos de la cadena y la máscara de la imitación sobre el pecho, y a su lado la paleta con los instrumentos de la pintura¹⁵⁹ y de la Escultura, que aparece de espaldas, con el cuerpo desnudo con el cincel en la mano y un torso escultórico a su lado, símbolo de dicho arte¹⁶⁰, que permite identificar la edición utilizada por el pintor, en este caso por Boudoin, que muestra el torso escultórico en vez de la cabeza de una escultura en las ediciones italianas. En el lado izquierdo, descorriendo un velo, un viejo con

¹⁵⁷ J. BAUDOIN, *La fama*, [renommée], T. II p.81; C. RIPA, T I, p. 395.

¹⁵⁸ J. BAUDOIN, *Amor a la Virtud*, T I, p.98; C. RIPA, T I, p. 88.

¹⁵⁹ J. BAUDOIN, *La Pintura*, T II, p. 183 ; C. RIPA, T II, p. 210.

¹⁶⁰ J. BAUDOIN, no aparece en esta edición. C. RIPA, T I, p. 351.

alas y barba representa el paso del Tiempo¹⁶¹, desvelando los beneficios que comporta estas artes frente a la figura de la Ignorancia¹⁶² que huye de la escena y muestra las orejas de burro que la caracterizan. A su lado, de espaldas, el Error¹⁶³, representado por un hombre que lleva los ojos vendados, y que podemos reconocer por el nudo del paño que lleva en torno a los ojos. Estas dos obras, de Le Brun y de Loir, representan un homenaje fundacional a su monarca como fundador de la Academia Real. El rey preside toda la escena, y estas modelos tienen puntos concomitantes con las alegorías españolas, también creadas bajo patrocinio Real.

La diferencia respecto a la concepción entre ambas academias se expresa de forma que en Italia es Minerva la diosa protectora de las Bellas Artes y las Ciencias. En otras representaciones, es Minerva quien está velando por ellas, lo que pone de manifiesto la independencia respecto al poder jerárquico del rey en la Academia Francesa.

C. I. 2. 1. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

A partir de ahora (RABAF).

En España, cuando se crea la Junta Preparatoria, se pide a los profesores nombrados de los diferentes ámbitos que realicen una pintura conmemorativa para celebrar este acontecimiento.

Estos dos momentos tuvieron su representación alegórica conmemorativa y ambos fueron llevados a cabo por el director de la institución Antonio González Ruiz (1711-1788).

La alegoría de la Junta preparatoria (1746). Homenaje a Felipe V.

Antonio González Ruiz se formó en París, Roma y Nápoles. A su vuelta a Madrid estuvo en la Academia de Olivieri, lo que le abrió las puertas para su carrera en la institución madrileña, primero en la Junta preparatoria. La primera reunión de la asamblea preparatoria tuvo lugar el 18 de julio de 1744. En esta Junta se acordó que todos los maestros directores de las distintas áreas de Bellas artes realizasen obras conmemorativas de la creación de la Junta, y se dio un plazo de un año para su ejecución. En total eran trece los encargados de realizar estas obras, que creemos nunca se realizaron, y sólo él entregó su obra en 1746 (Fig.19).

¹⁶¹ J. BOUDOIN, Tiempo, se debe entender Saturno, Prefacio. T I, s.p.; C. RIPA, T II, P. 361.

¹⁶² J. BOUDOIN, 'La Ignorancia' T II, p.160. C. RIPA, T I, pp. 503-504.

¹⁶³ J. BAUDOIN, 'el error', T I, p. 61.; C. RIPA, T I, p. 348.



Fig. 19..A. GONZÁLEZ RUIZ, 'Allegoría de la fundación de la [Junta Preparatoria] Academia de San Fernando', 1746. Óleo sobre lienzo, 322x222cm. Madrid, Museo de la RABASF.

El inventario de 1758 abre con esta obra¹⁶⁴ (Fig. 20):

¹⁶⁴ J. MORENO SÁNCHEZ, 'Inventario de alhajas de la Real Academia de San Fernando', 21 noviembre 1758. Signatura 2-57-1. RABASF.

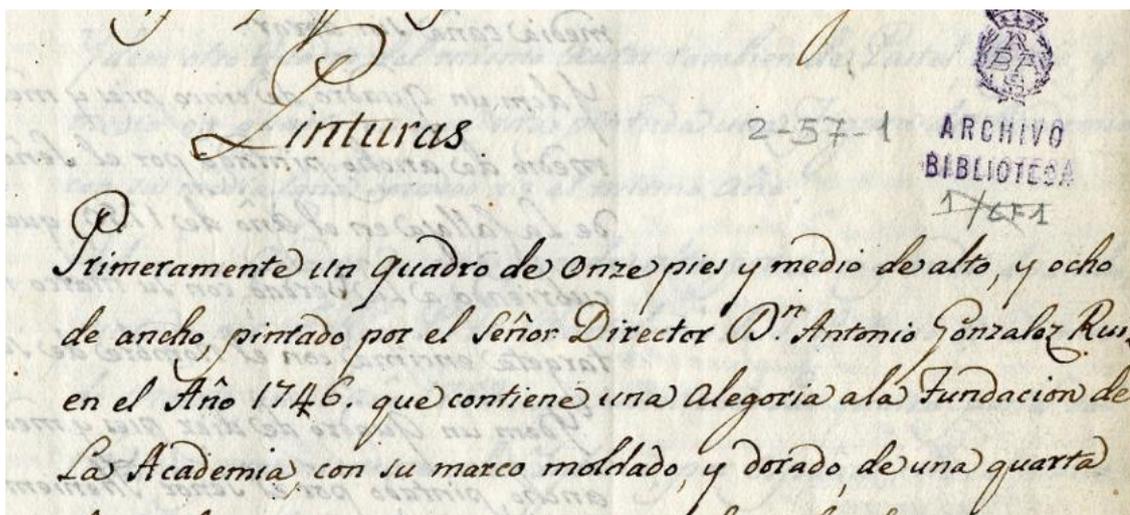


Fig. 20. Archivo -biblioteca RABASF, Inventario, 1758. Sig..2-57-1.

En otro inventario posterior de 1796-1805, se explicitan los contenidos de dichos cuadros. Los conceptos alegóricos aparecen a continuación marcados en cursiva:

Nº17. *Alegoría* que significa [tachado] el *establecimiento de la Junta Preparatoria* para la fundación de la Academia. España ordena a Mercurio proteger a las *tres Nobles Artes* que se presentan con sus atributos. Éste las recibe mostrándoles el monstruo de la *Envidia* que tiene abatido bajo su pie izquierdo, y al que amenaza Cupido con su arco. En el aire está la *Fama*, tocando su clarín. Pendiente de ella se ve el retrato del Rey Felipe V el Animoso y abajo, en el ángulo izquierdo, un *genio* sostiene un en que está retratado el Exmo. Sr. D. Sebastián de la Quadra, secretario de Estado del mismo Señor Rey, que intervino en la fundación de dicha Junta Preparatoria. Por Don Antonio González Ruiz, obra de “cinco varas y cuarta de alto y tres varas de ancho, marco tallado y dorado¹⁶⁵”. La descripción pone de manifiesto todas las alegorías que forman parte de la composición. La figura de España está representada como Minerva (protectora de las Artes), pero revestida con la capa de los símbolos de la monarquía, el cetro y a su lado el león. Ordena a Mercurio proteger las tres Nobles Artes que se presentan con sus atributos, a saber: Pintura: la paleta, Escultura: el busto escultórico y Arquitectura: regla y compás. En la descripción se cita la alegoría de la *Envidia*¹⁶⁶ abatida bajo su pie izquierdo, como enemiga de la virtud, que se opone a todo lo bueno, según Petrarca. En el aire está la *Fama*¹⁶⁷, tocando su clarín y esparciendo por todo el mundo el apoyo del monarca a las Bellas Artes. El pintor ha insertado la escena en el paisaje del fondo que hace referencia explícita al

¹⁶⁵ Archivo-biblioteca. RABASF. Inventario de 1796-1805. Sig. 2-57-2. ‘Noticias de las Pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración’.

¹⁶⁶ C. RIPA, ‘La Envidia’, “mujer vieja, fea [...] lleva la cabeza repleta de sierpes”, T. I, p. 342.

¹⁶⁷ C. RIPA, ‘La buena Fama’, “mujer con una trompa en la derecha y una rama de olivo en la siniestra. Además, tiene alas en los hombros”. T. I, p. 396.

Monte Parnaso, con el *Caballo alado de Apolo*, en la cima y las *musas* a los pies de la montaña. En el cielo el dios Zeus en su carro, que con rayos trata de fulminar esta iniciativa mientras que la diosa Minerva se enfrenta para defender las Artes. En el mar el dios Neptuno en su carro.

Respecto a las alegorías son elementos comunes con el modelo francés (Fig. 18): Mercurio, el monarca como valedor de la fundación de la Academia; la Fama, que comparte esta iniciativa y que gracias a la trompeta se extiende a todos los confines de la tierra; las tres Bellas Artes como hacedoras de estos beneficios. Todas las descripciones hacen referencia a la alegoría de la Envidia. Sin embargo, iconográficamente en este caso además de las características descritas por Ripa, el pintor le ha sumado las orejas de burro, un atributo en el que no se ha prestado atención. Si observamos la pintura de la Academia francesa, aparecían dos alegorías: la Ignorancia y el error. En este caso, parece que el pintor hubiera hecho una hibridación entre la envidia, tomando el pelo entreverado con las serpientes y le ha sumado las orejas de burro de la Ignorancia¹⁶⁸ (Fig. 19). Otra diferencia con la francesa es la alegoría del tiempo, no aparece en la alegoría española.

Se trata por tanto de un homenaje a la Institución en las personas que promovieron la Junta Preparatoria, el rey Felipe V y el ministro de Estado, Sebastián de la Quadra, marqués de Villarías, quien, además del carácter histórico, está transmitiendo que la Academia está tutelada por el Estado. La formulación pictórica nos traslada al espíritu del academicismo francés, donde el rey adquiere un protagonismo significativo. A esto hay que sumar que Ruiz había estado en París, por lo que su referente visual también es el modelo francés de Loir.

Años después, en 1752 el pintor realizó el dibujo a lápiz negro sobre papel verdoso (456x300 mm en h. de 630x485 mm). Este dibujo que en la pintura tenía un óvalo con el retrato del marqués se dejó vacío. Le dibujo fue la base para la lámina que fue grabado en 1753 por Juan Bernabé Palomino (1692-1777), incorporando el emblema de la Academia de San Fernando en sustitución del retrato del Sr. D. Sebastián de la Quadra. (Fig.21):

¹⁶⁸ C. RIPA, 'La ignorancia de todas las cosas', "imagen de un hombre con la cabeza de asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra", T I, p. 504. Esta iconografía de las orejas de burro tuvo sus predecesores en Boticelli y en la obra de Federico Zuccaro: *la Calumnia de Apeles*, 1572 y que retomó Maratta en la estampa grabada por Nicolas Dorigny.



Fig. 21..A. GONZÁLEZ RUÍZ, 'Alegoría de la Junta Preparatoria para la fundación de la Academia', 1746. RABASF. Dibujo: A. GONZALEZ, 1752 : <http://www.patrimoniocional.es/fotos/biblioteca/ibis/pmi/pimi.gif> />. Grabado: J. BERNABÉ PALOMINO. Fundación de la Academia, 1753.

La obra de González pudo servir de inspiración a José Camarón, que estaba en Madrid, con lo que es muy posible que conociera la pictórica y/o el grabado, y que pudieron servirle de modelo años después cuando emprende su pintura alegórica de la fundación de la Academia Valenciana, con la que existen numerosas coincidencias, como veremos después.

Alegoría de la fundación de la Academia (1754). Fernando VI.

La apertura solemne tuvo lugar en el Salón de la Casa de la Panadería, según se recoge en el discurso de apertura pronunciado por Josep Carvajal (1698-1754), ministro de Estado y su protector. Para conmemorar este hecho, además del discurso, se realizaron dos obras conmemorativas: una escultura y una pintura. En este mismo acto el director, el escultor D. Felipe de Castro, hizo entrega de un “bajorrelieve simbólico, que representa la erección de la Academia, y con él su explicación”. El propio autor hace una descripción pormenorizada de los elementos alegóricos que forman parte de la composición¹⁶⁹. La descripción de cada uno de

¹⁶⁹ J. CARVAJAL Y LANCASTER, “Apertura Solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura, y Arquitectura con el nombre de S. Fernando, fundada por el rey nuestro señor celebrándose el día 13 del mes de junio de 1752”. En Madrid, en casa de Antonio Marín, Año de MDCCLII. En síntesis, los elementos alegóricos son los siguientes: “El Rey entregando los estatutos al ministro de Estado, D. José de Carvajal. La Fama [...] y Minerva, como diosas protectoras de las tres Artes: por lo que se registran éstas postradas a los pies de S. M. logrando expresar de esta suerte su más rendido y glorioso vasallaje. Como la Escultura, la Pintura, la Arquitectura [...] se comprenden en la nueva Real Academia, ésta las asiste, representada en una matrona coronada, que, con la lima en la mano y varias coronas de granado en la otra, simbolizan la perfección a que deben aspirar los profesores, el premio a que se proporcionan, y la celosa unión de sus tareas. [...] Hércules (como fundador de la Monarquía de España) [...]; la Gloria, con el laurel de la inmortalidad; el Honor y el Decoro.

los elementos simbólicos hace referencia a la ‘Iconología’ de Ripa y son comunes a la obra que años antes había realizado González Ruiz en la fase de Junta Preparatoria, quien también realizó una pintura alegórica que perpetuase el acontecimiento de la fundación de la Academia, tomando la figura del monarca reinante como protector de la institución (Fig.22).



Fig. 22.A. GONZÁLEZ RUIZ. *La Fundación de la Academia*, 1754. óleo sobre lienzo, 260x225 cm. Firmado y fechado. Museo de la RABASF. Madrid.

En el Inventario de 1796-1805, nº inv. 2. Leemos: “el retrato del Rey Don Fernando VI que tiene ante sí a la Paz de rodillas y detrás de ésta la Abundancia con sus atributos; el genio de la Guerra con los suyos, y los de las 3 N.A. al pie del cuadro. Esta Alegoría [...] que significa la Fundación de la Academia la pintó en 1754 Don. Antonio González Ruiz Pintor de Cámara

El genio de las tres artes, simbolizado en un joven con la asta y el escudo de Palas. La Historia escribe sobre las espaldas del Tiempo tan gloriosos asuntos. El Mérito de las referidas artes, el cual, armado con el escudo y lanza de Palas, arroja y persigue a la Ignorancia”, pp. 18-20.

de S. M. [...] y director general, su altura cuatro varas menos cuartas y su ancho dos varas y media”¹⁷⁰.

Lo primero que se cita es el retrato del monarca Fernando VI, y a continuación la figura central ‘la Paz’ de rodillas. Según la descripción el pintor suma varias acepciones de la alegoría descrita por Ripa. Por un lado, toma la descripción de la Medalla de Vespasiano: “Una mujer que sostiene en una mano una rama de olivo, y que lleva en la otra el caduceo. En otra medalla semejante puede verse sujetando un brazado de espigas de trigo junto con una cornucopia¹⁷¹. En otra de las descripciones de la Paz, según se ve grabada en la Medalla de Augusto, vendría a completar el significado del genio de la guerra que el pintor representa en la figura del niño que prende fuego a las armas “Mujer que con la siniestra sostiene una cornucopia rebosante de frutos, frondas, flores y una rama de olivo que en el medio se asoma, sujetando igualmente con la diestra una antorcha, con la que pega fuego a una pila de Armas, junto a ella amontonadas. La cornucopia simboliza la abundancia, que es a un tiempo madre e hija de la Paz”¹⁷². Detrás se ve la Abundancia con sus atributos del cuerno de Amaltea y coronadas de flores¹⁷³. Todos los símbolos de la Paz están incluidos en las distintas descripciones de Ripa.

En el borde inferior del cuadro, las 3 N.A., con los símbolos de las tres Nobles Artes (paleta y tiento; busto escultórico y planos). A lo alto se ve la Fama con un ramo de olivo y la trompeta¹⁷⁴. Detrás de la abundancia, el templo de Jano cerrado.

La descripción de cada uno de los elementos simbólicos que la componen está incluida en el inventario y responde a las descripciones e ilustraciones de los modelos de Ripa. Hacemos énfasis en subrayar esta correlación perfecta entre el inventario y la fuente de la ‘Iconología’ de C. Ripa porque esta información se ha perdido con el tiempo. En la actualidad, tanto la propia guía del Museo como publicaciones posteriores que hacen referencia a las alegorías de este cuadro, creemos que no son exactas¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Archivo-biblioteca RABASF, ‘Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando según el orden de su numeración’. [1796-1805] 41 h. Manuscrito. Sig. 2-57-2, p. 3. Por defecto siempre nos referiremos a este inventario.

¹⁷¹ C. RIPA, ‘La Paz’, según se ve grabada en una moneda de Vespasiano, T. II, p. 186.

¹⁷² C. RIPA, ‘la Paz’, según se ve grabada en la Medalla de Augusto”, T II, p. 183.

¹⁷³ C. RIPA, ‘la Abundancia’, T I, p. 52.

¹⁷⁴ C. RIPA, ‘La Fama’, T I, pp. 395-396: “Mujer vestida con sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, quien aparece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas. [...] Sostendrá con la diestra una trompa, y una rama de olivo en la siniestra”. Suma de dos descripciones.

¹⁷⁵RABASF, Guía del Museo, Madrid, 2012, p. 165. “Dos alegorías femeninas le rinden homenaje: la Agricultura, que sostiene una cornucopia, y el Arte con el caduceo de Mercurio y las tres coronas de laurel, acompañada del pequeño genio del dibujo. Los símbolos de la arquitectura, pintura y escultura ocupan la zona inferior, junto a un

Si repasamos los inventarios de los cuadros que existen en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1817, con el nº 62, este cuadro aparece catalogado como “Fernando 6 [VI] protector de las Artes y del Comercio¹⁷⁶”. Catálogo 1964, Pérez Sánchez, nº. 683. Fernando VI como protector de las Artes y *las Ciencias*, 2,60 x 2,25. Antonio González Ruiz 1 P.t a 1754¹⁷⁷. que han perpetuado diversos autores¹⁷⁸.

Es difícil pensar que el inventario al que nos hemos referido fuera erróneo, en aquel momento Ruiz era el autor de la pintura y el director de la Academia y el pintor se está refiriendo explícitamente a la alegoría de *la Paz* frente a la guerra es la que propicia la abundancia y el desarrollo de las Bellas Artes. Por otra parte, este ejemplo nos sirve para corroborar que con el trascurso del tiempo el significado se ha ido perdiendo, lo que nos permite sentirnos útiles a la hora de buscar su significado primigenio en relación con las fuentes.

El pintor al tomar como modelo de la Paz en la forma con el caduceo está dando un valor polisémico a la alegoría de la Paz y la Felicidad pública en las que ambas comparten el caduceo y que ha motivado la interpretación errónea con el comercio.

La relevancia de estos cuadros alegóricos de la Junta Preparatoria y de la Fundación de la RABASF son citados como únicas referencias a las obras pictóricas de la Academia por Jovellanos, en el discurso de su ingreso como académico en 1781¹⁷⁹. También son los únicos citados por Ceán Bermúdez¹⁸⁰.

En suma, en la RABASF se realizaron dos cuadros alegóricos conmemorativos de las primeras dos etapas, Junta Preparatoria y de la fundación de la Academia, en las que se subraye el papel de la monarquía Felipe V y Fernando VI respectivamente, de forma que se crea el binomio:

amorcillo que descansa sobre armaduras y espadas. Sobre el sillón del trono se ven el cetro y la corona. La Fama aparece entre nubes detrás del rey, y difunde sus virtudes como gobernante. El cuadro fue un encargo de la Academia, y conserva su espléndido marco original de madera tallada y dorada con las tres coronas de laurel”.

¹⁷⁶ Archivo-biblioteca RABASF, Signatura. 2-58-17. ‘Inventarios de los cuadros que existen en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1817’.

¹⁷⁷ Archivo-biblioteca RABASF. Catálogo 1964, Pérez Sánchez. Nº. 683, Tormo, pág. 36. Cat. 1929, pág. 3.

¹⁷⁸ M.A. PÉREZ SAMPER, ‘La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII’. Obradoiro de Historia Moderna, nº 20, 2011, pp. 105-139:135; J. PORTÚS, Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España, Catálogo exposición 15-11-2016 a 19-2-2017. Museo Nacional del Prado, 2016, p. 213.

¹⁷⁹ G. M. JOVELLANOS, (Introducción J. PORTÚS ‘Elogio de las Bellas Artes’. Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura’. Casimiro libros, Madrid, 2014, pp. 90-91.

¹⁸⁰ A. CEÁN BERMÚDEZ, op. Cit., T. II, A. GONZÁLEZ RUIZ. Felipe V: Junta Preparatoria: “cuadro alegórico para perpetuar la memoria de aquel primer establecimiento [...]”. Fernando VI, Fundada la Academia, y con este motivo pintó otro cuadro alegórico, y ambos siguen en la Sala de Juntas de la propia Academia”, p. 212.

academia-monarca protector de las Bellas Artes o la legitimación del poder a través de las Bellas Artes.

Durante esta primera etapa de la Academia, la dirección artística desde el 12 abril de 1752 hasta el 15 de octubre de 1757, los directores de pintura fueron Don Luis Vanloo, y don Antonio González por sus méritos, quien permaneciendo en el cargo hasta su muerte¹⁸¹; Don Pablo Pernicharro, Don Juan Bautista Peña y Don Andrés de la Calleja.

C. I. 2. 2. Valencia. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

A partir de ahora (RABASC).

Como sucedió en la fundación de la academia madrileña, también en la valenciana podemos describir dos periodos en cada uno de los cuales se llevó a cabo una pintura alegórica conmemorativa. El precedente de la fundación de la Academia valenciana fue la academia de pintura, escultura y arquitectura de Santa Bárbara en 1753. Fue en la mitad del siglo XVIII cuando surge un nuevo impulso para la creación de una Academia, llevado a cabo por los hermanos Vergara: Según consta en ‘La Breve Noticia’ de 1757¹⁸². La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (RABASC), tuvo su origen en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, cofundada por el pintor José Vergara Ximeno¹⁸³ (1726-1799), su hermano Ignacio Vergara (1715-1776), escultor junto a un grupo de artistas y de caballeros regidores, el 7 de febrero de 1753. Se denominó ‘Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Santa Bárbara’, en homenaje a la reina Bárbara de Braganza, mujer de Fernando VI. La vida de esta academia fue muy corta, fundamentalmente por razones económicas. Sin embargo, en este proyecto están las bases sobre la organización de la que devendrá posteriormente la Real Academia de Bellas Artes, primero bajo una Junta Preparatoria, que daría lugar a la primera Academia de Bellas Artes de San Carlos¹⁸⁴. Inicialmente la academia era privada y como tal

¹⁸¹M.C. PAREDES, Antonio González Ruiz (1711-1788). ‘Introducción al conocimiento de sus dibujos’. Príncipe de Viana, nº 196, 1992, pp. 299-336.

¹⁸²GÓMEZ, M., ‘Breve Noticia de los Principios y Progresos de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Bárbara y de la proporción que tiene sus naturales para estas Bellas Artes’, Madrid, D. Gabriel Ramírez, MDCCLVII [1757].

¹⁸³M.A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. cit., 1967 (2ª ed. dir. Xavier Salas). J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España’. Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, T. V., pp. 190-197. ESPINÓS DÍAZ, A., José Vergara Ximeno, (1726-1799), ‘Una aproximación a su vida y a su obra’. I Congreso Internacional de Pintura española del siglo XVIII, Marbella, 1998, pp. 239-257. CATALÀ GORGUES, M. A., ‘El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)’, Valencia, 2004.

¹⁸⁴J. A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España’. Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, T. V, APÉNDICE, ‘Historia de la Real Academia de S. Carlos de Valencia’,

comportaba que la financiación corría a cargo de los fundadores, con grandes dificultades económicas. Tras la muerte de los soberanos, Bárbara de Braganza y Fernando VI, los valencianos buscaron el amparo del nuevo monarca Carlos III y de la Real Academia de San Fernando, fundada en 1752, que se erigió como la academia madre que autorizaba la creación del resto de academias y las sometía a su tutela. Por este motivo, la Academia valenciana presentó un proyecto que le permitiera conseguir el aval y la denominación de Real Academia pública. Con este fin presentó una serie de obras a Madrid a modo de ‘credenciales’. Envió a la RABASF seis obras de los artífices más importantes de la ciudad: tres pintores, dos escultores y un grabador. Esta representación se produjo en Madrid, según recoge Garín Ortiz ¹⁸⁵, según consta en el Libro de Actas, 1ª fol. 130, de la Junta Ordinaria de 3 de enero de 1762. La comisión estaba encabezada por el grabador Manuel Monfort Asensi, que fue el único que se desplazó a Madrid y las obras fueron enviadas para su evaluación. De las pinturas que se enviaron a Madrid, sólo una era de carácter alegórico y corresponden a la obra de Joseph Camarón Bononat / Boronat (1731-1803). Las de D. Joseph Vergara y D. Cristóbal Valero eran de tema mitológico en relación con la Historia de Telémaco¹⁸⁶. Estas obras fueron valoradas por la comisión de la Real Academia madrileña y obtuvieron un doble triunfo: en el plano institucional consiguieron reanudar el proceso de erección de la Academia valenciana bajo el auspicio de San Fernando, y a nivel individual los artistas consiguieron un triunfo personal al ser reconocidos como académicos de mérito, lo que les confería la posibilidad de ser nombrados directores de pintura de la Academia. Sin embargo, los éxitos profesionales se vieron parcialmente empañados, sobre todo al peso que tenían sus fundadores José Vergara y Cristóbal Valero. Este último disfrutaba de un halo de prestigio debido a que había pertenecido a la Academia de San Lucas en Roma y había sido discípulo de Sebastián Conca¹⁸⁷. Por tanto, fueron nombrados directores de pintura: Valero y Vergara, quedando excluido Joseph Camarón, que había sido el más elogiado por la comisión¹⁸⁸. A partir de este momento se formó la Junta Preparatoria, en que comenzaron las

pp. 197-203. A. ALDEA HERNÁNDEZ Y F.J. DELICADO MARTÍNEZ, ‘El archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales’. Diputación de Valencia. Valencia, 2007.

¹⁸⁵ F.M. GARÍN ORTÍZ, ‘La Academia Valenciana de Bellas Artes’, Valencia, 2ª ed. 1993 [1945], p. 58.

¹⁸⁶ Las pinturas que aportaron J. Vergara: ‘Mentor avisando a Telémaco de los peligros de la isla de Calipso’, 1754. Se encuentra en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando. Madrid. Óleo sobre lienzo, 91 x 135 cm. La de Cristóbal Valero eran también de tema mitológico e igualmente realizadas en 1754, también en la RABASF. Ambas correspondían a la creación de la Academia de Santa Bárbara.

¹⁸⁷ M.A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. Cit., 1967, p. 502. Orellana, destaca en la biografía de Valero su estancia “en Roma, donde siguió su carrera bajo la dirección del célebre [Sebastián] Conca, tratando como trató en Roma a varios excelentes profesores, como a Don Hipólito Rovira (...), Antonio González (...), y a D. Francisco Preciado de la Vega”; CEÁN BERMÚDEZ, Op. Cit, T.V, p. 118.

¹⁸⁸ A. ESPINÓS DÍAZ, José Camarón Bononat 1731-1803. Cat. Exp. Museo de Bellas Artes de Castellón. Generalitat Valenciana, Valencia, 2005.

negociaciones hasta que finalmente, el 14 de febrero de 1768, el monarca Carlos III aprobaba los Estatutos de la nueva y definitiva Real Academia de Nobles Artes de San Carlos que estudiaremos en el capítulo segundo.

Josef Camarón Bononat 'Valencia presentando las Artes a Minerva'

La Academia valenciana presentó a la madrileña una pintura de J. Camarón Bononat, 'Valencia presentando las Artes a Minerva', h. 1762, con el objetivo de obtener la acreditación de los pintores que aspiraban a dirigir la Academia valenciana y la de la propia Academia Valenciana. Así, enviaron a Madrid, a la RABASF, la pintura de José Camarón Bononat¹⁸⁹ (1730-1803), titulada 'Valencia presentando las Artes a Minerva [en presencia del monarca]'. La obra de presentación a la academia madrileña cuando se envió a Madrid según recoge Català: "un cuadro de dos varas de alto por cuatro pies de ancho que representa a la diosa Minerva en un trono y la ciudad de Valencia en figura de una Matrona que acompaña y conduce a él las tres nobles artes representadas por tres ninfas [...], todo ello inventado y ejecutado por Camarón¹⁹⁰, y del cual también se hace eco su biógrafo Orellana¹⁹¹".

Según el catálogo de la RABASF [1796-1808]. Inv. n.º. 188: "La diosa Minerva en un trono, La Ciudad de Valencia en figura de una Matrona que conduce a las tres Nobles Artes representadas en tres ninfas con sus atributos contiene además este cuadro otras figuras por Don Joseph Camarón [Bononat], tiene dos varas y media cuarta de alto y vara y cuarto de ancho¹⁹²".

Camarón antes de enviar su obra a Madrid realizó un acta notarial, en el que se certifica que él es el autor de la pintura y sobre todo nos interesa subrayar que este documento constituye una fuente primaria esencial sobre la descripción y el significado iconográfico del cuadro (Fig.23).

¹⁸⁹ A. CEÁN BERMÚDEZ, 'Diccionario', op. Cit., T I, pp. 1891-190. Existe cierta confusión en los nombres por lo que creemos oportuno citar a los hijos pintores que recoge el CONDE DE LA VIÑAZA, 'Adicciones', op. Cit, T II, pp. 91-94. CONDE DE LA VIÑAZA, 'Adicciones', D. Juan José Camarón Meliá (1760-1819), desarrolló su carrera en Roma y Madrid, T II, p. 94; VIÑAZA, 'Adicciones', D. Manuel Camarón Meliá (1763-1806), su vida artística tuvo lugar en Valencia, TII, p. 94-95.

¹⁹⁰ M. A. CATALÁ, 2004, ob. cit., 'Apéndice documental', IV, p. 321.

¹⁹¹ M.A. ORELLANA, 'Biografía', op. Cit., Don JOSEPH CAMARÓN `BONONAT]. También recoge esta obra, "sin ir a la Corte, remitió a la Real Academia de San Fernando un cuadro de dos varas de alto y poco más de una de ancho, que representa a la diosa Minerva en un trono, a la cual la Ciudad de Valencia (figura en una matrona respetable), conduce las tres nobles artes en figura de tres Ninfas", pp. 408-415: 409.

¹⁹² Archivo-biblioteca. RABASF. 2-57-2, *Inventario pinturas* [1796-1805], p. 25.



Fig. 23. J. CAMARÓN BONONAT, 'Valencia presentando las Artes a Minerva', h. 1762. Óleo sobre lienzo, 177x106. Firmada abajo a la izquierda. RABASF, N^o inv. 1068. RABASF. En depósito del Museo Municipal de Madrid. Inv. 3410. Fotografía de la autora.

Según el autor, la idea que representa es “una alegoría de las tres Bellas Artes (...), como figura principal la diosa Minerva, presidiendo en su trono bajo dosel con un medallón, que sostiene en la mano derecha expresivo el Emblema de la Real Academia de San Fernando, ocupando la frente del dosel el retrato de nuestro católico monarca el Señor Carlos III; acompañando a Minerva, la Prudencia y la Justicia; y enseguida se descubre la ciudad de Valencia, representada por una hermosa Matrona, que tiene por divisa en su *Corona las Armas* de dicha ciudad. Está en acto de conducir y presentar al trono de Minerva las tres Bellas Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, con las respectivas insignias, de dichas Artes. Y a la parte

superior de dicho lienzo se descubre la Fama en alusión a los célebres Artífices que esta Ciudad y Reino ha producido en dichas tres Nobles Artes¹⁹³”.

La descripción de Camarón nos explicita con claridad cada uno de los elementos simbólicos utilizados que hemos subrayado con mayúscula, que además de beber de la misma fuente iconográfica, encontramos muchos elementos comunes con la de A. González Ruiz (Fig.25), que nos permiten parangonar ambas obras¹⁹⁴. La obra de Camarón tiene fuertes concomitancias con esta obra y pudo ser un precedente inmediato que sirviera a la hora de concebir su propia obra teniendo en cuenta que el planteamiento es común. Ruiz había realizado un dibujo a lápiz negro sobre papel verdoso; 456x300 mm en h. de 630x485 mm; y fue grabado en 1753 por Juan Bernabé Palomino (1692-1777), (Fig.27), que incorpora el emblema de la Academia de San Fernando en sustitución del retrato del monarca. En estos años José Camarón estaba en Madrid, con lo cual es muy posible que conociera estas obras y que pudieran servirle de modelo años después.

En primer lugar, señalaremos las similitudes. Lo más importante es que el planteamiento de ambas obedece a una idea común: son obras creadas en la etapa preliminar de formación de ambas academias. Sin embargo, para darles especificidad, en relación con quien iba dirigida la obra, en la madrileña, la figura alegórica principal es España, quien hace el encargo a Mercurio de proteger las Bellas Artes. En la valenciana, España es sustituida por la alegoría que representa la ciudad de Valencia: con los atributos de la corona con escudo barrado y *rat penat*, símbolo de la ciudad; y es la ciudad la que presenta a Minerva a cada una de las Bellas Artes: pintura, escultura y arquitectura.

Ambas pinturas muestran los retratos del monarca reinante en aquel momento: Fernando VI en Madrid, Carlos III en Valencia; así como la alegoría de la fama para proclamar, mediante trompetas, las alabanzas al soberano como protector de las Artes.

¹⁹³ ESPINÓS DÍAZ, A., *José Camarón Bononat (1731-180)*. Museu de Belles Arts de Castelló. Cat. Exposició, octubre 2005- enero 2006. Generalitat Valenciana, Valencia, 2005, pp. 128-129.

¹⁹⁴ El pintor, José Camarón Bononat. En 1752 fue a Madrid a ampliar estudios, “donde es posible que acudiese, para como dicen sus biógrafos perfeccionarse en el estudio de los grandes maestros” ¹⁹⁴. Durante los años que estuvo en Madrid, se dieron los primeros pasos para la constitución de la RABSF, y es muy probable que conociera a los pintores más relevantes del momento y que estaban inmersos en la creación de la Academia de San Fernando. Durante este periodo en la RABASF: 1752-1757: eran directores, con ejercicio, por la pintura, Don Luis Van Loo y don Antonio González Ruiz; y por sus méritos, Don Pablo Pernicharro, Don Juan Bautista Peña y Don Andrés de la Calleja.

Camarón, según describe el documento notarial, muestra a la diosa Minerva apoyada en el emblema de la RABASF y una orla con la leyenda *Non coronatibur nisis legitime certaverit* (sólo será coronado el que lucha legítimamente). Con esto el pintor está haciendo “un guiño” para congraciarse con la Academia madrileña, de quien dependía la aprobación.

Sólo hemos encontrado una disonancia en una de las figuras situada en la parte inferior derecha. La pintura de González muestra una figura de torso desnudo y boca abajo para cerrar la composición, cuyo significado alegórico es la Envidia, según Ripa: “con la cabeza llena de serpientes¹⁹⁵”. En la pintura valenciana, esta figura podría corresponder a la descripción genérica de un río, según Ripa: “viejo yacente (suelen pintarse los ríos en posición yacente, mostrándose con ello su más propia característica de arrastrarse por tierra) y apoyado en una urna de donde está saliendo gran cantidad de agua. Ha de ir coronado con una guirnalda [...], mientras sostiene un remo con la mano derecha¹⁹⁶”. El pintor coloca una corona de laurel, que es una representación común del río Tíber. Estos elementos hacen pensar que el pintor quiere representar el río Turia, que da vida a la ciudad. Esta idea se reforzaría si observamos que al lado sitúa un *rat penat*, representado también a la ciudad. Algunas diferencias menores las encontramos en los amorcillos que aparece en la parte inferior izquierda. Si bien en el cuadro madrileño, uno hace referencia a Cupido y el otro sostiene el cuadro en homenaje al marqués de Villarías; en este cuadro, el amorcillo está dirigiendo su dedo hacia la diosa y puede representar el origen de las tres nobles artes: el dibujo. Por otra parte, todos los elementos simbólicos a los que hace referencia Camarón tienen su fuente en la obra de Ripa. Alegoría de La Prudencia, en la pintura representada por una hermosa mujer que como atributos muestra un espejo en la mano derecha y una serpiente en la izquierda según la ‘Iconología’ de Ripa¹⁹⁷; y la Justicia, en la pintura representada en una mujer que sostiene con la mano derecha una espada desnuda y con la izquierda parece que se intuye una balanza¹⁹⁸. Ambas ‘virtudes cardinales’ formaban parte del programa que Palomino había creado y D. Vidal ejecutado para la Iglesia de San Nicolás, pero permite a cada pintor elegir entre varias opciones que Ripa propone para crear su propia alegoría. Camarón es extremadamente fiel al texto. Respecto a las alegorías de las Bellas Artes: Pintura, Escultura y Arquitectura, como señala el autor, se limitan a la forma sintética de representarlas mediante los atributos que las caracterizan, indistintamente descritos

¹⁹⁵ C. RIPA, ‘La Envidia’, T I, p. 341. “Mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos. Va vestida del color de la herrumbre, destocada y con los cabellos entreverados de sierpes. Irá comiéndose su propio corazón, que sostiene agarrado entre las manos”.

¹⁹⁶ C. RIPA, ‘Río’, T II, pp. 267- 270.

¹⁹⁷ C. RIPA, ‘La Prudencia’ T. II, p. 233.

¹⁹⁸ C. RIPA, ‘La Justicia’, T. II, p. 9.

por Ripa. Para la pintura, “el pincel en sus manos¹⁹⁹”; para la escultura, “varios instrumentos necesarios para el ejercicio de este arte, el mazo²⁰⁰ y el cincel” y para la arquitectura, “el compás²⁰¹”. También cita la alegoría de la Fama, que correspondería a la acepción de la buena Fama: “Mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna (...), tiene dos grandes alas (...) con una trompa en la derecha y una rama de olivo en la siniestra²⁰²”, exactamente igual que en la pintura.

La obra permite afirmar que la pintura fue ideada expresamente para esta ocasión, con el objetivo de homenajear al rey Carlos III y la institución de RABASF (escudo) pues de ambas dependía obtener el beneplácito para la academia valenciana al tiempo que ser nombrado académico de mérito. La riqueza simbólica de la pintura, junto a otros tres dibujos²⁰³, fue examinada y elogiada por los académicos de San Fernando entre los que se encontraban los pintores: D. Corrado Giaquinto, D. Antonio González [Ruiz] y Andrés de la Calleja. Como resultado de este encuentro, tanto el autor de esta obra José Camarón, como José Vergara y Cristóbal Valero (que presentaron temas mitológicos) fueron nombrados, en 1762, académicos de mérito²⁰⁴.

Una nota adjunta en el inventario de la pintura hace un elogio particular a la obra de Camarón, poniendo en valor la creación y la invención: “Fue aclamado académico de mérito el 3 de enero de 1762. Nat. de Segovia [error: Segorbe], se graduó de singular el Genio [,] Invención y habilidad de su autor. La composición excelente, las tintas suaves variadas con buen gusto²⁰⁵”, con lo que se está poniendo en valor *la invención* como una de las grandes riquezas de la obra.

Otras pinturas de exaltación de las Bellas Artes en el Museo de la Academia de San Carlos²⁰⁶.

¹⁹⁹ C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p. 210.

²⁰⁰ C. RIPA, ‘La Escultura’. T I, p. 351.

²⁰¹ C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T. I, p. 111.

²⁰² C. RIPA, ‘La Fama’, T I, pp. 395-396.

²⁰³ A. ESPINÓS DÍAZ, “La pintura iba acompañada de tres dibujos: uno representaba las Vírgenes Necias, otro San Juan Bautista en el desierto y el tercero diversas figuras”. ob. cit. p. 29.

²⁰⁴ M.A. CATALÁ, 2004, op. cit, Apéndice documental, IV, p. 321.

²⁰⁵ Archivo-biblioteca RABASF. Noticias. 2-57-2, ‘Inventario pinturas’ [1796-1805], nota 122, p. 25.

²⁰⁶ Con motivo de la exposición que organizó el Museo de Bellas Artes de Valencia, tuve el privilegio de ver dos cuadros no expuestos habitualmente, que tienen como común denominador el homenaje a las Bellas Artes. *The origins of Museum of Fine Arts of Valencia. Exhibition 10 December 2014 – 1 February 2015. Museum of Fine Arts of Valencia.*

Una de Manuel Camarón, ‘Alegoría de la Academia’²⁰⁷, también llamado por el conde de la Viñaza²⁰⁸ ‘Alegoría de las Bellas Artes’; y otra de A. Villanueva, ‘Alegoría de las Tres Nobles Artes’, homenajes ambos dedicados a la institución académica de la RABASC.

Manuel Camarón Meliá, ‘Alegoría de la Academia’ (Fig.24)



Fig. 24. M. CAMARÓN MELIÁ, ‘Alegoría de la Academia’, 1783, óleo sobre lienzo, 101x81 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia.

²⁰⁷ Según la información *in situ* impresa de la exposición *The origins of Museum of Fine Arts of Valencia. Exhibition 10 December 2014 - 1 February 2015. Museum of Fine Arts of Valencia. Attribution: Manuel Camarón Meliá (Segorbe, 1763-1806). Allegory of the Academy, 1783. Oil on canvas. Museum of Fine Arts of Valencia (Collection of the San Carlos Royal Academy of fine Arts)*. Esta autoría difiere de la web del museo, que lo atribuye a José Camarón: <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0301.htm>. Consultado 15 de febrero 2015.

²⁰⁸ VIÑAZA, Conde de., TII, pp. 91-94. Padre: José Camarón Bononat: ‘Alegoría de las Bellas Artes’; hijos: José Juan Camarón Meliá (1760-1819) pensionado en Roma desarrolló su carrera en Madrid; Manuel Camarón Meliá (1763-1806): ‘Alegoría a Carlos III protegiendo las Artes’ permaneció en Valencia.

Manuel Camarón, 'Alegoría de la Academia'. En esta pintura utiliza los emblemas de Carlos III en el centro de la composición para subrayar el papel del monarca como protector de las Bellas Artes.

En el fondo sitúa el templo de la sabiduría. Las cortinas rojas, que son el telón de fondo, simbolizan la monarquía y están sujetas por dos *putti* que a su vez cierran el cortinaje en el lado derecho, que se confunde con la capa de armiño que está apoyada sobre el trono real. Unos escalones elevan el trono simbólico de la realeza. En el asiento se encuentran depositados la corona real y el cetro, sobre el respaldo el emblema real de Carlos III. Sobre un brazo del trono, la capa de armiño y a los pies del sillón, el león de la soberanía. Sobre el trono la alegoría en una figura alada con el trompeta símbolo de la Fama²⁰⁹. Al lado izquierdo, la diosa Minerva entrega una corona de laurel a las tres Nobles Artes, representadas por los tres amorfos con sus símbolos: la paleta (pintura) y con la otra mano extiende la corona de laurel; el compás apoyado sobre la lápida (arquitectura) y el tercero con el cincel (escultura). En el centro, una estela de piedra donde están grabadas una corona de laurel, que encierra los números romanos tres, en alusión nuevamente a las Bellas Artes. Debajo, el murciélago: símbolo de la ciudad de Valencia y debajo dos cornucopias, símbolo de la prosperidad que comporta la práctica de las artes, todo ello correspondiente al *ex libris*, el de la propia Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (RABASC).

En el ángulo inferior derecho, una lechuza (Palas Atenea o la sabiduría) que apoya sus patas sobre los libros: en uno se lee *Natura*, y creo que, en otro está escrito *Dibujo*, los pilares sobre los que se soporta la instrucción académica indicándonos que la sabiduría se apoya en el conocimiento que aportan los libros como las fuentes del saber. También se distingue un pincel y un dibujo de un perfil, a la que se suman legajos y hojas con proyectos de la práctica pictórica²¹⁰.

²⁰⁹ C. RIPA, 'La Fama', T I, pp. 395-397.

²¹⁰ E. MARTÍNEZ RUIZ (Ed.) 'Ilustración, ciencia y técnica en el siglo XVIII español'. C.2. S. ALDANA FERNÁNDEZ, 'Imágenes académicas: la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos'. Universidad de Valencia, 2008, pp. 333-355; J. CASAS OTERO, 'Dos retratos de Camarón en el Museo de Tuy', *Academia*, nº 91, 200, pp. 61-78.

La segunda obra, de carácter alegórico, fue el cuadro de Fray Antonio Villanueva (1714-1785), ‘Alegoría a tres Nobles Artes’²¹¹. Esta pintura ha sido estudiada por A. Espinos²¹².

A. Villanueva: ‘Alegoría de las tres Nobles Artes’

En el ángulo inferior izquierdo, la pintura lleva el nº 21, que corresponde al Inventario de la Academia 1797 - 1834 y revisado en 1815: “Inventario. N.21. Un quadro de tres y medio, y quatro y medio palmos de alto con marco dorado que representa *la unión de las tres bellas artes*, obra del Padre Antonio Villanueva Religioso Franciscano por cuya obra fue creado Académico de mérito en la pintura²¹³. (Fig. 45).

Fray Antonio Villanueva perteneció a la orden franciscana y ejerció la pintura sobre todo de tipo religioso y especialmente en relación con la vida de San Francisco. Villanueva²¹⁴, según Orellana que fue coetáneo y amigo por largo tiempo, nos informa de la amplia cultura que poseía el fraile²¹⁵, quien “además de la pintura, tenía conocimientos en Arquitectura, en la Historia, en algunas lenguas, muy particularmente en la latina, francesa e italiana, otros estudios de erudición, como también en la ‘Heráldica o arte de timbrar’ (...)”. Nos informa de que en 1768 pintó un cuadro “en el que se ven las tres Nobles Artes [unidas] entre sí con amistosa sociedad²¹⁶”. Su formación nos explica cómo pudo crear la idea que él mismo explicita y que veremos a continuación. El cuadro por el que el religioso fue nombrado académico de mérito en Junta ordinaria el 9 de octubre de 1768 queda registrado así: “En Junta Ordin^a de 9 de octubre de 1768: P. Fr. Antonio Villanueva presentó un cuadro de 4 por 5 *ideado* por él mismo, con una explicación adjunta de su significado y en su vida de Común Acuerdo de la Junta y aclamación de todos los Vocales fue creado Académico de Mérito, y en esta conformidad se dio fin a la Junta”.

²¹¹ Folleto de mano de la Exposición: *The origins of Museum of Fine Arts of Valencia. Exhibition 10 December 2014 – 1 February 2015. Museum of Fine Arts of Valencia*. Fray Antonio de Villanueva (Lorca, 1714-Valencia, 1785): *Allegory of the Three Noble Arts, 1768. Oil on canvas. Museum of Fine Arts of Valencia (Collection of the San Carlos Royal Academy of fine Arts)*.

²¹² A. ESPINOS, *Cinc segles de pintura valenciana*, 1996, p. 92.

²¹³ RABASC. Archivo-biblioteca. Inventario de pinturas de la Academia 1797-1834: Inventario General de la Pintura, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, diseños de Arquitectura y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado, de los libros e impresiones; con algunas noticias de su ejecución y adquisición, últimamente de los muebles, alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en el año 1797 por el secretario de la misma y alguno de sus celosos directores. Sig. 149. Manuscrito

²¹⁴ M. A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. Cit, 1967, pp. 459-469. Académico de mérito en 1768.

²¹⁵ M. A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. Cit, 1967, p. 462; J.A. CEÁN BERMÚDEZ, T.V., p. 252-254.

²¹⁶ M. A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. Cit, 1967, p. 463.

Inventario RABASC. N.21. Un quadro de tres y medio, y quatro y medio palmos de alto con marco dorado que representa *la unión de las tres bellas artes*, obra del Padre Antonio Villanueva Religioso Franciscano por cuya obra fue creado Académico de mérito en la pintura²¹⁷.



Fig. 25. A. VILLANUEVA, 'Alegoría de las Tres Nobles Artes', 1768. Óleo sobre lienzo, 99x 78 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Foto de la autora.

²¹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos' *Inventario General de las Pintura, Flores pintadas y dibuxadas, Modelos y Vaciados, Dibujos de todas clases, y diseños de Arquitectura: y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado: de los Libros e Impresiones; con algunas noticias de su execución y adquisición: últimamente de los Muebles, Alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en el año de 1797. Por el secretario de la misma, y alguno de sus zelosos Directores.* Sig. 149, s.f.

El propio autor nos desvela la iconografía del cuadro y nos dice que las figuras femeninas son las representaciones de las tres artes, lo que queda explicitado por los atributos en cada una de ellas: la paleta y los pinceles en la figura central, representando a la Pintura, que por otra parte porta una cadena y sobre el pecho la máscara, que según Cesare Ripa hace referencia a la imitación: “ha de llevar una cadena de oro de donde cuelga una máscara, para mostrar que el arte de la imitación está inseparablemente unido a esta actividad²¹⁸”. A ambos lados de la alegoría de la Pintura, y entrelazadas mediante sus manos, aparecen, a la izquierda la alegoría de la Escultura, que “apoyará la diestra en la cabeza de una estatua de piedra”, junto a varios instrumentos necesarios para el ejercicio de este arte, como el mazo. La mano que sobre la estatua reposa muestra que, si bien la Escultura es principalmente objeto de la vista y los ojos, puede serlo también del “sentido del tacto”, pues es de todos sabido que Michelangelo Buonarroti, faltándole en su vejez la luz de los ojos, solía juzgar palpándolas atentamente con las manos²¹⁹. A la derecha, la alegoría de la arquitectura nos muestra el plano de un Palacio y un compás en la otra mano, y abajo a la derecha vemos instrumentos de arquitectura. Al mirar de cerca la pintura, podemos apreciar que se trata de libros de arquitectura y en uno de ellos en el lomo se puede leer *Paladio*, y debajo una polea. Esta representación se corresponde también con la descripción de C. Ripa: “Mujer, sosteniendo en una mano el péndulo, el compás y la escuadra y un pergamino en la otra, en la que se verá dibujada la planta de un palacio²²⁰”. La composición entrelazada de las figuras confiere a las tres nobles artes un plano de igualdad, armonía y continuum entre las tres. Una particularidad que recuerda a Conca son las manos entrelazadas de la ‘alegoría de las Bellas Artes’ (Fig. 21).

En la parte posterior, en un plano discreto, la figura que se ha venido interpretando como la diosa Minerva²²¹ vela por la protección de las Artes. Sin embargo, en base al lenguaje alegórico de la pintura y a la luz de Ripa, creemos que se trata de la alegoría de la ‘Virtud’. La

²¹⁸ C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p. 211: “Mujer hermosa, con el cabello suelto, largo y negro, ensortijado de muy diversas formas y maneras y cejas enarcadas, mostrándose con ello sus fantásticos pensamientos y meditaciones. Se ha de cubrir la boca con una banda que va atada por detrás de sus orejas, llevando al cuello una gran cadena de oro de la que cuelga una máscara, y leyendo en medio de su frente: *Imitatio*. Ha de llevar el pincel en una de sus manos, sujetando un cuadro con la otra [...], a los pies algunos instrumentos de los que le son propios”.

²¹⁹ C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351: “Hermosa mujer joven que lleva en la cabeza un peinado de la mayor simplicidad (...). Apoyará la diestra en la cabeza de una estatua de piedra, mientras lleva en los otros varios instrumentos, todos necesarios para el ejercicio de este arte”.

²²⁰ C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111: “Mujer de edad madura y con los brazos desnudos [...], sosteniendo en una mano el péndulo, el compás y la escuadra y un pergamino en la otra, en el que se verá dibujado la planta de un palacio, con algunos números que la rodean”.

²²¹ B. DOMENECH, A. ESPINOS, J. PÉREZ, ‘Cinco siglos de Pintura Valenciana’. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia. Madrid, octubre/diciembre 1996. Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano, p. 39 y p. 93. Contiene referencias a catálogos del museo, bibliografía o exposiciones.

diferencia estriba en que cuando se representa a la diosa Minerva, ésta no porta alas y lleva sobre el pecho la medusa o Gorgona; mientras que esta figura sí porta alas y en el pecho de manera ostentosa muestra un sol resplandeciente. En la mano derecha tiene una asta y en la izquierda una corona de laurel y en actitud de coronar a las Bellas Artes. Todos estos elementos son característicos de la alegoría de la ‘Virtud’²²², tanto en su descripción como en la ilustración que la acompaña (Fig.25). En oposición a la Virtud, en la oscuridad del fondo a la derecha se percibe una figura que huye asustada con las manos en alto ante la presencia de una hidra de la que vemos varias cabezas, que nos permite identificar que se trata del Vicio²²³ (Fig.26). Frente a la virtud, el vicio de la envidia es una antítesis usada frecuentemente que nos trasmite ese mensaje moralizante que subyace en la representación.



Fig. 26. C. RIPA, ‘La Virtud’ y J. BAUDOIN, ‘La Envidia’.

Por otra parte, Villanueva no olvida hacer un doble homenaje. Por un lado, una referencia explícita a la Academia de San Carlos, por la concesión del nombramiento de académico, e incorpora el emblema de ésta en la parte superior izquierda; así como a la monarquía, con un bajorrelieve con la imagen de Carlos III, como fundador de la Academia y protector real.

Estos cuadros alegóricos tienen en común que todos ellos son un homenaje y exaltación a las alegorías a las Bellas Artes. En todos se subraya de forma explícita a la propia academia

²²² C. RIPA, ‘La Virtud’, T II, p. 429, “Joven graciosa y bella con alas en las espaldas, que ha de coger una asta con la derecha y con la izquierda una corona de laurel, dejando dibujada sobre el pecho la figura del sol”.

²²³ C. RIPA, ‘La Envidia’: “Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndose una sierpe que se ciñe y enrosca apretadamente alrededor del mismo. A su lado una hidra, sobre la cual apoyará la mano”. T I, p. 341; J. BAUDOIN, T II, p. 152.

valenciana, aunque no falta la alegoría a la monarquía en función de su dependencia orgánica como Real Academia.

Otro aspecto interesante es que se indica que son de invención propia destacando de esta manera la capacidad creativa del pintor por ejemplo en Josef Camarón Bononat y Fray Manuel Villanueva.

C. I. 2. 3. Zaragoza. Academia de Bellas Artes de San Luis.

A partir de ahora (RABASL). El primer intento de dignificación de las artes y germen de la Junta Preparatoria de la futura Real Academia zaragozana se remonta a la mitad del siglo XVII. Ceán Bermúdez consultó los documentos manuscritos de Jusepe Martínez, pintor de Felipe IV, intitulado: “Discursos practicables del novísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustre²²⁴”, que sería uno de sus primeros escritos en que se refleja este deseo.

En 1746, en la ciudad de Zaragoza, ya existía una ‘Academia del Arte del Dibujo’, dirigida por José Luzán (1710-1785), según consta en documento notarial que ha dado a conocer Arturo Ansón en su trabajo monográfico sobre el pintor²²⁵. Luzán era profesor de pintura, tenía una formación cosmopolita, pues había estado en Italia (Nápoles) gracias al mecenazgo de la familia Pignatelli y cuando volvió a España fue nombrado pintor de la casa Real. En Zaragoza desarrolló su tarea docente, y es bien conocido que, en su escuela, entre sus alumnos estuvieron, en distintos momentos Francisco Bayeu (1734-1795) y Francisco de Goya (1746-1828), doce años más joven. Para Goya, la figura de José Luzán será la que años después reconocerá como su único maestro.

Esta autobiografía de Goya es esencial en cuanto a declaración de lo que él cree que fueron los hechos más relevantes en su formación. Los primeros años de formación, subraya la importancia de José Luzan copiando las mejores *estampas* que tenía ²²⁶, y a continuación subraya la importancia en el campo de la creación su paso por Roma al que nos referiremos

²²⁴ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, op. cit, T I. Prólogo, pp. xii-xiii.

²²⁵ ANSÓN NAVARRO, A., ‘El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)’, Caja de ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1986. Anexo documental, pp. 144-145, nº 23: A.H.P.Z. Not. José Critóbal Villarreal, 1746, con la transcripción íntegra.

²²⁶ Luis EUSEBIO, *Noticias de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey, sito en el Prado de esta Corte*. Madrid, 1828. Francisco Martínez Dávila. *Artículo comunicado por él mismo*, pp. 67-68.

después en el capítulo segundo y de la observación de los cuadros célebres, lo que nos está indicando la posibilidad de que existan referencias en sus obras. Sin embargo, en palabras de Calvo Ruata, ninguna a Francisco Bayeu, que estaría en la base de su formación, tal como el mismo Goya afirmó cuando se presentó al concurso de la Academia de Parma en 1771²²⁷.

Francisco Bayeu se formó en la escuela de Luzán y sus discípulos más destacados se trasladaron a Madrid para completar y desarrollar sus carreras. El primero será Francisco Bayeu, que en 1763 es reclamado por Mengs. También F. de Goya, en esta misma década, concursa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid sin éxito, por lo que en los inicios de los setenta se va a Roma a ampliar sus estudios. Tanto Luzán, como los Bayeu como Goya, conocen y practican el lenguaje alegórico, cuyo modelo es Ripa, aunque aplicado preferentemente a la pintura religiosa al fresco.

Estos grandes pintores oriundos de Zaragoza desarrollan su actividad pictórica en Madrid. Mientras tanto en Zaragoza, se origina los primeros esfuerzos para constituir una Academia pública bajo protección real y comenzaron las negociaciones con la madrileña.

El verdadero empuje para la formación de la Academia vino abalado por “la junta de comercio que creó la escuela de pintura antecedentes a la Real Academia de S. Luis²²⁸”. La creación de la Academia de Bellas Artes es promovida por la Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza, siguiendo la estela de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, creada por la Junta de Comercio²²⁹.

Según consta en el catálogo del Museo de Zaragoza, Juan Martín de Goicoechea y Galarza Ziordia (1732-1806) fue el hombre de negocios más importante de la Zaragoza de la época. Estudió en Lyon comercio y sedería, a su regreso a la capital fundó una fábrica de hilados en 1772. Ilustrado y liberal, mantuvo una activa implicación en los asuntos ciudadanos. Fue una figura clave y uno de los fundadores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y mantuvo a sus expensas la ‘Academia de Dibujo’ que tuvo actividad entre 1784 y 1792, fecha en la que se creó la ‘Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis²³⁰’. En este momento,

²²⁷ CALVO RUATA, J.I., ‘El factor Bayeu en la formación de Goya’. Artígrama, nº 25, 2010, pp. 21-51.

²²⁸ ANSÓN NAVARRO, A., ‘Academicismo y Enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis’. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1993.

²²⁹ LARJC de Barcelona, 14 octubre 1784. Carta de la Real Sociedad Aragonesa, solicitando que “se le auxilie para el establecimiento de una Escuela de Dibujo, que quiere hacer allí, semejante a la de esta ciudad, concediéndole algunos originales, yesos y principios con las instrucciones convenientes [...]”.

²³⁰ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, op. cit, TIV, pp. 149-156. Apéndice. Historia de la Real Academia de S. Luis de Zaragoza.

la Academia pide soporte a Francisco Bayeu, pintor totalmente consolidado en la Corte de Carlos IV.

Después de varios intentos frustrados de constituirse en Academia, una serie de circunstancias políticas coyunturales, como la caída de Jovellanos y la subida al poder del aragonés Conde de Aranda²³¹, favoreció que se transformara en Academia, fundada en 1792. Todos los esfuerzos de Goicochea fueron recompensados nombrándole Vice-Presidente por Real Orden de S.M. el Rey de España don Carlos IV, expedida en Aranjuez, el 17 de abril de 1792. La Academia se denomina de San Luis en honor a su esposa la reina María Luisa de Parma: “Elevado la misma Escuela al grado y dignidad de Academia Real con la denominación de SAN LUIS²³²”.

Las primeras actas impresas y publicadas corresponden a 1801, en la que se recoge la propia ‘historia de la Academia’, desde su origen hasta aquel momento. En la introducción llama la atención que se enfatice en 1801 sobre la necesidad del dibujo como la pieza clave donde se sustentan todas las artes, por lo que equipara la Academia a ‘Academias del dibujo, conociendo que el dibujo era el alma de las Artes²³³’. Sobre esta idea se desarrolla todo el discurso que fundamenta la transformación de la Escuela de Dibujo en Academia de las Nobles Artes²³⁴.

Pintura conmemorativa: *Alegoría de la Academia. Fray Manuel Bayeu, ‘Tres alegorías de las Nobles y Bellas frente a la ignorancia’, 1799*

²³¹ ANSÓN NAVARRO, A., ‘Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis’. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1993, p. 132.

²³² ‘Estatutos de la Real Academia de San Luis, Zaragoza, Mariano Miedes. Impresor de la Real Sociedad, MDCCXCIII, pp. 13-14.

²³³ ‘Actas’, 1801, p. XXX.

²³⁴ Estatutos y plan de estudios: Los primeros estatutos fueron aprobados por Manuel Godoy el 18 de noviembre de 1792 y se publicaron en 1793. El frontispicio, de los Estatutos realizado por Mateo González²³⁴, es la combinación del escudo de la Real Sociedad Económica Aragonesa, en la parte superior, con la base en la que se hallan los atributos de las alegorías de las tres Artes: pintura, escultura, arquitectura. Estas alegorías tienen su referente iconográfico en el tercer volumen de Gravelot, traducción francesa de la ‘Iconología’, de Cesare Ripa. De forma indirecta, ese grabado no permite deducir que la obra de Ripa era conocida, al menos en su edición francesa. Los Estatutos de la Academia de San Luis siguen al pie de la letra los de Valencia²³⁴ según palabras de la propia Academia, en una carta dirigida a Azara: “Que no le han enviado [sic] los Estatutos, por ser idénticos a los de San Carlos de Valencia²³⁴”, que a su vez eran un reflejo de los de Madrid. Juan Martín Goicochea mantuvo económicamente la Escuela de Dibujo, en el seno de la Junta de Comercio e hizo todos los esfuerzos en proveer a la Academia del equipamiento didáctico adecuado. Financió los materiales para la enseñanza de principios: yesos, papeles, que había reunido provenientes de Roma a través de Pignatelli o Azara, así como de la Escuela de Diseño de Barcelona.

Pintor formado por su hermano Francisco Bayeu, estuvo en Madrid con otro de sus hermanos Ramón Bayeu, también pintor, y años más tarde fue cuñado de Francisco de Goya. Su formación por tanto estaba familiarizada con el lenguaje alegórico a través de su hermano, del que es un gran deudor. Sin embargo, pronto decidió ingresar en la orden de los cartujos en Zaragoza, para los que trabajó como pintor.

El cuadro que realizó Fray Manuel como homenaje a la Academia estaba registrado en el catálogo de pinturas con que contaba la Academia zaragozana en 1818. Este catálogo nos muestra cuál era la distribución espacial en aquel momento de la Academia y las pinturas: “En esta misma Sala de Juntas Particulares, con el nº de catálogo 24: Una alegoría a las bellas artes, ensayo pintado al incausto por F. Manuel Bayeu y dirigido por el Abate Requeno²³⁵”. Hoy esta obra pertenece a la Real Sociedad Económica aragonesa, según Viñaza tiene por asunto una “Alegoría de las tres Artes²³⁶”. El hecho de que se cite que estaba dirigido por Requeno nos interroga sobre cuál fue su contribución.

La Academia de San Luis había nombrado a V. Requeno académico de honor el 7 de agosto de 1799, y cuatro meses después, Don Vicente regaló a la Academia la obra al encausto²³⁷, creada y ejecutada por Fray Manuel Bayeu. En los archivos de la Academia se conserva la carta manuscrita que D. Vicente Requeno envió a la Academia, y que es un documento fundamental para conocer las alegorías que la componen: “un cuadro al encausto de pincel, en que el Profesor Fray Manuel Bayeu, de su propia invención, ha expresado con nobleza la Escultura, que cincela en mármol las Armas de Aragón; la Pintura, que dibuja con pincel ‘el blasón de ese Real Cuerpo’ al dictado de Minerva; y la Arquitectura, que toma las medidas para la formación de sus planes, con la Aritmética y Consejo, que le están vecinos. La novedad del método y su agradable ejecución podrían excitar, con el tiempo, a los más hábiles jóvenes a la cultivación de la pintura al encausto, que fuera tanto honor a los griegos, y que no sería de menor a los aragoneses, si como ellos la cultivasen. Suplico a Vuestras Señorías se dignen recibir este pequeño obsequio con la consideración al mérito de quien ha trabajado el cuadro, pues yo no tengo otro en este asunto que el de cumplir con la obligación que me

²³⁵ ‘Catálogo de Pinturas Academia de San Luis’, , 1828, p. 39.

²³⁶ CONDE DE LA VIÑAZA, ‘Adicciones al Diccionario histórico de D. Agustín Ceán Bermúdez’. Madrid, tipografía de los huérfanos, 1889, T II, p. 53.

²³⁷ La pintura al encausto. Rev. GOYA, 2014, junio-sept. Y art. Online: Antonio ASTORGANO ABAJO, ‘La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799)’. www.cervantesvirtual.com/.../la-fallida-traduccion-espanola-de-los-tratados-de-vicente-r...2013. [Consulta 20-11-2016].

imponen, como académico, los reales estatutos de solicitar los adelantamientos de las tres nobles artes en Aragón²³⁸”.

Este documento mínimo de una cuartilla, que dio a conocer Astorgano y que he tenido el privilegio de revisar²³⁹, sintetiza información concisa y precisa sobre dos aspectos fundamentales de la obra: la invención, en cuanto a que es creación de Fray Manuel y los elementos iconográficos que forman parte. En relación con la invención, tal como estaba catalogado, parecía que el programa iconográfico recayese en Requeno; sin embargo, la aclaración es importante, pues es pintor el que lo crea. La aportación de Requeno es la novedad del método: la técnica al encausto que como dice en su carta proviene de los griegos y él trata de que se incorpore y reintroduzca nuevamente a la pintura, en el sentido de volver a la antigüedad, no sólo en las formas estéticas que proclaman los teóricos sino también en la técnica. En la parte posterior del cuadro, aparece en letra del propio Manuel Bayeu: “Segundo ensayo de Pintura a la Encáustica, según la instrucción y método que ha dado el Abate Don Vicente Requeno a Fray Manuel Bayeu, año 1799. Cartuja de las Fuentes”. Esta Junta del 1 de diciembre, por ser la más importante contribución de Requeno a la Academia de San Luis²⁴⁰.

Si analizamos la obra a la luz de la carta de Requeno, describe las ‘tres alegorías de las Nobles y Bellas Artes’ inspiradas por la diosa de las Artes Minerva, explicitando cada una de ellas que hemos subrayado en el texto del abate en mayúscula (Fig. 27):

²³⁸ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., ‘Inventario del Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza’. Fondos documentales, Años 1767-1823, Zaragoza, 1994, p. 34. Núm. ° 252. (ms. sp.) leg. Año 1779 (s.f). Carta del Académico D. Vicente Requeno al Sr. vicepresidente y Señores Académicos de la Real Academia de San Luis comunicándoles el regalo que hace a la Real Academia. Ortografía actual.

²³⁹ Gracias al director de la Academia en la actualidad, Wifredo Rincón, mi más sincero agradecimiento, por la ayuda y disponibilidad prestada, facilitándome el acceso a toda la documentación de que dispone la institución.

²⁴⁰ ARABASL, ‘Segundo cuaderno de borradores que da principio en enero de 1798’. Caja 1. Sin foliar.

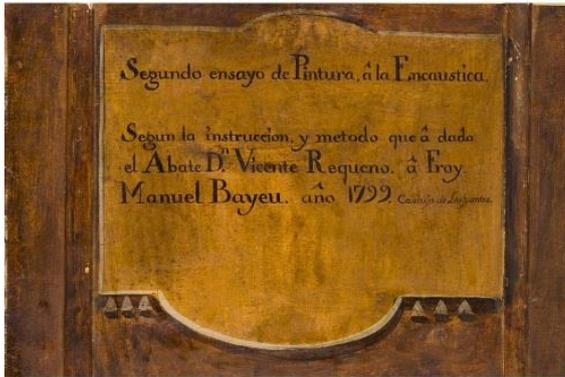


Fig. 27. Fray Manuel BAYEU, 'Alegoría de las tres Bellas Artes', 1799, 59x83,5 cm, encausto sobre tabla (anverso y reverso). Colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Zaragoza.

Esta pintura ha sido ya estudiada desde el punto de vista iconográfico por Regina Luis²⁴¹, a la que nos sumamos en relación con sus referencias a Ripa como fuente iconográfica del pintor. Sin embargo, no hace mención del documento que he mostrado, lo que la induce a alguna omisión.

²⁴¹ R. LUIS RÚA, 'Las representaciones alegóricas de la Real Sociedad Económica aragonesa de Amigos del País', Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014, pp. 235-244.

Como indica el texto de Requeno, la figura central y en alto es Minerva. Lleva cimera y asta, protectora de las Bellas Artes, se halla ejerciendo dicha función y está indicando a la figura alegórica de la Pintura con la cadena y la máscara sobre el pecho²⁴², señala ‘el blasón de ese Real Cuerpo’, sin especificar, representativo del escudo de la Real Academia de San Luis, indistintamente de que la Real Asociación Económica de Amigos del País, con la que comparte el mismo emblema, puesto que eran en aquel momento una unidad integrada.

La Escultura²⁴³, con los atributos del mazo y el cincel está realizando el escudo de Aragón.

La Arquitectura²⁴⁴, que está proyectando un plano para un futuro edificio. Según el abate, al lado de la arquitectura refiere la Aritmética y el Consejo. Respecto a la Aritmética, Ripa, la define como “Mujer que sostiene la tabla numérica y otra más que se verá en tierra. [...]. En el borde de su vestido se verá escrito: ‘par e impar’, indicando lo que presta toda su diversidad de accidentes y demostraciones a este arte de que hablamos²⁴⁵”. Si tratamos de coordinar esta descripción con Ripa, tendríamos que poder leer qué pone en su tocado y sobre su frente, en la que lleva una leyenda: es posible que sea: ‘par e impar’. Yo no lo he podido distinguir. La otra alegoría que se cita en el texto, el “Consejo Anciano revestido con largos ropajes de color rojo (...) aparece sosteniendo con la diestra un libro cerrado²⁴⁶”. En la pintura sólo vemos su rostro que sí corresponde a un anciano barbado, como se representa en la ‘Iconología’.

Si seguimos analizando la pintura, encontramos otras figuras no descritas en este documento. Probablemente por tratarse de una notificación, que es sucinta. Se trata de dos figuras. Una posterior, con grandes orejas, en un artículo citado de R. Luis Rúa hace referencia al Rey Midas por las orejas de asno y la bola dorada que porta en las manos, pienso que Bayeu trasciende este significado y que con las orejas de burro trata de mostrarnos la alegorías de la Ignorancia, según Ripa, “Ignorancia de todas las cosas”: “La imagen de un hombre con cabeza de asno, poniéndose además mirando hacia la tierra; pues en efecto, hacia el sol de las virtudes no ha de alzarse jamás el ojo de los ignorantes²⁴⁷”. La segunda figura en el primer plano, con los cabellos enrevesados de serpientes y un fuelle en la mano, nos remite a la alegoría de la Discordia: “Mujer que aparece bajo la forma de una furia de los Infiernos (...) con los cabellos

²⁴² C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, pp. 210-212.

²⁴³ C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351.

²⁴⁴ C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p.111.

²⁴⁵ C. RIPA, ‘La Aritmética’, T I, p. 110., sin ilustración. Ilustración Baudoin, 1644, T II, p. 194.

²⁴⁶ C. RIPA, ‘El Consejo’, T I, p. 218.

²⁴⁷ C. RIPA, ‘La Ignorancia’, T I, pp. 503-504, sin ilustración. Ilustración, Baudoin, 1644, TII, p. 160.

mezclados con multitud de serpientes (...) en la diestra un fuelle²⁴⁸». Luis lo trata como la representación de un vicio en sentido genérico y da una lista de otros posibles significados en relación con el atributo del fuelle: Capricho, Perturbación, Adulación o Discordia. Si descartamos los primeros, ninguno de los cuales es un vicio ni lleva los cabellos llenos de serpientes, sólo nos queda la Discordia. Por último, la alegoría de la Fama, representada por “Mujer vestida con sutil y sucinto velo (...) tiene dos grandes alas (...) sostendrá con la diestra una trompa, tal como la describe Virgilio²⁴⁹”.

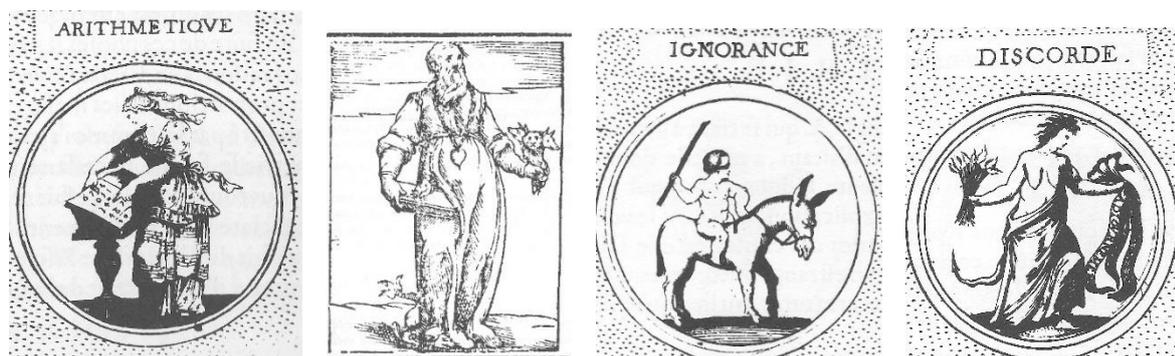


Fig. 28. BAUDOIN, 'Alegoría de la Aritmética'; C. RIPA, 'del Consejo'; BAUDOIN, 'de la Ignorancia' y 'la Discordia'.

El pintor contextualiza la acción respecto a la ciudad de Zaragoza, incorporando además el emblema de la Institución, la alegoría de un río, en alusión posiblemente al Ebro: “Suelen pintarse los ríos en posición yacente, mostrándose con ello su más propia característica de arrastrarse por tierra²⁵⁰”.

El significado que Fray Manuel ha querido transmitir, es muy polivalente y rico, pues si tomamos la trompeta de la fama como la expresión de cantar las alabanzas, ha incorporado desde las Bellas Artes, a la institución, representada en su emblema, que está sujeto por unos geniecillos con alas de mariposa, que representan al Ingenio, “alas de colores diversos para simbolizar su velocidad, la prontitud de su discurso y la variedad de sus invenciones²⁵¹”; a Aragón con su escudo y sin olvidar la especificidad que introduce, simbólicamente, al poner al Ebro en relación con la ciudad de Zaragoza .

La fuente en las que se pudo basar Fray Manuel es Ripa, en edición italiana y francesa, como tenía su hermano Francisco Bayeu. La relación con la descripción o la ilustración es bastante fiel.

²⁴⁸ C. RIPA, 'La Discordia', T I, p. 286, sin ilustración. Ilustración, Baudoin, 1644, T II, p. 150.

²⁴⁹ C. RIPA, 'La Fama', T I, pp. 397-398.

²⁵⁰ C. RIPA, 'Los Ríos', T II, pp. 267-276.

²⁵¹ C. RIPA, 'El Ingenio', T I, p. 525, ilustración de otro de los modos de representar la alegoría.

La obra se encuentra en la Real Sociedad Económica²⁵², cuyo símbolo es el Árbol de Segorbe y también de la Real Academia de San Luis, que mantuvo el emblema de la Sociedad como parte de ésta y añadió a su pie los símbolos de la agricultura, las artes y el comercio. Sin embargo, Astorgano concluye diciendo: “Así, este cuadro, la Alegoría de las Tres Bellas Artes, de fray Manuel Bayeu, se suele exhibir como dedicado a la Sociedad Económica Aragonesa, aunque en realidad lo fue a la Academia de San Luis²⁵³”. La obra ha sido expuesta en la reciente exposición de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 2014²⁵⁴.

La pintura fue la obra de presentación como académico de mérito de Requeno, personaje ilustrado reputado, amante del gusto grecolatino, defensor de la pintura a la cera como un retorno a la antigüedad, por lo que la obra se realizó con esta técnica, además de un amante de la cultura clásica y de las teorías de Winckelmann.

Otras Alegorías a la Real Academia de San Luis y a su mecenas.

Años más tarde, Buenaventura Salesa, un discípulo de Mengs, con el que fue a Roma en 1777, a su regreso pasó en 1800 a ser director de la Academia de San Luis. Éste le dedicó un retrato que representa un doble homenaje. Por una parte, a su persona: Juan Martín Goicoechea (1732-1806), a quien la Academia de San Luis nombró patrono vitalicio “en atención al notorio mérito del Socio D. Juan Martín de Goicoechea, caballero de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III [...], es mi voluntad que sea Vice- presidente de él mientras viviese²⁵⁵”. Por otra parte, a la institución, que refleja una de las actividades que desarrollan los alumnos copiando las estatuas antiguas o sus vaciados (Fig.29).

²⁵² VIÑAZA, T. II. P. 51-53: Fray Manuel BAYEU: “La Real Sociedad Económica Aragonesa posee tres bocetos de este Bayeu: Uno el techo de la Catedral de Jaca (...), el tercero, que tiene por asunto una *Alegoría de las Artes*”, p. 53.

²⁵³ ASTORGANO, p. 18.

²⁵⁴ BUESA CONDE, D. J. ‘Comisario’. Exposición de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Catálogo. Ibercaja, Zaragoza, 2014, p. 115.

²⁵⁵ ESTATUTOS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN LUIS. En Zaragoza, por Mariano Miedes, Impresor de la Real Sociedad, Año M. DCC. XCIII, p. 25.



Fig. 29. B. SALESA, “La Sociedad Aragonesa ha reconocido a su director el caballero D. Juan Martín [de Goicoechea]”.

Otra de las alegorías a la Real Academia de San Luis y a su mecenas fue realizada por Felipe Abás, alumno de la Academia y discípulo de Goya. Abas dedicó a su mecenas y a la institución un cuadro alegórico²⁵⁶ (Fig.30).



Fig. 30. Felipe ABÁS, ‘Exaltación de Martín de Goicoechea como protector de la Artes, la Agricultura, la Industria y el Comercio’, óleo sobre lienzo, 1806, colección particular, Madrid. Foto procedente del artículo de Ansón.

²⁵⁶ A. ANSÓN NAVARRO, ‘Los discípulos de Goya’, Arte del Siglo XIX, 2014, pp. 241-266.

Esta pintura ha sido estudiada por Ansón, al que nos remitimos y compartimos, constata que a la figura de Goicoechea “le acompañan varias figuras alegóricas, con los atributos tomados de Cesare Ripa” y cita “la Benignidad, propia de los hombres magnánimos, con túnica blanca y manto azul estrellados, corona de oro sobre la cabeza y sobre ella un sol radiante²⁵⁷”. En el ángulo izquierdo, en penumbra podemos observar el perfil de Ceres, que identificamos por la corona de trigo y una cornucopia a sus pies que simboliza la Agricultura. Detrás, la diosa Minerva con el casco con cimera, la asta y en el pecho la medusa, extiende su mano hacia un niño. Con este gesto la diosa protectora de las artes ha concretizado en los alumnos, otro de los cuales está trepando por una columna. En el centro de la composición, junto al homenajeado, Goicoechea, con la levita marrón, según marcaba la tradición en su profesión de comerciante. El dios Mercurio, con alas en la cabeza y la mano que muestra el caduceo, refuerza al personaje agasajado como dios del Comercio. A su lado, un grupo de tres figuras femeninas simbolizan las Bellas Artes mediante sus atributos: Pintura²⁵⁸, en primer plano, con la paleta. A su lado en actitud de sumisión, semi-arrodillada, la Escultura²⁵⁹, que indica que a sus pies está la cabeza de una escultura, símbolo de su arte. Detrás de ambas, la Arquitectura²⁶⁰, que levanta la mano para mostrar un instrumento de su trabajo, parece un compás, y en la otra mano un plano, atributos que la caracterizan. En el lado derecho, a los pies de la escalinata, una figura femenina apoyada sobre una columna, coronada, muestra en la mano derecha una cadena de la que cuelga una joya y apoya su mano sobre un león, representando la monarquía española. En primer plano, vestida con túnica transparente, relaciona la Verdad²⁶¹. Esta figura nos descubre el escudo de Aragón, lo que permite contextualizar la escena. Cierran la composición dos figuras en primer plano, que son fustigadas por un niño y que corresponden a los vicios. Una de las figuras boca abajo tiene las orejas de asno, por lo que corresponde a la Ignorancia²⁶² y la otra, con los cabellos llenos de serpientes posiblemente sea la Envidia²⁶³. Aquí tenemos una leve discrepancia con Ansón, quien cree que se trata del Furor²⁶⁴. Sin embargo, pensamos que es menos probable porque, si seguimos la lectura a la luz de Ripa, no se representa con el pelo lleno de serpientes. Sobrevolando toda la escena, la alegoría de la Fama²⁶⁵, que con su trompeta

²⁵⁷ C. RIPA, ‘La Benignidad’, T I, pp. 141-148.

²⁵⁸ C. RIPA, ‘La Pintura’, esta T II, p. 210.

²⁵⁹ C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351,

²⁶⁰ C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111.

²⁶¹ C. RIPA, ‘La Verdad’, T II, p. 391.

²⁶² C. RIPA, ‘La Ignorancia’, T I, p. 503.

²⁶³ C. RIPA, ‘La Envidia’, T I, p. 341.

²⁶⁴ C. RIPA, ‘El Furor’, T I, p. pp. 452-454.

²⁶⁵ C. RIPA, ‘La Fama’, T I, p. 395.

difundirá las virtudes que adornan a Goicoechea y a las Bellas Artes sobre las que está en el momento de colocarles una corona de laurel.

Abas está familiarizado con el repertorio visual de las ediciones italiana y francesa de Ripa (Fig. 31).

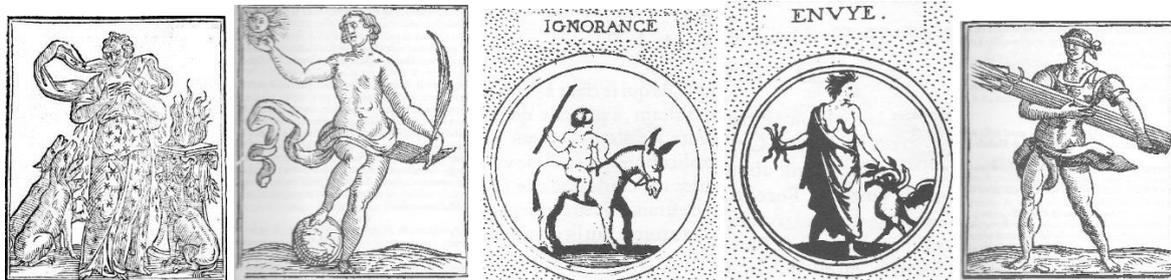


Fig. 31. C. RIPA, la Benignidad, la Verdad; J. BAUDOIN, la Ignorancia y la Envidia, C. RIPA, el Furor.

En las pinturas alegorías de la Academia de San Luis, en todos los casos además del homenaje a las Bellas Artes, Fray Manuel vehicula el mensaje a través de la institución que lo ha hecho posible la Junta de Comercio, mientras que en las otras dos pinturas de Salesa o Abás, rinden homenaje a la figura del mecenas Goicoechea quien ha sustentado la academia con su propio esfuerzo económico. En todos los casos la presencia de la monarquía se ha diluido.

C. I. 2. 4. Barcelona. La Escuela Gratuita de Dibujo.

Como punto de partida, tratamos de hacer una aproximación sucinta, que nos permita dibujar el contexto socio político de Cataluña y en particular de la ciudad de Barcelona como núcleo dinamizador²⁶⁶. El marco temporal de este trabajo transcurre entre dos guerras, la Guerra de Sucesión con el cambio dinástico que supuso la llegada de un Borbón, Felipe V, y la Guerra de la Independencia. Después del amargo sitio de la ciudad de Barcelona en 1714, la ciudad comenzó a recuperarse lentamente a partir de 1720, produciéndose una recuperación económica vinculada al desarrollo del comercio de los productos del sector agrícola, en particular frutos secos y aguardiente. En estos años también se produce la irrupción de la industria algodonera,

²⁶⁶ Roberto FERNÁNDEZ, *La Barcelona de la Ilustración*, conferencia del ciclo La Barcelona Oculta. Art, arquitectura i societat en el darrer terç del segle xviii. Universitat de Barcelona. Els Julios.2017.

pasando de una o dos fábricas en 1720 a 75 fábricas de indianas en 1770. El periodo más fructífero se produjo en la segunda mitad de siglo, siendo los protagonistas, según Fernández, el binomio formado entre la impronta creativa de la población de Cataluña junto a la política reformista borbónica, específicamente favorecida por la llegada a Barcelona, en 1759, de Carlos III procedente de Nápoles para tomar posesión como rey de España. El monarca fue objeto de grandes recibimientos por parte de las instituciones de la ciudad. A partir de este momento se produjeron cambios en la protección de la industria con medidas liberadoras mediante los decretos de 1765 y 1768: decretos de libre comercio que comportan cambios fundamentales permitiendo a Cataluña comerciar con América, que anteriormente monopolizaba primero Sevilla y después Cádiz. Esto permitió el comercio principalmente de indianas, aguardientes (...), lo que hizo crecer la economía en su conjunto. Esta mejoría económica propició un auge demográfico y como consecuencia de ello, una transformación urbana. Fue necesario expandir la ciudad, con nuevos asentamientos urbanos, con la creación de nuevos barrios como la Barceloneta; la reorganización de las ramblas y nuevas viviendas o reconstrucción de las antiguas. Este cambio económico afectó a la clase social no sólo de la nobleza que pudo comercializar libremente los productos de la tierra; sino también de una burguesía emergente, que se vincula con la nobleza mediante matrimonios y en última instancia los simples comerciantes escalan en la clase social y mediante su trabajo consiguen enriquecerse y comprar títulos nobiliarios. Estas clases sociales enriquecidas son las que pueden acceder a reformar sus casas o edificarlas de nuevo, y esto es lo que constata Ponz en su visita a la ciudad de Barcelona, que “se edificaron y reconstruyeron numerosas casas²⁶⁷”.

La transformación social también tuvo su impacto en el ámbito intelectual, en los campos científico y artístico, aunque con marcado carácter utilitarista. Esta vitalidad tuvo su gran momento en la segunda mitad del siglo XVIII con la creación de las Academias. Se fundan la Academia de las Ciencias; la Academia de Medicina o la Militar de Matemáticas, cuya peculiaridad es que son propiciadas por los sectores económicos. Una fuerza dinamizadora del comercio en Cataluña fue la recuperación de la Junta de Comercio en 1758 y del Consulado del Mar, con la aparición de la Escuela de Náutica para el comercio marítimo, que creó en su seno la Escuela Gratuita de Dibujo, a la que nos referiremos posteriormente y también financió el proyecto de realización de la Historia de Cataluña encomendado a Antonio Capmany.

²⁶⁷ A. PONZ, ‘Viaje de España’, 1788, T XIV, pp. 8-9.

La desaparición de los gremios y el “nacimiento” de la Academia de Bellas Artes de Barcelona: “la infancia de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona”:

En Cataluña en la década de los treinta se produce el establecimiento de las primeras fábricas de indianas, en este momento bajo un sistema gremial y ante la necesidad de mejorar la industria más importante del momento, las indianas, consistente en tejidos de algodón estampados. Se trata de impulsar la formación de los pintores para que estén más preparados y mejorar a los artífices de estos productos.

En paralelo el gremio de pintores, que ante sus demandas contaba con unos privilegios concedidos, el rey Carlos II emitió en 1688 un Real Decreto²⁶⁸. Pronto surgieron las disputas de los artistas que no querían pertenecer a esta institución considerándola obsoleta y buscando la dignificación de la pintura a través de la creación de las Academias de Bellas Artes como estaba sucediendo en el resto de Europa. Entre estos pintores disconformes con el Colegio de pintores, presentaron pleitos A. Viladomat en 1723 y 1739, interpuestos por algunos discípulos; o de los hermanos Tramullas en 1742-1755. Sobre los hermanos Tramullas, existe una Tesis de Licenciatura de C. Miquel de 1986 y un TFM de A. Trepas que nos han servido de base a este trabajo²⁶⁹, centrándonos en nuestro objetivo de la pintura alegórica. Por este motivo sólo haremos una breve mención a algunos acontecimientos que nos permitan esbozar el contexto en que esta pintura alegórica se desarrolló. Volviendo a las quejas de los pintores frente a los gremios en 1759, Francesc Tramullas, que ya era académico según veremos después, reclama exenciones que le conceden los estatutos, porque “la Academia de los Pintores querían obligarlo a alistarse en su gremio [...] y por el artículo 34 de los Estatutos concede el rey a los académicos a más de la Nobleza personal, la clara y expresa exención de alojamiento [...] que no se pueda precisar a los Académicos a incluirse en gremio alguno²⁷⁰”.

Las interferencias con el gremio siguieron produciéndose después de fundada la Escuela Gratuita de Dibujo, según consta en las Actas de la Junta de Comercio del 9 de octubre de 1777, en sus profesores: Mariano Illa y P.P. Montaña, cuando estos profesores ya habían sido nombrados tenientes directores. Otro episodio se recoge en el Libro de Actas de la Real Junta de Comercio [LARJC] el 24 de octubre de 1783, en nombre de Francisco Vidal y otros, que se

²⁶⁸ Fons RAIMAÓN CASELLAS 2/29. Ms. 5240/41: *El Privilegi de Carles II als pintors barcelonins 1688* [Título del fol., 6].

²⁶⁹ C. MIQUEL CATÀ, *Manuel i Francesc Tramullas, pintors, Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1986*, 2 vols. inédita y A. TREPAT CÉSPEDES, *Manuel y Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Del segle XVIII a l'actualitat*, TFM, UB, 2012-2013.

²⁷⁰ C. MIQUEL, op. cit., LARJC, 9 de octubre de 1777.

quejan “de las tropelías que comete el gremio de pintores de esta ciudad contra los profesores de pintura²⁷¹”. Finalmente, el enfrentamiento con el colegio de Pintores no se resuelve hasta que éste fue abolido por Real Orden emitida por Carlos III en 1786²⁷².

Como había sucedido en el resto del país, los orígenes de las Academias de Bellas Artes tuvieron un proceso largo en el tiempo, pero todos partieron de una idea común: el ennoblecimiento de la pintura y su desvinculación de los gremios, cuyos artífices fueron los hermanos Tramullas²⁷³: Manuel (1715- 1791) y Francisco (1717-1773).

En la base de la disputa subyacía el interés, liderado por los hermanos Tramullas, del ennoblecimiento del estatus del pintor, sustentado en dar a la profesión un contenido intelectual al trabajo del pintor, marcando diferencias con los otros gremios. A Ramón Casellas se le otorga el haber dicho que fueron ellos los que propiciaron el origen del renacimiento de las artes en Barcelona, haciendo hincapié que uno de estos pilares fue la creación de una Escuela, como sucedía en Europa y en el resto de nuestro país. Ambos tuvieron academias privadas en sus obradores de pintores. Este hecho podemos constatarlo indirectamente por las fuentes literarias y gráficas, como este dibujo. Según Ceán, “tenía academia en su casa por la noche, en la que se dibujaba por el natural²⁷⁴”. Estas dos condiciones se cumplen en el dibujo que fue realizado por uno de sus alumnos A. Casavovas i Torrent (1725-1796) (Fig.32).

Francesc Tramullas i Roig (1717-1773)²⁷⁵ . Al referirse el menor de los Tramullas, Francesc., Ceán nos dice que estableció en su casa una academia “muy útil a los jóvenes, pues estableció en su casa una academia, en la que se estudiaban los yesos del antiguo²⁷⁶” y que transcribe Casellas: *fou molt útil a la Joventut artística, ya que a les hores se estudiaven els*

²⁷¹ C. MIQUEL, Oop. Cit., LARJC, 24 de octubre de 1783, p. 186.

²⁷² S. ALCOLEA, ‘La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII’. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol. XIV, Años 1959-1960, p. 62.

²⁷³ C. MIGUEL, en su tesis de licenciatura, aporta una riquísima información documental que ayuda a reconstruir los contactos que tuvo con la academia madrileña de San Fernando. Según esta documentación, la secuencia temporal sería: primero el envío de trabajos realizados, de los cuales aporta un documento notarial existente en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando citado ARABASF.

²⁷⁴ A. CEÁN BERMUDEZ, ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España’, Real Academia de San Fernando. Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1800, T. V, pp. 72-74.

²⁷⁵ Según la documentación consultada por Mercè SAURA, en la Catedral de Barcelona, fue bautizado aquí, en esta ciudad, donde se registra su partida de Bautismo. También en la solicitud del grado de Académico de la Academia de San Fernando (ARABASF. 5/174-1), afirma ser “natural de Barcelona”. Agradezco esta información y además Mercè SAURA, del gabinete de Estampas y Dibujos del MNAC, le doy las gracias por toda la ayuda prestada en la consulta de los fondos de dicho departamento.

²⁷⁶ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, op.cit, vol.V. p. 70.

*guixos del Antich*²⁷⁷. Otro aspecto muy interesante, del que nos habla Casellas: *Según la crítica del Ceán Bermúdez, es que tenía gracia y facilidad en l'inveniçó, ya que se havia proposat imitar les obres den Lucca Giordano que havia vist a Madrid*²⁷⁸”.



Fig. 32.A. CASANOVAS, 'La Academia de Tramullas', 21,6x31,2 cm, Dibujo, MNAC. GDG/65026 D.

Sobre su formación como pintor destacaremos sus inicios con Viladomat, pero es en su ampliación de estudios en Madrid y París cuando su preparación como pintor se consolida. De su etapa madrileña contamos con la documentación extraída de la RABASF por Miquel, quien nos proporciona el seguimiento de su estancia madrileña: (8 de febrero 1754) de “dos cuadros iguales, a saber, el uno de una testa Ideal Pictórica, y el otro de un borrón de la huida de Egipto, y asimismo cuatro academias sobre papel azul copiadas del natural²⁷⁹”. Estos cuadros podrían ser un envío previo a la solicitud del grado de académico supernumerario también en el ARABASF (4 de abril de 1754).

Conocemos estos datos a través de la solicitud de ‘Honores de Académico’ a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 4 de abril de 1754, donde hace constar que “ha trabajado dos años en la Real Academia de esta Corte, un año en la de París, como también que ha instituido Academia en dicha ciudad de Barcelona, a imitación de la de aquí [RABASF]²⁸⁰”. Las fechas de la estancia madrileña en la RABASF comprenden 1746-1748 y en París en 1749.

²⁷⁷ Fons RAIMAÓN CASELLAS 3/10. Ms. 524/25, fol.12, doc.1908, MNAC. Los textos de Casellas parece que son transcripciones de las biografías que recoge CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España’. Real Academia de San Fernando, Madrid, [1800], 1965, T. V, pp. 70-74.

²⁷⁸ *Ibíd*em, fol. 21.

²⁷⁹ MIQUEL, C., op. Cit, 1986. Doc. XLIII, 8 de febrero de 1754, ARABASF. 5./174-1. pp. 249-250.

²⁸⁰ MIQUEL, C., op. Cit, 1986, Doc. ARABASF. 5/ 174-1, p. 251.

La solicitud presentada por Francesc es evaluada y contestada este mismo día por el secretario Ignacio de Hermosilla y de Sandoval. Se hace constar que Tramullas ha “presentado dos cuadros, y dos dibujos: la junta visto y examinado estos trabajos acordó, concederle los honores de académico supernumerario²⁸¹”. La ampliación de estudios en Madrid y París contribuyó a un mayor contacto con el lenguaje alegórico que se practicaba en estas Academias y la primera obra de temática alegórica que conocemos del pintor es el grabado de la ‘Alegoría de la Pintura o de las Bellas Artes’. Firmado abajo a la izquierda (Fig.33).



Fig. 33 F. TRAMULLAS, ‘Alegoría de las Bellas Artes’, post. 1753. Aguafuente, 25,8x18,1 cm. MNAC/GDC 2818 A la derecha: L. GIORDANO, ‘El Parnaso’. La pintura (detalle), Casa del Labrador, Palacio de Aranjuez. Madrid.

En este aguafuerte encontramos referencias explícitas a la obra de Ripa, alegoría de la Pintura: “Mujer hermosa, con el cabello suelto, llevando al cuello una gran cadena de oro de la que cuelga una máscara, leyendo en medio de su frente *imitatio*. Ha de llevar el pincel en una de sus manos, sujetando un cuadro con la otra [...], poniéndose junto a ellos algunos instrumentos de los que le son propios²⁸²”. El diseño que sostiene el niño con alas también

²⁸¹ MIQUEL, C., op. Cit, 1986, Doc. ARABASF. ‘Juntas Particulares, Ordinarias, generales y Públicas desde el año 1753 hasta el de 1757’. Junta ordinaria de 4 de abril de 1754, fol.19. p. 252.

²⁸² C. RIPA, ‘La Pintura’ T II, pp. 210-211. “Mujer hermosa, con el cabello suelto, llevando al cuello una gran cadena de oro de la que cuelga una máscara, leyendo en medio de su frente *imitatio*. Ha de llevar el pincel en una de sus manos, sujetando un cuadro con la otra [...], poniéndose junto a ellos algunos instrumentos de los que le son propios”.

muestra un dibujo de la pintura con la paleta y pinceles y sugiere la máscara en el pecho. Incluye además de los objetos propios del pintor los pertenecientes según Ripa a la Escultura, la cabeza de una escultura; e instrumentos de medir, como un sextante propio de la Arquitectura, por lo que en realidad podríamos hablar de alegoría de las Bellas Artes, dándole a la Pintura mayor relevancia, dándole el significado implícito de la imagen de diseño.

No sabemos si sólo conocía la obra de Ripa o si tuvo otra referencia pictórica, ya que como dice Ceán Bermúdez, “tenía facilidad y gracia en la invención, pues se había propuesto imitar a Lucas Jordán”. De hecho, existe cierta relación con la alegoría de la Pintura del propio Giordano²⁸³ (Fig.33).

Unos años más tarde, en 1758, los hermanos Tramullas encabezan una Petición al Rey para fundar una ‘Academia de Nobles Artes’. Avalan la petición un total de diez pintores, tres escultores y dos arquitectos, todos vecinos de Barcelona. Se comprometen “a plantar y mantener a expensas propias la Academia de las Tres Nobles Artes²⁸⁴”. La propuesta quedó sin respuesta, según algunos estudios por bloqueo explícito de la Real de San Fernando, más interesados en mantener el monopolio Académico²⁸⁵.

El 27 de marzo de 1761, certifica ante notario un cuadro “de su propia idea e invención previamente de enviarlo a la Academia de San Fernando en Madrid²⁸⁶, que coincide en descripción y medidas con el que describe su secretario Hermosilla”. El cuadro se envió a San Fernando por “mano de D. Domingo Olivieri, el 3 de abril de 1761²⁸⁷”. Después de enviar el cuadro, el 4 de abril de 1764, envía una carta donde solicita a la Academia de San Fernando el grado que tenga por conveniente, ante la muerte de Don Pedro Costa, la cabeza, el decano y el Fundador de la Academia, que allí se estableció y espera su perfección²⁸⁸”.

La recepción de cuadro queda recogida en el Libro de Juntas del 13 de mayo de 1761, en que se consta que Francesc Tramullas, académico supernumerario, con el fin de proporcionarse a una graduación, dado que “se está fundando la Academia de Barcelona”, “trabajó un cuadro que presenta, en el cual está pintado al óleo un Mercurio al natural,

²⁸³ CEÁN BERMÚDEZ, op. Cit., T. V. p, 71.

²⁸⁴ MIQUEL, C., op. Cit, 1986. Doc. XVIII, pp. 198-200. AHPB, Notari Jacint BARAMÓN, Manuel 1758, fol. 157. S. ALCOLEA, OP. CIT., VOL. xiv, 1959-1960, pp. 246-248.

²⁸⁵ LI. RODRIGUEZ, *Acadèmia vs. Gremi: problemàtica de l'establiment del règiment acadèmic a Barcelona*, Pedralbes, 1998, pp. 363-370.

²⁸⁶ C. MIQUEL, op. Cit., 1986, pp. 259-260. AHPB. Notari Jaume TÓS i ROMÀ. Manual 1761.fol.230.

²⁸⁷ C. MIQUEL, op. Cit., 1986, p. 264.

²⁸⁸ C. MIQUEL, op. Cit., 1986, pp. 265-266.

sosteniendo una niña de muy tierna edad, a quien una ninfa ofrece una colmena; cuyas figuras con otros varios atributos y alegorías representan la Academia naciente de las Tres Artes en Barcelona [...], que esta obra es de su invención y ejecución²⁸⁹”. Concluye el documento diciendo que la Junta, después de alabar los méritos de la obra, “creó y declaró a Francisco Tramullas Académico de mérito y director honorario para la Pintura con voz y voto (...). Mandó también que se haga un marco dorado para el cuadro referido, y se coloque entre las obras de los directores.

Se trata de la obra más significativa, desde el punto de vista alegórico, ‘Alegoría de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona’, o ‘El nacimiento de la escuela de Bellas Artes de Barcelona’ (Fig.34).



Fig. 34.F. TRAMULLAS. ‘Alegoría de la infancia de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona’, 1761, Óleo sobre lienzo, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [RABASF], Madrid. Nº inv. 0292. [nº 231: en la pintura].

Esta pintura se encuentra en la RABASF (Madrid), citada en el inventario de pinturas [1796-1805], nº. 231. ~~La Infancia de la Escuela de las tres Nobles Artes de Barcelona~~ [tachado]. ‘Alegoría pintada por don Francisco Tramillas’ (sic). Tiene 7 cuartas de alto y 5 de ancho, marco dorado. En la Nota 137 de dicho inventario, se describen los componentes alegóricos de

²⁸⁹ C. MIQUEL, op. Cit, 1986. Doc. XVIII, pp. 256-257.

la misma: “Mercurio sosteniendo una Niña o quizá una Ninfa, presenta una colmena con varios atributos y alegorías que representan la Academia naciente de las Nobles Artes en Barcelona. Académico Super^o en 4 de abril de 1754 [tachado] de mérito y Director Honorario con voz y voto en 13 de mayo de 1761. Fue aplaudido por la exactitud y consecución del dibujo, gracia y buen gusto en el colorido, fuerza de claro y oscuro y oportunidad en la invención²⁹⁰”.

De este documento destacaría que además de confirmar que es obra de su invención y ejecución, está hecho con mucha inteligencia y luego desgrana una serie de principios, que hemos enumerado: 1) Exactitud; 2) corrección del dibujo; 3) gracia; 4) buen gusto del colorido; 5) fuerza del claro-oscuro y 6) oportunidad de invención, que define los criterios que la Academia considera ha de tener una pintura para que su autor merezca ser académico de mérito.

Los elementos alegóricos que componen esta obra responden al contexto específico de Barcelona. Mercurio, con los talaros, en su brazo izquierdo el escudo de la ciudad de Barcelona, y con el derecho sostiene el caduceo. Mercurio representa al dios de las Artes y las Ciencias, y también del Comercio. Este dios que comparte este espectro de virtudes artísticas científicas y comerciales representa el espíritu de la naciente academia y la que devendrá la futura Escuela Gratuita de dibujo, en esta triple acepción. En el centro de la pintura nos presenta al niño que tiene en sus manos un lápiz y que está dibujando, alegoría de ‘la infancia de la Escuela’, que da nombre al cuadro. En el lado derecho, una figura femenina que muestra como atributo un rusco de abejas, símbolo de la industria²⁹¹. Al igual que Mercurio, esta figura simbólica del rusco hará gran fortuna en la iconografía catalana. Si el dios hace referencia al comercio, el rusco de abejas lo hace a su faceta industrial. Ambos símbolos serán asimilados y se convierten en el precedente en las obras posteriores en grabado del primer director Pascual Pere Moles, en pintura, como sobre todo P.P. Montaña, específicamente en la decoración de la Lonja; y también en la escultura de Salvador Gurri (1749-1819), ‘la Industria’, de 1802, situada en el arranque de la escalera monumental de dicha institución, sede de la Junta de Comercio de Barcelona (Fig.56).

Con esta pintura, Francesc obtuvo el título de Académico de Mérito y Pintor Honorario por la Pintura. Sin embargo, el pintor se quejó a la Academia madrileña, según recoge Hermsilla en las Actas de 21 de julio de 1770, por no haberlo incluido en la lista de

²⁹⁰ RABASF (Madrid). Noticias de las Pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de numeración. - [1796-1805] 41 h. Manuscrito. Sig. 2-57-2. Transcripción, p. 29. Las tachaduras corresponden al documento original. Lo tachado corresponde en realidad al nombramiento de académico *supernumerario* en la fecha indicada.

²⁹¹ C. RIPA, *La Industria*, ver T I, p. 519. “Mujer que lleva un traje artificialmente bordado, sosteniendo con la diestra un enjambre de abejas”.

Académicos de Mérito. Se le dice que subsanarán el error y se le incluye en la próxima relación²⁹².

Precedentes de la formación de la Escuela Gratuita de Dibujo. La relación de los Tramullas con la Junta de Comercio:

La Escuela privada de los Tramullas pudo actuar de modelo a la hora de crear la posterior Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona. Según Trepát, Francesc fue uno de los principales promotores. El vínculo se hace evidente cuando Francesc Tramullas se hace cargo de realizar, en 1763, el emblema de la Junta de Comercio y cuya vigencia permanece en la actualidad (Fig.35).



Fig. 35. F. TRAMULLAS, 'Dibujo del Escudo de Armas de los tres cuerpos de Comercio del Principado de Cataluña', 1763, 29, 6x20,3 cm, MNAC. Escalera de acceso a la Cámara de comercio con el escudo vigente en la actualidad.

En ambos incluye el lema de la Junta de Comercio en la filacteria *Terra davit mercēs, undaque divitiās* (la tierra da frutos y las olas de mar riquezas).

A partir de 1760, la Junta comienza a buscar profesionales preparados en el diseño para cubrir las necesidades de la floreciente industria textil, según algunas opiniones “para poder tener un instrumento a su servicio”, a la hora de crear dibujos para sus indianas, en subvenir a la necesidad de una mayor preparación de los pintores que estampaban las indianas²⁹³. Mientras tanto, los pintores catalanes, con los hermanos Tramullas como promotores de esta idea, comienzan a mirar hacia las instituciones académicas de Bellas Artes de su entorno, y crean su propia Escuela, de forma que parecía que ambos intereses pudieran confluir. De hecho, la

²⁹² MIQUEL, C., op. Cit, 1986. Doc. XVIII, pp. 269-270.

²⁹³ Fons RAIMON CASELLAS 2/34. Ms. 5240/46. Fol 6. Según este autor, la fundación de la Escuela viene a subvenir a las necesidades de la propia Junta de Comercio: *Fundada aquesta ensenyança ab l'intent de formarhi més aviat les arts d'aplicació que les arts pures*. Fol 6.

Escuela de los Tramullas se convirtió en el embrión de la posterior Escuela de Dibujo, fundada por la Junta de Comercio. Francesc Tramullas mantiene contactos con la academia madrileña con el objetivo de obtener los avales necesarios para institucionalizar su escuela.

La relación de Tramullas con la Junta de Comercio está documentada desde 1772 en las Órdenes de la *Reial Junta de Comerç*, anteriores a la constitución de la Escuela de Dibujo. Sabemos que se dirigen a la Junta de Comercio para pedir ayuda financiera para sostener sus academias, que hasta el momento sostiene gratuitamente y que comportan muchos gastos de materiales, y obtuvieron la ayuda. Se da autorización para pagar: 1) a los dos Tramullas por su labor docente en la enseñanza del dibujo; y 2) a Manuel por el mismo concepto en la Escuela de Náutica²⁹⁴.

En 1773, La Junta de Comercio acuerda solicitar a la academia madrileña su aprobación para crear la Escuela de Nobles Artes de Barcelona. Sostiene Luisa Rodríguez, que la RABASF madrileña puso palos a la rueda, y dificultó y prolongó la creación de la academia barcelonesa, en base a no tener competencia²⁹⁵. Ese año 1773, muere Francesc Tramullas, motor de la Academia y en 1775 tuvo lugar la creación de la Escuela Gratuita de Dibujo, que trataremos en los capítulos siguientes.

C. I. 2. 5. Otras. Las Academias de Sevilla y Valladolid.

En la actualidad, dos de las Academias de Bellas Artes creadas en el siglo XVIII están bastante inactivas. Se trata de la sevillana²⁹⁶ y la de Valladolid; sin embargo, también conmemoraron su creación mediante pinturas alegóricas.

Sevilla. Juan Espinal, 'Alegoría de la Escuela de las Tres Nobles Artes', 1775

En la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla, hubo un problema de autoría con la obra. Se registró en la RABASF, en las Noticias, op. Cit, [1796-1805]²⁹⁷. Tachado el nombre del artista [Joseph Camarón]. Nota. Véase en 8 de Enº de 1756, Don Bernardo Llorente de Sevilla presentó el primer asunto y otros. Académico supº en Junta

²⁹⁴ C. MIQUEL, op. Cit, 1986, p. 211.

²⁹⁵ L. RODRÍGUEZ, *Acadèmia versus gremi: problemàtica de l'establiment del règim acadèmic a Barcelona*, Pedralbes, 18 (I),1998, pp. 363-370.

²⁹⁶ A. MURO OREJÓN, 'Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla'. Imprenta Provincial, Sevilla, 1961.

²⁹⁷ RABASF. 'Noticias de las pinturas', op. Cit, [1796-1805]. Sig. 2-57-2, p. 32.

pública de 1756. Afortunadamente esta referencia inicial se ha podido filiar correctamente por la propia academia madrileña y corresponde a la alegoría realizada por don Juan Espinal (1714-1783), quien fuera impulsor de la Escuela de las Tres Nobles Artes en Sevilla, creada en 1770, y su director de Pintura desde 1775. Su viaje a Madrid en 1777 le permitió ampliar sus horizontes pictóricos; sería entonces cuando pintaría las ‘Alegorías de la Música y el Canto’ (colección particular) con recuerdos de Van Loo²⁹⁸. Se desconoce la fecha de la alegoría de la Academia Sevillana que representa la protección que merecen las Tres Nobles Artes, pero podríamos pensar que sería en estas fechas de su viaje a Madrid, en Sevilla, Juan Espinal, ‘Alegoría de la Escuela de las Tres Nobles Artes’, 1775 (Fig. 36).

Sobre el pintor, Ceán Bermúdez, se muestra deudor de la enseñanza de los principios de su afición a la pintura de Juan Espinal. Dice que él mismo formaba parte del grupo de aficionados a las Bellas Artes, que “establecimos a nuestras expensas una escuela de diseño en aquella ciudad, elegimos por primer director a Espinal [...]”. Si el viaje que hizo a Madrid en su mayor edad hubiera sido en su juventud, se hubiera logrado lo que prometía su genio y su talento. Admirado con las obras de los grandes maestros que están en el Palacio Real, Buen Retiro y Escorial²⁹⁹. Al poco de volver a Sevilla murió en 1783.

Del grupo de promotores de la Academia sevillana también formaba parte Rejón de Silva, quien realizó un informe para promover la fundación de la Academia Sevillana. Aunque como en el resto de las academias españolas, en Sevilla, este anhelo se remonta al siglo XVII, en el que Bartolomé Esteban Murillo había realizado un intento de “establecer una academia pública de dibujo en Sevilla (...) y celebró la primera junta en la casa lonja el día 11 de enero de 1660. Fue el primer presidente o director que enseñó públicamente en aquella ciudad el modo de estudiar el desnudo del hombre, poniendo la actitud y explicando sus proporciones y anatomía³⁰⁰”. Ceán tuvo la oportunidad de consultar un manuscrito original que contenía las ordenanzas provisionales que formaron los pintores sevillanos del año 1660, en que se comprometían a mantener a sus expensas el establecimiento. Asimismo, hay otro texto de 1673 en las que se prescriben las órdenes de los estudios³⁰¹.

²⁹⁸ J. SUREDA, ‘La España del siglo XVII’, vol. VIII. El siglo de las luces, Lunwerg, Barcelona, 2004, p. 121.

²⁹⁹ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, T II, pp. 32-33.

³⁰⁰ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, T II, p. 56.

³⁰¹ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, T II, Prólogo, p. XI.

Es muy probable que en el tiempo que permaneció en Madrid emulara a los demás pintores académicos que también habían realizado obras alegóricas a sus propias academias, como Francesc Tramullas, o de Camarón, y que también forman parte de los fondos de la RABASF de Madrid.



Fig. 36. Juan ESPINAL. 'Alegoría de la Escuela de las Tres Nobles Artes Sevillana'. Óleo sobre lienzo, 56x83. S. d. Sin marco. RABASF. 0131.

En la parte superior del cuadro, una cartela con la siguiente leyenda: *Vivite Felices quibus est, Fortuna peracta, Virg. 2 Aeneida; Hic Fervet opus y Proteccio.*

Bajo este epígrafe, la pintura se enmarca en el contexto de la ciudad de Sevilla, que el pintor sitúa en la parte izquierda, con edificios claramente reconocibles, como la Torre del Oro en un primer plano o la Giralda al fondo. Después dispone la escena sobre un fondo vegetal a modo de marco que acoge, a la izquierda, la alegoría de un río, que en este contexto representa el río que discurre por la ciudad sevillana. En el centro, el motivo central: la alegoría de la pintura, que representa con una hermosa mujer, con la paleta y los pinceles, pero que no porta como en las alegorías descritas, ni la cadena, ni la máscara, ni la venda sobre la boca, que había descrito Ripa; si no que se ha limitado a los atributos propios de su actividad. Esta figura, está acompañada de los *putti* que se hallan dibujando y que muestran sus diseños a la pintura para expresar que se trata de una Academia. A la derecha, el dios Mercurio, que porta de la mano la

alegoría de la Prodigalidad³⁰² (Fig.37), aparece con los ojos vendados, entregando de forma indiscriminada los beneficios que comparten las Bellas Artes. Esta alegoría ha sido malinterpretada confundiéndola con la Abundancia³⁰³ probablemente por el cuerno de Amaltea atributo la caracteriza; sin embargo, en este caso la figura está vertiendo abundantes monedas



Fig. 37.C. RIPA, *La Prodigalidad*.

Academia de Valladolid

La Academia vallisoletana, denominada Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción³⁰⁴, está inactiva en la actualidad, y no ha respondido a mi solicitud de poder visitarla.

Según consta en el frontispicio de los estatutos de la academia vallisoletana, ésta fue creada en 1779 (por un grupo de aficionados a las matemáticas y al dibujo), y fue admitida bajo protección real por Carlos III en 1783³⁰⁵.

³⁰² C. RIPA, 'La Prodigalidad', T II, p. 227: "Mujer de ojos vendados y rostro reidor que estará sosteniendo con ambas manos una cornucopia, de donde extrae y va arrojando mucho oro y otras cosas preciosas y valiosísimas".

³⁰³ J.PORTÚS, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, p. 225.*

³⁰⁴ URREA, J., 'Los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción', *ACADEMIA*, nº 77, 1993, pp. 295-317.

³⁰⁵ Actas de la Real academia de Matemáticas, nobles artes, establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción, y relación de los premios que distribuyó en su junta pública de 7 de diciembre de 1803, V a l l a d o l i d: en la imprenta de Pablo Miñón, Impresor de la Academia, p. 11. Título XXV de la empresa y sello: "§. I. La Academia ha elegido por Empresa y Sello una Medalla en cuyo centro se dejan ver instrumentos y objetos de las Matemáticas y el Dibujo, y en su circunferencia un lema, que dice así: *A los progresos de las Artes. Si lumsí nad*³⁰⁵". En este momento no goza de los privilegios y exenciones de las otras Academias del territorio español, hasta que por una Real Orden de Carlos IV, en 1802, pudo disfrutar de los beneficios del resto, como se afirma en las Actas de 1798.

En este volumen publicado en 1803 se recoge un resumen de las Actas desde el 7 de diciembre de 1798 y la distribución de los premios generales en esta fecha: "El Rey manifestará a dicha Academia la protección que le merece, ha venido en acordar los mismos privilegios que gozan la de San Luis de Zaragoza y la de San Carlos de Valencia. Lo comunicó a V. S. de Real Orden para que haciéndola entender a la Academia le sirva de satisfacción y gobierno. Dios guarde á V. S, muchos años. Madrid, 30 de Julio de 1802.

En 1803, el tema propuesto para el premio de segunda clase fue: “Demostrar en una composición alegórica *la restauración de las Artes en Castilla por la erección de esta Academia*³⁰⁶”. Esta referencia ha sido el motivo por el que hemos incluido este testimonio documental, pues nos permite incluirla en el conjunto de academias españolas y poner en valor que también hubo una propuesta de obra alegórica conmemorativa de su fundación, y como en los casos anteriores, con referencias concretas a su origen: Castilla.

El premio recayó con todos los votos en Don Ceferino Araujo³⁰⁷, natural de Valladolid, de 15 años.

Todas las alegorías fundacionales que hemos mostrado, (Madrid, Valencia, Zaragoza, Barcelona, Zaragoza o Valladolid), tienen en común que son autorreferenciales a sus propias academias de las que derivan sus singularidades. Mientras que la Academia madrileña hay un vínculo de dependencia monarquía-academia y esta se presenta como legitimada por el poder real y recíprocamente el poder de la monarquía se legitima a través de las Bellas Artes; al alejarnos geográficamente del centro de poder, el resto de las academias, aunque formal y estatutaria o metodológicamente deben su existencia a la madrileña, en sus alegorías muestran una menor presencia de la monarquía. En el caso de Valencia, en la obra de presentación a San Fernando, por José Camarón Bononat en 1762, se hace un guiño explícito al monarca y a la academia madrileña para obtener su aprobación; mientras que, en la segunda alegoría de la Academia, la presencia real es a través de su emblema, añadiendo el de la Academia Valenciana, como signo de identidad. En el resto de las academias, la presencia de la monarquía se ha desvanecido, y se subraya de forma explícita su identidad de origen, a través de los emblemas o escudos a la que pertenecen. Por ejemplo, en Zaragoza, se identifica el escudo de Aragón y el emblema de la Academia, que adquiere su máximo protagonismo. En Barcelona, el escudo de Cataluña. En Sevilla, la identidad se pone de manifiesto por los edificios de la ciudad que la identifican en el fondo, mientras que, en Valladolid, se cita a Castilla como su referencia territorial.

³⁰⁶ Actas, op. Cit., p. 28. Premios de primera clase de Pintura: “A los tres meses de nacido el Príncipe Don Enrique, Rey IV de este nombre, fue jurado heredero de la Corona y Estados de Castilla en una gran sala del Convento de San Pablo de Valladolid, que estaba aderezada ricamente. Salió el acompañamiento de las Casas en que había nacido el Príncipe, llevando a éste en los brazos el Almirante Don Alonso Enríquez, cabalgando en una Mula y rodeado de muchos Caballeros a pie, y delante Trompetas, Ministriles y diversos instrumentos. En tema entronca con los temas alegóricos que se venían celebrando en la academia madrileña de exaltar la dinastía borbónica. No conocemos obra alguna porque para este premio no se presentó ningún pintor.

³⁰⁷ Actas, op. Cit, p. 33.

Todas tienen en común las alegorías de las Bellas Artes, y contraponen los beneficios de la enseñanza académica frente a los males que se derivan de la falta de formación. Si en Madrid, Ruiz, en la alegoría de la Junta Preparatoria, muestra los Vicios de la Envidia y la Ignorancia; en Valencia, Villanueva usa un genérico: los Vicios. Fray Manuel Bayeu utiliza las alegorías de la Ignorancia y la Discordia, próxima a la academia madrileña. En Zaragoza, también la obra de Abás, mostraba el Conocimiento en contraposición a la Ignorancia y la Envidia o la Discordia; o en el caso de la pintura de Buenaventura Salesa, se limita a hacer un homenaje al mecenas y fundador de la institución Martín Goicoechea, que la promovió a partir de la Sociedad Económica. En Barcelona, Francesc Tramullas fija la identidad de la naciente academia mediante el panal de abejas en representación de la industria y el dios Mercurio del Comercio como los motores de Cataluña. Esta concepción se mantuvo con la fundación de la Escuela Gratuita de Dibujo financiada por La Junta de Comercio. Estos ámbitos geográficos han diversificado las propuestas insertadas en el contexto determinado.

En algunos casos se explicita que son obras de invención propia, José Camarón Bononat, Fray Manuel Bayeu o Francesc Tramulla, poniendo en valor la capacidad creativa de los pintores. Por otra parte, un hecho relevante en relación con la ejecución es que recae, en su mayor parte, en los profesores de las instituciones Académicas, que detentan el conocimiento y los medios a su alcance, lo que supone tener o conocer la obra de Ripa.

C. Capítulo II. Las obras alegóricas en la formación académica.

C. II.1. Madrid.: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF).

El objetivo general de este segundo capítulo es el de analizar el lenguaje alegórico en el periodo de formación de los alumnos. Para ello recurriremos a examinar las obras que los alumnos crearon y que fueron galardonadas con el primer premio de primera clase, cuyas obras pasaron a formar parte de los fondos de los museos de las academias³⁰⁸. Antes haremos una breve pincelada sobre la enseñanza.

La formación académica.

La Academia madrileña publica sus estatutos en 1757 y en ellos se recoge el plan de estudios y se precisa el material didáctico necesario para el desarrollo de la actividad pedagógica.

La enseñanza como tal no tuvo una sistematización tan elaborada como toda la parte organizativa, principalmente con una mirada centralizadora y jerárquica como la francesa. Respecto a los modelos de enseñanza propiamente dichos, como en el resto de las ciudades, se centra en el dibujo como núcleo central de toda la formación. El plan de estudios consistía en ir adquiriendo un aprendizaje progresivo en tres etapas que se iban superando secuencialmente: las salas de principios (copia primero de elementos aislados, ojos, orejas... luego de rostro), salas de yeso y por último salas del natural.

Hemos visto que la mirada de la academia madrileña se dirige nuevamente a los modelos de las Academias europeas, y lo mismo sucede respecto a la dotación de los instrumentos didácticos dedicados a la formación de los alumnos,

Materiales didácticos

Básicamente los constituyen: los vaciados, los libros y las estampas.

Los vaciados. Esta exigencia se remonta a los principios que tiene que tener la Academia están, como consta en este manuscrito de 1744, la necesidad de ‘vaciados de esculturas clásicas’

³⁰⁸ Los Estatutos de la Academia madrileña indican en su apartado XVII la necesidad de inventariar sus bienes. Este objetivo se concreta: “se forma este inventario en virtud de los acuerdos de la Junta Particular de 23 de octubre de 1757, 5 de abril y 28 de septiembre de 1758, y de aquí surgió el primer inventario: ‘Inventario de las Alhajas’ de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁰⁸. El Inventario recoge pinturas, esculturas, estatuas antiguas, cabezas, mascarillas, manos y pies, láminas grabadas, libros, estampas, dibujos, muebles...etc. Gracias a este inventario podremos visualizar las obras premiadas objeto de nuestro estudio.

que tiene su Majestad en el Palacio de San Ildefonso: “del propio tamaño que los originales [...] y bien podrá la Sala de estudio competir con todas las de las Academias más afamadas de la Europa³⁰⁹”.

Libros: Nuestro interés reside en los libros, en mostrar si tenían la obra de Ripa. Biblioteca de la RABASF: siguiendo la normativa europea de su tiempo, la academia madrileña mira hacia las academias de su entorno a la hora de adquirir los libros de referencia: “libros que se necesitan para la futura Academia de las tres Artes, según lo que se practica en las demás de Europa”³¹⁰. Contamos con el primer inventario que recoge la Junta Preparatoria: ‘Memoria de los modelos, instrumentos y libros que se necesitan para la futura Academia de las tres artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura, según lo que se practica en las demás de Europa’³¹¹ [1744/10/16]. Hay citados tan solo seis libros y uno de ellos es ‘Iconología’ de Cesare Ripa. En este momento no se cita la edición. Posteriormente, una vez erigida la Academia de S. Fernando, en 1757: ‘Inventario de las alhajas de la Real Academia de San Fernando’. En el ‘Apartado de Libros’ se incluyen todos los que había en aquel momento y entre ellos Cesare Ripa Perugino, *Padua*, 1625, en 4º encuadernado, en pergamino. Las características específicas de esta edición corresponden según Orlandi a la 6ª edición. El título que consta en el frontispicio es *Della novissima Iconologia (...) ampliata et esquisita correttione dal Sig. Zaratino Castellini Romano in Padova*. De hecho, está reseñado en portada la intervención de Zaratini, que muestra el grado de su colaboración, puesto que de hecho fue la última edición de ‘Iconología’ en la que participó el propio Ripa, que murió entre 1625 y 1626. El resto de las ediciones serán reimpressiones, ediciones ampliadas o traducciones. La edición costa de 349 xilografías, muchas de ellas de la edición de 1611.

En 1801, se compró una edición francesa, GRAVELOT, *Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. Ouvrage utile aux Artistes aux amateurs (...) par M.M. Gravelot et Cochin*. Tomo I (-IV), París, Chez Le Pan, 1791, 350 aguafuerte.

Hemos de mencionar que la biblioteca contaba con obras de Piranesi, Borromini, Andrea del Pozzo, Alberti, Vignola, Palladio, Vitrubio, Serlio, Ovidio, Boccacio, Esopo, o por ejemplo un libro encuadernado en pasta de fol. que contiene ‘Las Antigüedades de Ercolano’, tomo primero impreso en Nápoles en 1757³¹².

³⁰⁹ Archivo-biblioteca RABASF [1744/10/16. Madrid]. Sig. 1-1-1-93.

³¹⁰ Archivo-biblioteca RABASF [1744/10/16. Madrid]. Sig. 1-1-1-93.

³¹¹ Archivo-biblioteca RABASF, Sig. 1-1-1-93.

³¹² Archivo-biblioteca RABASF. ‘Inventario’. 1758. Libros: Fols. 36-37 y 45.

A nivel individual, algunos artistas en el ámbito madrileño que tenían en su biblioteca la obra de Ripa, citados en la introducción.

Estampas:

Es un rico inventario con multitud de estampas catalogadas como antiguas y modernas³¹³. De los pintores Rubens, Rafael, Bernini, Verones, Tintoreto, Federico Barozzi; Anibal y Agostino Carracci, Maratta, Guercino, Ciro Ferri, en su mayoría de tipo religioso.

Destacaremos ‘El Triunfo de la Pintura’ de Pedro Testa, obra del Veronés.

Diez estampas de la Galería del Palacio del Gran duque de Toscana, de las pinturas de Pedro de Cortona.

Andrea Sacchi, ‘Ídem del mismo autor Sacchi [...], que contiene una alegoría con varias virtudes’, que podría ser la estampa de la alegoría de la sapiencia.

Simón Vouet, la representación de ‘la Aurora [...], cuatro del mismo autor que representa cuatro virtudes [sin determinar]. Fol.21. Podrían corresponder a las cuatro virtudes cardinales (Fig.38):



Fig. 38.S. VOUET, ‘las virtudes cardinales’, grabados por Dorigny.

‘Ídem, otra estampa [...], de Jodoco de Wing, que representa una escena de vicios’, del Mr. [señor] Le Brun y de Ms. [señor] Verdier. La de Mr. Le Brun está grabada por Manuel Salvador en París.

‘Alegoría a la fundación de la Academia’, grabada por el Señor director Palomino.

Estampas antiguas sueltas

De Rafael, ‘El Monte Parnaso’, fol.23; Carracci, Cortona, Durero, Poussino, Tintoretto, Andrea del Sarto, ‘picados todos los perfiles que es la Justicia’.

‘Ídem, estampa en cruz, con las tres musas de la música pegadas en otro papel’.

‘Dos estampas de medio pliego de Sadler, [Sadeler] y otra con una alegoría a lo mucho que se debe huir del Vicio, y seguir la Virtud’.

³¹³ Archivo-biblioteca RABASF. ‘Inventario’. 1758. Estampas: Fols. 18-26.

Inventario de Dibujos³¹⁴

Antiguos: Durero, Le Brun, Vasari, Rafael, Alonso Cano, Dibujos de Academias, etc.

Dibujos Modernos: Academias de Luis van Loo, 1744. Ídem del director D. Antonio González [Ruiz], de D. Andrés de la Calleja, de Pernicharo [...]. Se conservan “los dibujos de D. Mariano Maella con las pruebas que hizo de repente en los años 1753, 1754 y 1756. También los de José del Castillo del concurso de 1756. Ídem los dibujos o pruebas que hicieron los opositores D. Domingo Álvarez y D. José del Castillo para las plazas de Roma que presentaron en el año 1758”. Algunas de estas estampas fueron utilizadas por nuestros pintores.

Establecidos los planes de estudio y provista la academia de los materiales didácticos al alcance de los profesores y alumnos para su formación se suma la creación de los premios como un estímulo en la formación de los alumnos. En los Estatutos de 1757, se promulgaron unas normas que regulaban la actividad de los premios que tuvieron carácter trienal. A excepción de los primeros, que fueron anuales, no se convocaron en 1775 por motivos económicos. Se proponen dos tipos de pruebas, en las que se determina previamente el tema a desarrollar: unas de “pensado”, a ejecutar en seis meses, y las segundas “de repente”, a ejecutar en la academia, donde se indica al alumno el tema y se le da dos horas para finalizar la prueba. Para la concesión de los premios se valoraban conjuntamente ambas pruebas. Evaluaremos los primeros premios de las pruebas “de pensado”, que eran las que se conservaban en las academias. Con anterioridad, en el periodo de la Junta Preparatoria, las convocatorias se iniciaron en 1753, y en los primeros años las convocatorias eran anuales.

La academia madrileña conmemoró la institucionalización de los premios que se comenzaron a distribuir en el periodo de la Junta preparatoria, y encargó a De la Calleja un cuadro que dejara constancia de este hecho, que se concretó en el retrato del Ministro de Estado y Protector de la Academia, D. José de Carvajal (Fig.39).

³¹⁴ Archivo-biblioteca RABASF. ‘Inventario’, 1758. Dibujos. Fols. 26-32.



Fig. 39. A. De LA CALLEJA, 'Retrato de D. José de Carvajal y Lancaster', 1754. RABASF.

La pintura es un testimonio de la institucionalización de los premios que la Academia concedía como estímulo para los alumnos más dotados en el curso de su formación académica. Carvajal entrega una moneda de oro al joven Mariano Sánchez. La moneda de oro era de peso variable, dependiendo de si era el primer premio de primera clase, cuya dotación era de tres onzas de oro; o el segundo premio, que era de dos onzas.

Estos concursos que se convocaban de forma trianual generalmente nos permitirán conocer 'los temas' que se proponían a los alumnos y extraer del conjunto los asuntos alegóricos y su cuantificación. Asimismo, nos permitirán conocer cuáles fueron los pintores galardonados y ver el impacto que estos premios tuvieron en sus carreras profesionales. Para ello hemos recurrido al análisis de las fuentes primarias: 'actas e inventarios' de las distintas academias. A través de las actas conoceremos los temas, y mediante los inventarios sabremos si existe la obra y podremos analizarla. Esta metodología la aplicaremos en todas las academias estudiadas.

La Academia de San Fernando en Madrid fue la primera que se fundó y en cascada fueron surgiendo las de Valencia, Zaragoza o Barcelona, todas ellas con un planteamiento común, según marcaba la decana. Para analizar el proceso de formación de los alumnos primero analizaremos las obras realizadas en sus respectivas academias. Superada esta primera etapa, se les da la posibilidad de obtener otros premios o pensiones para ampliar su formación académica, en el caso de la academia madrileña, la opción era Roma. En el resto de las academias fuera de Madrid, se establecieron pensiones para incrementar los estudios de los alumnos en Madrid y Roma. Los destinos para los pintores eran las academias romanas o la

francesa, París en el caso de los grabadores³¹⁵. En cada una de estas etapas, estudiaremos si hubo o no pinturas alegóricas, haciendo especial referencia a si hubo referentes visuales que los alumnos utilizaron de modelo, como la obra de Ripa.

C. II. 1. 1. Pinturas premiadas: política y alegoría en un programa de exaltación monárquica.

Hemos analizado las ‘actas’ que recogen los premios generales de primera clase, durante el periodo: 1753-1808:

“Actas: Juntas particulares, ordinarias, generales, extraordinarias y públicas. Desde el 12 de abril de 1752 hasta el 15 de octubre de 1757 y cada tres años, hasta 1808: un total de veinte convocatorias con las actas correspondientes³¹⁶”.

Los asuntos propuestos a los alumnos, entre 1753-1769, fueron en su mayoría temas históricos, frecuentemente con connotaciones religiosas, como la asimilación del Rey Santo Don Fernando III con el monarca Fernando VI, ‘santificándolo’ en dos ocasiones. Casi trascurrieron veinte años hasta que se convocó un asunto con carácter alegórico, y fue en la novena convocatoria de 1772, en la que se incorpora a los hechos históricos la representación alegórica, con el objetivo de exaltar la dinastía borbónica.

La RABASF se erigió a través del vice protector en el vehículo de propaganda de la propia dinastía, y se puso al servicio de homenajear a los hijos de los monarcas, en los concursos de los premios de primera clase. El año del nacimiento del primer hijo del príncipe de Asturias, el vice protector, Alfonso Clemente de Arostegui³¹⁷, notificó a la Junta que ya tenían elegidos los asuntos para los premios de primera clase, el acontecimiento que la academia debía celebrar poniéndose al servicio de la monarquía. El asunto elegido consistía en homenajear al recién nacido Carlos Clemente, que era el primer hijo varón de Carlos y María Luisa y heredero de la corona, después de una espera de cinco años. Los nombres del recién nacido hacían referencia

³¹⁵ RABASF. ‘Estatutos’, 1757, p.51.

³¹⁶ RABASF. Actas: resumen de los temas propuestos en las distintas convocatorias: Francisco Casanova. ‘Una alegoría de la religión que corona a D. Pelayo’. 2º. 1754. Historia de España. ‘El rey Wamba’ según el P. Mariana.

1º. 1753. Tema Historia de España. ‘Coronación de Don Pelayo’. Fuente documental Padre Mariana. Primer premio de primera clase.

3º. 1756. Historia Sagrada. ‘S. Hermenegildo’. P. Mariana. Primer premio de primera clase. José del Castillo. Inv. nº 1517/P. Incorpora alegorías de las virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad. 4º. 1757. Historia de España, ‘San Ildefonso corta el velo de Santa Leocadia’.

5º. 1760. Historia de España. ‘San Fernando recibe la embajada del rey de Baeza’.

6º. 1763. Historia de España. ‘La contienda de Escipión’.

7º. 1766. Historia de España. ‘La emperatriz de Constantinopla ante Alfonso el Sabio’.

8º. 1769. Historia Sagrada- España: ‘El rey Santo Don Fernando III’.

³¹⁷ Alfonso Clemente de Arostegui fue vice protector de la Real Academia de San Fernando en dos periodos: entre los años 1752-1753 y 1771-1774. En el 1753 fue nombrado ministro plenipotenciario en Nápoles, donde permaneció hasta 1771, año en que fue trasferido a Roma como auditor de la Rota.

a su abuelo Carlos y al papa Clemente XIV³¹⁸. Por otra parte, esta interferencia de Arostegui es un ejemplo de la interferencia de los consiliarios sobre los pintores. Se decidió que el tema de pensado fuese: “Se representará a Dios en forma de un venerable anciano, en acción de encomendar la custodia del recién nacido Infante a los Santos Ángeles San Lorenzo y San Genaro³¹⁹”.

Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente (1772):

El primer premio lo obtuvo Jacinto Gómez, Inv. n° 174. El mismo asunto del número, [inv. n° 165 ‘Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente’], por don Jacinto Gómez, que obtuvo el primer premio. La obra es absolutamente fiel a la normativa de la prueba y no aporta nada desde el punto de vista alegórico.

Hemos preferido exponer el segundo premio de primera clase que se dirimió entre G. Ferro (1742-1812) y Mariano Illa (1748-1810), que habían empatado, pero en el desempate ganó el gallego³²⁰. Gregorio Ferro³²¹ era alumno de la RABASF y en los años precedentes había obtenido los siguientes premios: en 1760 el 1º premio de tercera clase; en 1763 el 1º premio de segunda clase y en 1772 el 2º premio de primera clase³²², por ‘Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente, 1º hijo varón del futuro Carlos IV’. Desde 1760 a 1772 habían transcurrido doce años de formación.

Pintura de Catálogo. Inv. N°.165. ‘Dios encomienda a los Ángeles y los Santos Lorenzo y Genaro el recién nacido Infante Don Carlos Clemente’, pintado por don Gregorio Ferro, que obtuvo el segundo premio en 1722 [1772] (Fig. 40).

³¹⁸ Este hecho era relevante para la dinastía borbónica que aseguraba la línea sucesoria. Por este motivo, fueron muchísimos los actos de celebración del acontecimiento, y fueron promovidos desde el propio rey Carlos III, que en agradecimiento por el nacimiento de su nieto varón creó La orden de Carlos III, bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Distintas academias como la de Barcelona promovieron fiestas y máscaras, en acción de gracias. Además de sermones, hubo grabados, como el de Pascual Pere Moles, que desarrollamos en el seno de la academia barcelonesa.

³¹⁹ RABASF. Premios, 1772, p. 123.

³²⁰ Mariano ILLA (Barcelona 1748-1810) fue alumno de Francisco Bayeu en la RABASF y en su taller, lo que le proporcionó la formación y los méritos necesarios para ser nombrado, en 1775, junto a Pedro Pablo Montaña, director de pintura de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, que estudiaremos al hablar de la pintura fuera del ámbito académico.

³²¹ J.L. MORALES MARÍN, ‘El pintor Gregorio Ferro (1742-1812), director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando’, Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997, nº 84, pp. 451-470.

³²² Conde de la Viñaza, ‘Adicciones al Diccionario’, op. Cit., p.T II, pp. 196-198. Además de su paso por la Academia, Gregorio Ferro acompañó a D. Antonio Ponz en sus viajes por la península y a él debe gran parte de las ilustraciones.



Fig. 40. Gregorio FERRO, 'Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente'. 1772. 2º Premio. RABASF. En depósito en el Museo de Historia de Madrid.

En el centro de la composición se distingue la figura de la monarquía española, con cimera y manto de armiño, que recibe de Dios, a través de un ángel, al recién nacido. Detrás de ella, el trono del poder. En la convocatoria no se explicitó que la pintura tuviera ninguna alegoría; sin embargo, Ferro utilizó varias representaciones simbólicas que enriquecen desde el punto simbólico la narración. A la izquierda, de espaldas, una figura que se ha interpretado como 'la Herejía'. No obstante, la alegoría de la Herejía en el código de Ripa viene representada tradicionalmente por una mujer con los cabellos de serpientes y sobre todo con un libro donde se contengan las falsas creencias³²³. En este caso, se trata de una figura masculina con el torso desnudo, con ropas y turbante a su lado de origen turco, que aparece encadenado con una gran cadena y las muñecas y los tobillos con argollas. A su lado un estandarte o bandera plegada a sus pies. Su actitud con la cabeza baja trasmite la humillación de una derrota, lo que hace pensar que se trata de un prisionero sometido por la monarquía española, que está representada en el

³²³ C. RIPA, 'la Herejía': "Se pondrá una desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto, que arrojará por su boca algunas llamas junto con una gran humareda. Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos, al descubierto el derecho, así como todos y el resto de su cuerpo, viéndose sus senos secos y colgantes. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco". T I, p. 474.

escudo que le presenta el niño y contra el cual el vencido aparece enfrentado a esta realidad. Esta figura pudo tener su referente visual en la obra de Tiziano Vecellio (1490-1576): ‘Felipe II ofreciendo al cielo al infante Fernando’ (Fig.41), aunque en este caso hay un doble mensaje en relación con los dos grandes acontecimientos que celebraban. Por un lado, la exaltación del infante y por el otro, la victoria de Lepanto, que el pintor ha plasmado en el fondo de la pintura. El turco encadenado está en este contexto.



Fig. 41. TIZIANO, VECELLIO. ‘Felipe II ofreciendo al cielo al infante Fernando’, 1573-1675, óleo sobre lienzo, 335x274 cm. sobre lienzo, Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado.

En el caso de Ferro, no queda claro el porqué de este prisionero cuando en la convocatoria no había ninguna mención que nos permita explicarlo. Quizá por este motivo se había buscado una relación con la herejía, entendida como una defensa de la Religión, aunque la imagen lo desmiente totalmente. Otro elemento alegórico es un incensario humeante, atributo de la alegoría de la Oración³²⁴, en un sentido más genérico, una ofrenda a la divinidad en agradecimiento a los dones obtenidos (Fig. 42).

³²⁴ C. RIPA, ‘la Oración’, T II, p. 159: “El incensario se pone como símbolo apropiado de la oración; pues en el mismo lugar en el que se colocaba el incienso para dedicárselo a Dios según el antiguo testamento, han de ponerse y depositarse, de acuerdo con la nueva ley, las plegarias de los justos”.



Fig. 42. C. RIPA, 'La Herejía' y 'La Oración', xilografías.

En realidad, lo que subyace en esta convocatoria, era el marcado carácter propagandista, que trata de enaltecer la dinastía de los borbones, a través de los Infantes como elemento continuador de la monarquía, pero con un carácter religioso que lo impregna todo. Esta política artística de conmemorar la continuidad dinástica tiene un precedente en la dinastía borbónica con Carlos de Borbón, rey de Nápoles, futuro Carlos III, quien mandó retratar a sus hijos a su pintor de cámara Giuseppe Bonito (1707-1789). Uno de las más celebres retratos es el del futuro Carlos IV, con dos años de edad, que se encuentra en el Palacio del Pardo (Fig. 43).



Fig. 43. Giuseppe BONITO, 'Carlos Antonio de Borbón como Hércules niño', h.1750, óleo sobre lienzo, 128,5x102,5 cm. Foto. Patrimonio Nacional. Palacio Real del Pardo. Derecha. C. RIPA, 'Amor a la Virtud'.

Según consta en la ficha técnica del cuadro de Patrimonio Nacional que acompaña la imagen, el futuro Carlos IV fue retratado cuando tendría unos dos años. La figura del niño representa a Hércules, vestido con la piel y sentado sobre los pies del león de Nemea, y en la mano derecha lleva la clava. Este tópico se vincula a una de las más repetidas imágenes de la dinastía de los Austrias, con la que se asocia a los monarcas españoles y los Borbones hacen suya. Se presenta al Hércules niño y victorioso, en base a la mitología, según la cual Hércules

niño mató a dos serpientes desde la cuna. Para reforzar la idea de poder dinástico que encarna el futuro monarca, el niño apoya el pie sobre la armadura, en la que están depositadas la capa de armiño y la condecoración con la banda roja de la orden de San Genaro. Dos *putti*, uno que se halla a la izquierda, descorre una colgadura de azul-oro, símbolo de la monarquía. Estos aspectos están recogidos en la ficha de patrimonio. Sin embargo, no se ha prestado atención a la figura alegórica situada a la derecha del cuadro: un muchacho desnudo con alas que porta tres coronas y que corresponde a la ‘Alegoría del Amor a la Virtud’, cuya fuente iconográfica es ‘Iconología’³²⁵, y como figura alegórica, está representando a todas las Virtudes Morales y Cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, que adornan al heredero de la dinastía. Explica Ripa también el porqué de las tres coronas, y es que él considera que el número tres es la expresión de la perfección. Con la elección de esta figura el pintor reúne por tanto todas las cualidades de un buen gobernante.

El pintor Bonito tuvo una carrera brillante y realizó los retratos del matrimonio de Carlos de Borbón y Amalia de Sajonia en Nápoles, antes de que se trasladaran a España en 1759. Cuando ejecutó este retrato era pintor de cámara del rey y a partir de 1752 fue miembro de la Academia de San Lucas de Roma. En 1755 fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes de Nápoles.

En el año 1775 no hubo convocatoria por problemas económicos. La décima convocatoria fue en 1778, con asunto de Historia, ‘Aníbal en los Alpes’. Llama la atención que la academia madrileña propusiera el mismo tema que la academia italiana de Parma en 1771, al que concurrió Goya y que mostraremos en la segunda parte, cuando hablemos de los alumnos pensionados en Roma.

La onceava convocatoria fue en 1781 y la temática alegórica se retomó con motivo de un nuevo nacimiento del nuevo infante volviendo a retomar el tema de la exaltación monárquica en la figura del nuevo heredero:

Alegoría por el nacimiento del infante Carlos Eusebio (1781).

³²⁵ C. RIPA, ‘Alegoría del Amor a la Virtud’, T I, p. 88: “Muchacho desnudo y alado. Lleva en la cabeza una corona de laurel y otras tres en las manos, pues entre los amores que tan variada nos pintan los poetas, el de la Virtud supera para todos los restantes la nobleza, siendo la Virtud misma más noble que ninguna otra cosa de cuantas existen. Todo aparece con corona de laurel como símbolo del amor que se debe a la Virtud, y para mostrar que dicho amor no es corruptible, sino que, como el laurel siempre verdea; y siendo corona o guirlanda, y por tanto de forma esférica, nunca jamás encuentra el término. Aún podemos añadir que la corona que lleva en la cabeza simboliza la prudencia, junto con las demás Virtudes Morales o Cardinales, que son en total la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza y la Templanza. Así se muestran también, y doblemente las cualidades de la Virtud, con la condición circular de las coronas y con el número ternario, que es número perfecto, y coincide con el de las coronas que el muchacho lleva”.

El tema de pensado de los premios de primera clase fue: “un cuadro alegórico, alusivo al nacimiento del Infante heredero del Reino, en esta forma: en un país frondoso de árboles, entre los cuales podrá divisarse, si se quiere, parte del Palacio del Pardo, será la principal acción recibir España entre ráfagas de luz al Infante heredero con una mano, y con la otra podrá alzar la cubierta de la regia cuna, donde va a ponerle, figurándose ésta como basa o escalón de un trono, concurriendo la Pintura en acción de toldar con un tapiz en el cual podrá figurarse alguna ‘de las victorias’ de los españoles. La Escultura, que indique colocadas sobre un pedestal a ‘las Tres Gracias’, en alusión a tres serenísimas Infantas hermanas del recién nacido. La Arquitectura, puesta un brazo sobre vestigios de las ‘columnas de Hércules’, y señalando la inscripción ‘Plus Ultra’, manifestará deberse esperar nuevas felicidades del Infante. Se presentará el Río Manzanares reclinado sobre su taza, asistido de Ninfas, que tañeran citara o algunos otros instrumentos. ‘Un mancebo con alas, y llama sobre la cabeza’, como que baja del cielo para servir de Ayo al Infante, y algunos geniecillos en el aire, que le ofrezcan atributos de héroe³²⁶”. En la descripción del asunto propuesto, no queda margen para la invención, cada elemento compositivo está contemplado minuciosamente, incluso las alegorías que lo integran y que he destacado en mayúscula.

El primer premio fue para Zacarías González Velázquez (1763- 1834), según el inventario “Inv. N° 159, por don Zacarías [González] Velázquez”, que obtuvo el primer premio en 1781³²⁷. Tenía 18 años, hasta ahora el más joven en obtener el primer premio de primera clase. Hay que tener en cuenta que formaba parte de una saga familiar de pintores vinculados a la Academia. Era hijo de D. Antonio director de la Academia y alumno de la RABASF a cargo de Mariano Salvador Maella. En este año, tenían derecho a voto su padre y su cuñado, que no lo ejercieron, por el vínculo familiar, pero es muy posible que fuese asesorado por ellos a la hora de concebir los elementos alegóricos (Fig. 44).

³²⁶ RABASF. Premios, 1781, p. 141.

³²⁷ RABASF. ‘Inventario de alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando’ en 1804. A continuación del Inventario que se hizo en el año 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando. 1804-1814. Manuscrito. Signatura 3-316. Trascrito por A. Haizea, 2011. A partir de ahora nos referiremos: [Inventario 1804-1814]. Zacarías González Velázquez, ya había obtenido el primer premio de segunda clase la convocatoria anterior en 1778, con el título: ‘El gran capitán ante el Papa’.



Fig. 44. Zacarías GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, 'Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Eusebio'. 1781. 1er. Premio. RABASF. En depósito en el Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora.

Zacarías es absolutamente fiel a las normas establecidas en la convocatoria, hasta el mínimo detalle, que se consideraba opcional, el Palacio del Pardo, aparece en el paisaje del fondo a la izquierda con todo detalle.

El mancebo con alas y la llama a la cabeza, representa un Genio³²⁸ que ofrece un cingulo al recién nacido que le protegerá gracias a la capacidad intelectual, expresada en la llama de fuego sobre su cabeza³²⁹. Cinta cuya función es ejercer de Ayo que le guiará y protegerá. También los 'geniecillos' que lo acompañan portan los atributos de la paz: la rama de olivo y la palma de victoria.

Respecto a las tres Bellas Artes, 'la Pintura'³³⁰ (Fig.45), además de los atributos característicos descritos por Ripa, aparece coronada de laurel y subraya la capacidad intelectual

³²⁸ C. RIPA, 'El genio'. Según los antiguos, T I, pp. 456-459.

³²⁹ C. RIPA, 'Intelecto', TI, p. 533: "Representará la llama el deseo de saber que nace de la capacidad y la virtud intelectual [...]".

³³⁰ C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210: "Mujer hermosa, con el cabello suelto, largo y negro, enortijado de muy diversas formas y maneras y cejas enarcadas, mostrándose con ello sus fantásticos pensamientos y meditaciones. Se ha de cubrir la boca con una banda que va atada por detrás de sus orejas, llevando al cuello una gran cadena de oro de la que cuelga una máscara, y leyéndose en medio de su frente *Imitatio*. Ha de llevar el pincel en una de sus manos, sujetando un cuadro con la otra, apareciendo vestida con túnica de paño de varios colores que hasta los pies le cubra y poniéndose luego junto a ellos algunos

que se necesita para su arte, añadiéndole “alas en la cabeza”, que en ‘Iconología’ está descrito en la alegoría de la Invención³³¹, en este caso aplicada a los pintores como creadores de asuntos, su desarrollo y ejecución de los programas iconográficos, una larga reivindicación de los pintores españoles que se remonta a V. Carducho y A. Palomino, que ya habían representado esta alegoría con alas en la cabeza (Fig.46). El pintor por su parte no renuncia a la máscara sobre el pecho como expresión de la imitación.

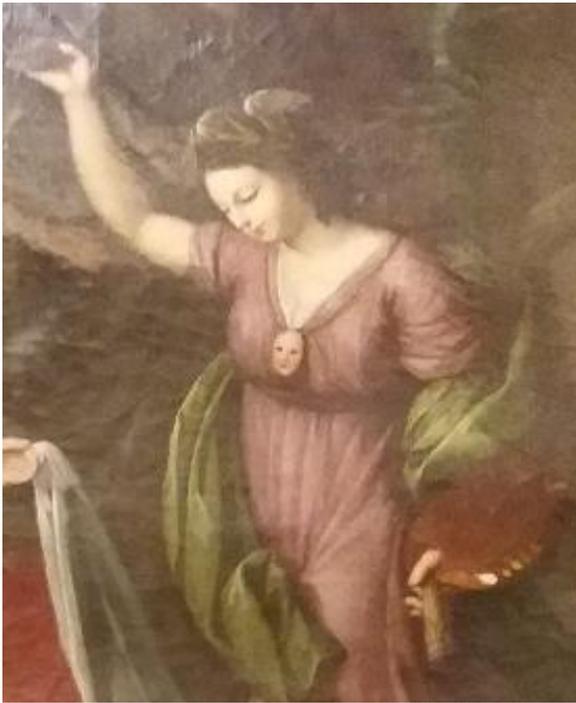


Fig. 45. Zacarías GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, ‘Alegoría del nacimiento [...]’. Detalle de la alegoría de la Pintura con alas en la cabeza.



Fig. 46. A. PALOMINO, ‘Alegoría de la Pintura’, detalle del frontispicio de ‘La Práctica de la Pintura’, 1724.

instrumentos de los que le son propios, para mostrar así que la pintura es muy noble ejercicio, no pudiendo realizarse sin gran aplicación del intelecto”.

³³¹ C. RIPA, ‘La Invención’, T I, p. 536. Según fue presentada en Florencia por el gran duque Fernando. “Hermosa mujer que lleva en la cabeza un par de alas semejantes a las de Mercurio”.

No obstante, hay que decir, que las alas en la cabeza no son privativas de la invención en la pintura, sino que Ripa se las atribuye igualmente a la Poesía³³² o a las Matemáticas³³³, ambos ejemplos los encontramos en figuras alegóricas representadas por Francisco Bayeu. El que más creativo se mostró fue A.R. Mengs, cuando a la alegoría de la Pintura la adornó con alas de mariposa en el fresco de ‘La apoteosis de Adriano’, en el Palacio Real de Madrid. Estas aplicaciones las veremos en la pintura fuera del ámbito académico.

La ‘Escultura’³³⁴ con la mano izquierda está indicando el cielo mientras que en la derecha porta el mazo en la mano que la caracteriza y la Arquitectura³³⁵ una plomada.

La alegoría del ‘Río’³³⁶ de la izquierda corresponde a una descripción genérica. También el atributo de la jarra, que aparece a los pies de la cuna, de la que se derraban las monedas, es símbolo de la Prodigalidad³³⁷ que el infante traerá a la nación. Todos estos elementos provienen de la Iconología de Ripa, como ya hemos mencionado.

A partir de este premio su carrera fue brillante, de alumno pasó primero a colaborador de Maella hasta alcanzar plena autonomía como luego veremos en las decoraciones pictóricas realizadas fuera del ámbito académico, en particular las del Palacio de Aranjuez y en el Palacio del Pardo.

El segundo premio obtenido por Cosme Acuña (h.1758/1760-después 1814) está representado en la siguiente figura (Fig. 47):

³³² C. RIPA, ‘La Poesía’, T II, p. 221: “Mujer con alas en la cabeza y corona de laurel”.

³³³ C. RIPA, ‘Las Matemáticas’, T II, pp. 44-45: “Mujer de mediana edad vestida con un blanco y trasparente velo, que ha de llevar alas en la cabeza”.

³³⁴ C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351: “Hermosa joven que lleva en la cabeza un peinado de la mayor simplicidad, [...]. Sobre él ha de ponerse además un ramo de laurel verde, yendo vestida con ropa de baño de color delicado. Apoyará la diestra en la cabeza de una estatua de piedra, mientras que lleva en la otra mano varios instrumentos todos necesarios para el ejercicio de este arte”.

³³⁵ C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111: “Mujer de edad madura y con los brazos desnudos. Lleva traje de variados colores, sosteniendo en una mano el péndulo, el compás y la escuadra, y un pergamino en la otra en el que se verá dibujada la planta de un palacio”.

³³⁶ C. RIPA, ‘El Río’, II, pp. 267-275: “Suelen pintarse los ríos en posición yacente, mostrándose con ello su más propia característica de arrastrarse por tierra. Algunas veces su retrato coronado de laurel. La cornucopia simboliza la fertilidad del país por donde pasará este río. Y con el remo por último se nos muestra que es un río navegable a todo para llevar y transportar mercancías”.

³³⁷ C. RIPA, ‘La Prodigalidad’, T II, p. 227: “Mujer de ojos vendados y rostro reidor que estará sosteniendo con ambas manos una cornucopia, de donde extrae y va arrojando mucho oro y otras cosas preciosas y valiosas”.



Fig. 47. C. ACUÑA. 'Nacimiento del Infante Carlos Eusebio'. 1781. Segundo premio. En depósito en el Museo Municipal de Madrid.

Según la transcripción del inventario ³³⁸, “una alegoría del nacimiento del Infante don Carlos *Eusevio* [sic], por don Cosme de Acuña, que obtuvo el segundo premio en 1781”. La particularidad de esta iconografía es que el recién nacido es entregado a la figura que representa España por un “genio alado que tiene sobre la cabeza una flama”, que en el caso de Zacarías era el que portaba el cingulo protector, en este caso pasa a ser el depositario del infante, mientras que los geniecillos que lo secundan portan lo que podría representar también el cingulo protector, y uno de ellos una corona para ceñir al infante como símbolo del poder. Otros *putti*, en la parte inferior del cuadro, muestran el escudo de la monarquía y una vasija humeante para honrar al recién nacido. El resto de los elementos se ciñen a la descripción del tema propuesto.

Otras alegorías de homenaje a la dinastía borbónica:

También existe un boceto que responde a la descripción de la convocatoria de los premios de 1781, en el Museo Lázaro Galdiano atribuido a Charles François de La Traverse (1726-1780) (Fig. 48).

³³⁸ RABASF. 'Inventario' 1804-1814, nº 157.



Fig. 48. Charles F. DE LA TRAVERSE, 'Alegoría del Infante Carlos Eusebio', boceto. óleo/lienzo, 48,5x65 cm. Sin marco, en el Museo Lázaro Galdiano.

En este boceto, vemos que La Traverse, ha utilizado, como Acuña, la figura alada con la flama en la cabeza como el depositario del infante, sólo cubierto por un sucinto paño dorado, recibiendo al infante con los brazos abiertos, con gran satisfacción la figura alegórica de España, en pie, coronada y con el collar del toisón de oro sobre el pecho, y el manto rojo de la monarquía. Parece que apoya el pie sobre “una piedra que tendrá forma cuadrada” a lo que sumamos otro de los atributos de la Fe cristiana, “las tablas de la Vieja ley³³⁹”. También podría hacer referencia a la Historia: “Posa su pie sobre un sillar cuadrado, porque la Historia debe mantenerse siempre sólida y segura sin dejarse corromper ni subyugar por ningún lado³⁴⁰”. Aunque es más probable que la monarquía española se apoye en la religión cristiana en su defensa de la Fe. Al otro lado un incensario, como símbolo de la Oración³⁴¹.

Esta pintura nos recuerda a la pintura francesa, a Gabriel Blanchard y su *Allegorie de la naissance de Louis XIV* del Museo Nacional del Palacio de Versailles³⁴², aunque trasladado a

³³⁹ C. RIPA, 'La Fe Cristiana', T I, p. 402.

³⁴⁰ C. RIPA, 'La Historia', T I, p. 478.

³⁴¹ C. RIPA, 'La Oración', T II, p. 158: “[...] y sosteniendo con la diestra un incensario encendido. El incensario se pone como símbolo apropiado de la oración; pues en el mismo lugar en el que se colocaba el incienso para dedicárselo a Dios según el Antiguo Testamento, han de ponerse y depositarse, de acuerdo con la nueva ley, las plegarias de los justos”.

³⁴² V. BAR, op. Cit., p. 354.

nuestro contexto: La monarquía española. Ambas comparten la alegoría de la Prodigalidad,³⁴³ con la cornucopia de la que caen las monedas y un incensario humeante, que Zacarías Gonzáles y Cosme Acuña habían representado mediante una vasija también humeante. El resto de la pintura se desarrolla según el asunto propuesto.

La pintura del francés tuvo más fortuna, no era un alumno, sino que se trataba de un pintor consolidado y según Ceán Bermúdez, “D. Manuel Salvador Carmona grabó una estampa por el dibujo de La Traverse, que representa una alegoría al nacimiento del ‘primer’ Infante³⁴⁴”. Se refiere al primer Infante debido a que Carlos Clemente murió prematuramente con apenas tres años, y Carlos Eusebio fue el primer varón de la dinastía.

En homenaje al heredero de la Corona fue el tema del que se hizo eco de manera muy particular la Escuela de Barcelona, como analizaremos posteriormente, desde su director P.P. Moles y los profesores de pintura Francisco Vidal o Pedro Pablo Montaña hacen un homenaje al recién nacido.

El tema traspasó las fronteras y tenemos también una obra alegórica de uno de los pensionados en Roma: Agustín Navarro (1754-1787), de origen murciano, que había estudiado en la Real Academia de San Fernando y había obtenido el primer premio de primera clase en 1778, con el tema de “Aníbal, que con su ejército de españoles y africanos rompe por las asperezas de los montes, y asienta sus reales en las faldas de los Alpes³⁴⁵” y por este motivo se le concedió la pensión para Roma.

En el catálogo de obras del Museo de la RABASF consta³⁴⁶:

“*Alegoría al nacimiento del Infante don* [espacio en blanco] por don Agustín Navarro”. En ninguno consta el nombre del Infante. Sin embargo, por las fechas en que estaba en Roma, corresponde a Carlos Eusebio (Fig. 49).

³⁴³ C. RIPA, ‘La Prodigalidad’, T II, p. 227.

³⁴⁴ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, T. V, pp. 76-77.

³⁴⁵ RABASF. Premios 1778, p. 133, no. Inv. 304.

³⁴⁶ RABASF. Inventario 1808-1814.: nº Inv. 219: ‘Una Alegoría al nacimiento del Infante [...] pintada en Roma por Don Agustín Navarro’, alto siete cuartas, ancho cinco, p. 28.



Fig. 49. A. NAVARRO, 'Presentación alegórica del infante Carlos Eusebio' h. 1781. Lienzo/óleo, 135x96 cm. RABASF. Nº Inv. 0492.

Firmado en el ángulo inferior derecho, sobre la alfombra: “Agustín Navarro en Roma”. Se trata de una obra más elaborada que las que hemos mostrado de los alumnos premiados en la academia madrileña. Navarro ha superado esta etapa y está ampliando estudios en Roma, por lo que ha incorporado algún elemento alegórico más elaborado, en el que suma elementos mitológicos y alegóricos. Entre los primeros, los dioses Hércules, como el origen de la dinastía desde los Austrias, Minerva como diosa de la Sabiduría, protectora de las Artes y las ciencias, ambos dioses flanquean la figura de la monarquía sentada en su trono con su capa de armiño y corona de castillos, que nos remite a la diosa Ceres o Cibeles, diosa de la Tierra, que recibe con los brazos abiertos al recién nacido presentado por una figura coronada de laurel que representa

la Fecundidad³⁴⁷, por los atributos que la acompañan: el gallo y los polluelos que aparecen a sus pies. A su lado ‘la felicidad pública’ con el caduceo y el cuerno de la abundancia que representa para el país la felicidad que comporta la continuidad de la monarquía³⁴⁸. A su lado, la figura del Tiempo³⁴⁹ (Fig. 50).



Fig. 50. C. RIPA, ‘La Felicidad pública’ y ‘La Fecundidad’. J. BOUDARD, ‘El Tiempo’.

También presenta el Río³⁵⁰ de la forma tradicional. Y para celebrar el acontecimiento, la figura de la Fama³⁵¹, que anuncia la Buena Nueva. Agustín Navarro durante su estancia romana, según el Inventario³⁵² envió tres copias de obras de Rafael³⁵³.

Las cinco obras restantes son obras de carácter religioso³⁵⁴.

³⁴⁷ C. RIPA, ‘La Fecundidad’, T I, p. 407: “A sus pies y de una parte se pondrá una Gallina con sus pollitos recién nacidos, saliendo dos de cada huevo”.

³⁴⁸ C. RIPA, ‘La felicidad pública’, I, p. 411: “Mujer coronada de flores, que aparece sentada sobre un trono. En la diestra sostiene un caduceo y en la siniestra la cornucopia, llena de frutos y muy diversas flores”.

³⁴⁹ C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 360.

³⁵⁰ C. RIPA, ‘Los Ríos’, T II, pp. 267-275.

³⁵¹ C. RIPA, ‘La Fama’, T I, p. 395.

³⁵² RABASF. ‘Inventario’, 1804-1814. Transcripción de la RABASF. Existen otras diez obras suyas, incluida aquella con la que ganó el premio al concurso de 1778 de Aníbal. No. Inv. 175. ‘El paso de Aníbal [sic] por los Alpes, por don Agustín Navarro’, que obtuvo el primer premio en 1778. El resto son tres obras copias de obras de Rafael de Urbino, con los siguientes números de inventario:

Nº inv 109. Copia de algunas figuras del cuadro de ‘la Teología’ de Rafael de Urbino, por don Agustín Navarro, dos varas y media de alto y dos de ancho.

Nº inv 293. El grupo de Eneas con Anquises y Escanio, copia del cuadro del ‘Incendio del barrio de Roma’, de Rafael de Urbino, por don Agustín Navarro. Alto ocho pies, ancho dos varas, sin marco.

Nº inv 295. La moza que lleva el cántaro para el ‘Incendio del barrio de Roma’ con otras figuras, copia de Rafael [Pág. 54 – Pág. Inv. 51. – Fol. 26r] de Urbino, por don Agustín Navarro. Alto ocho pies, ancho más de dos varas. Han transcurrido veinte años desde los primeros pensionados por la Academia de San Fernando y Rafael sigue siendo el referente.

³⁵³. Han transcurrido veinte años desde los primeros pensionados por la Academia de San Fernando y Rafael sigue siendo el referente.

³⁵⁴ RABASF. ‘Inventario’, 1804-1814. Transcripción. Nº inv 111. ‘La separación de San Pedro y San Pablo para conducirlos al martirio’, por don Agustín Navarro. Dos varas y media de alto y de ancho dos varas.

Nº inv. 151. ‘Cristo y la samaritana’, por don Agustín Navarro. Alto dos varas y media, ancho siete cuartas.

Nº inv. 169. El mismo asunto [El emperador Heracleo llevando la Cruz al templo], precedente por don Juan Navarro, que obtuvo el primer premio en el mismo [Entre líneas: con] curso de 1784.

Nº inv. 185. ‘Adán y Eva’, por don Agustín Navarro. Alto cinco cuartas, ancho tres.

En los años posteriores, el tema propuesto por la RABASF para los alumnos se centró en la ‘exaltación de la monarquía’, recurriendo a pinturas de carácter histórico-alegórico en las que se pusiese en valor las virtudes del monarca parangonándolo con un personaje histórico³⁵⁵ o a través de los acontecimientos históricos de la política exterior o económica.

Exaltación de la monarquía como promotora de la paz de Basilea (1796).

En el periodo 1796-1805, los asuntos propuestos por la Academia de San Fernando tratan de poner en valor los logros de la monarquía en ‘política exterior e interior’. En política exterior, Carlos IV como promotor de:

La Paz de Basilea. En 1796, correspondiente a la 16ª convocatoria, el asunto propuesto para los premios de ese año versa sobre un homenaje a la Paz de Basilea, personificado según el texto de dicha edición:

“El Rey desde su solio presenta los brazos a la Paz, la cual viene gozosa a abrazarse con S. M. El Príncipe de la Paz, como instrumento de la Concordia de España y Francia, conduce de la mano a la Diosa para que suba al trono regio, mirándose mutuamente los tres personajes con semblante halagüeño. Mercurio, de quien alegóricamente se figura representado el plenipotenciario español Don Domingo de Yriarte, deja la Tierra y con vuelo rápido se remonta al alto empíreo a anunciar la Paz ajustada y concluida en Basilea entre ambas potencias. Divisase en alguna distancia los ejércitos y generales españoles y franceses ya depuestas las armas, y descansando tranquila y amistosamente de sus pasadas fatigas³⁵⁶”.

La obra la encontramos referenciada en el Inventario 1804-1814: nº 329, y descrita: “El rey don Carlos IV y el Excelentísimo señor Príncipe de la Paz, que presenta a su Majestad la Paz”. Alegoría pintada por don Joseph Aparicio, que obtuvo el primer premio de primera clase en 1796³⁵⁷ (Fig. 51).

Nº inv 235. ‘El martirio de San Lorenzo’, por don Juan Navarro. Alto dos varas, ancho vara y media, marco dorado.

Nº inv 296. ‘La Virgen y Santa Mónica’, por don Agustín Navarro. Alto tres cuartas, ancho media vara.

³⁵⁵ 12ª convocatoria, 1784: ‘El Emperador Heráclito con la Cruz’. 13ª convocatoria, 1787. ‘Historia Sagrada: Moisés salvado de las aguas’. 14ª convocatoria, 1790. ‘Historia de España: Los Reyes Católicos reciben la embajada del rey de Fez’. Primer premio de primera clase a Antonio López, de la RABASC. 15ª. 1793. ‘Historia de España: Juan I en Aljubarrota’. 1º premio 1ª clase a Luis Planes, de la RABASC.

³⁵⁶ RABASF. ‘Premios’, 1796, p. 203.

³⁵⁷ RABASR. ‘Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando’. –1804-1814. -- II h. en blanco + [266] h. – Manuscrito. – Signatura 3-616I, p. 28.



Fig. 51.J. APARICIO, 'Godoy presenta la Paz a Carlos IV', 1796, 1º premio de primera clase. RABASF.

La pintura se ciñe a las demandas de la convocatoria, representando el hecho histórico de la Paz de Basilea de 1795, que pone fin a la guerra entre Francia y España. Como elemento alegórico clave la Paz, que reúne todas las características descritas por Ripa³⁵⁸.

José Aparicio Inglada (1773-1838) había sido alumno de la academia valenciana de San Carlos. En 1793 fue a Madrid como pensionista, y sólo tres años después ganó el primer premio de la academia madrileña. A partir del concurso fue pensionado para continuar sus estudios en París, a donde se traslada en 1798, pues las reticencias a enviar pensionados a Francia habían disminuido con la firma del Tratado de Paz. En París fue alumno de David, quien dejaría una impronta importantísima sobre el pintor. Posteriormente en 1807 se trasladó a Roma para ampliar su formación académica, donde le sorprendió la Guerra de Independencia española con motivo de la invasión napoleónica, y al no renunciar a la monarquía fue encarcelado con los demás pensionados. A su regreso a Madrid, fue nombrado pintor de Fernando VII y después académico de mérito de San Fernando, pero a la muerte de éste, los cambios políticos motivaron que quedase apartado y muriese en la indigencia³⁵⁹.

³⁵⁸ C. RIPA, 'La Paz', T II, pp. 183-185: "Hermosa joven coronada de olivo [...], o en la medalla de Filipo: Mujer que con la diestra mano sujetará la rama de olivo".

³⁵⁹ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 'Un discípulo de la Academia de San Carlos: José Aparicio Inglada (1770-1838), pintor neoclásico español'. *Archivo de Arte Valenciano*. Nº 88, 2007, pp. 319-332.

Quizá la figura de Aparicio nos sirve de ejemplo de la dependencia que los pintores académicos tenían con respecto a la monarquía. Si bien su ascenso fue importante cuando estuvo vinculado a la academia y a la monarquía, su falta de protección fue devastadora. Esta volatilidad es indicativa del poco margen de libertad personal del que gozaban los pintores, muy sometidos a la política de las instituciones.

El segundo premiado fue Pablo Montaña, según el Inventario 1804-1814: nº 332: “El asunto del número 329 [Aparicio] pintado por don Pablo Montaña, que obtuvo el segundo premio en 1796”, que analizaremos al hablar de la Escuela de Barcelona.

La siguiente convocatoria fue la nº 17ª, en 1799, ‘Historia de España: La continencia de Escipión’;

La convocatoria 18ª en 1802, ‘Historia de España. La destrucción de Numancia’.

La convocatoria 19ª en 1805 se completa con un nuevo homenaje al monarca fallecido, exaltando una de sus facetas en política interna del Rey Carlos III como promotor de grandes cambios económicos en 1805, lo que supuso el primer premio. El tema propuesto ese año estaba relacionado con la reforma agraria llevada a cabo por el monarca Carlos III, que promovió el desarrollo agrario en áreas despobladas.

La monarquía promotora de la política agraria. Carlos III entrega las tierras a los colonos de Sierra Morena (1805).

El asunto propuesto por la RABASF para la prueba de pensado fue:

“Carlos Tercero acompañado de la Beneficencia y de la Agricultura entrega los terrenos de Sierra Morena a los colonos de varias castas para que los pueblen y cultiven. A lo lejos y huyendo del sol, que presencia esta acción, se ven entre tinieblas ladrones y forajidos que abandonan el sitio³⁶⁰”.

El primer premio de primera clase fue para José Alonso del Ribero (1781-1818) (Fig. 52). Se trata³⁶¹ de una escena de temática eminentemente histórica de acontecimiento reciente.

³⁶⁰ RABASF. ‘Premios’, 1805, p. 239.

³⁶¹ M. LUQUE TALAVÁN, y otros, ‘Carlos III. Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado’, Catálogo exposición del 15 de diciembre de 2016 al 26 de enero de 2017. Madrid, 2016, p. 184. Tuve la oportunidad de ver la pintura en la exposición que se realizó en el museo arqueológico en Madrid con motivo del tercer centenario de la muerte de Carlos III.,



Fig. 52. J. ALONSO DEL RIVERO, 'Carlos III entrega las tierras a los colonos de Sierra Morena', 1805, óleo sobre lienzo, 168x126 cm, RABASF, inv. 254.

Los personajes que la componen y que acompañan al rey (vestido emulando un príncipe romano), son personajes reales, sus ministros: Pablo de Olavide y Campomanes, promotores del proyecto, aparecen retratados. El resto de los personajes corresponden a los diversos pobladores. Entre las alegorías que debían incluirse según la convocatoria estaba la Beneficencia, que está incluida en la descripción. Rivero recrea una alegoría que exprese la beneficencia plasmándola en forma de una mujer que lleva una corona a modo de círculo de oro. Para subrayar el carácter caritativo, se lleva la mano derecha al cuello del que pende un collar tipo escapulario, que muestra con la mano izquierda, en el cual se ve un esbozo de lo que parece una cigüeña o un pelícano que da de comer a sus polluelos. Este detalle de dar de comer a las crías tiene su referencia en la obra de Pietro Valeriano, que estaría en el contexto de *miseratio* o compasión, que sería la expresión equivalente. Ripa toma la figura del pelícano de

Valeriano y la incorpora como atributo de la alegoría de la Bondad³⁶². La beneficencia tendrá en este supuesto rasgos de la conmiseración y de la bondad (Fig.53).



Fig. 53.P. VALERIANO, 'Commisericación o compasión'. C. RIPA, 'La Bondad', 1611.; C. RIPA, 'La Agricultura'.

A su lado vestida de blanco, la Agricultura³⁶³: corona de espigas y a su lado un labrador con el arado y la hoz y otro labrador con un rastrillo y los aperos de labranza. En el lado derecho, sobre unas nubes unos hombres que huyen expulsados representando a los malhechores que habitaban estas tierras antes de la implantación de los colonos.

Rivero añade a la composición, sobrevolando la escena a Apolo 'en el carro del sol'³⁶⁴, que como representación del ciclo solar favorece el desarrollo del ciclo de la vida agrícola. Sobre las nubes la alegoría de la Fama³⁶⁵, que con sus dos trompetas proclama al mundo las bondades del monarca y del plan llevado a término por sus promotores, Olavide y Campomanes, representados como verdaderos retratos.

Rivero procedía de la Academia de Bellas Artes de Asturias, y consiguió una ayuda para ampliar estudios en Madrid, donde llegó en 1795. Durante su estancia en San Fernando, en 1802 había obtenido el primer premio de segunda clase y trascurrieron nueve años hasta alcanzar este galardón, cuando contaba 23 años. Estos datos vienen a poner de relieve que, después de tanto tiempo, hace una aportación propia con este cuadro alegórico. Su carrera posterior se orientó hacia el retrato en miniatura.

³⁶² C. RIPA, 'La Bondad': "Hermosa mujer vestida de color del oro, con corona de ruda en la cabeza. Ha de volver sus ojos hacia el cielo, sosteniendo en sus brazos un pelicano con sus crías. A su lado se verá un arbolillo verde, situado en la Rivera de un río". T I, p. 157.

³⁶³ C. RIPA, 'La Agricultura': "Mujer vestida de verde, con corona de espigas de trigo en la cabeza. Con la siniestra ha de sostener el círculo de los doce signos del celeste, mientras con la diestra sujetará un floreciente arbolillo al que estará mirando atentamente. A sus pies, un arado". T I, p.73.

³⁶⁴ C. RIPA, 'El carro del Sol o Apolo': "Se presenta al sol en la figura de un jovencito gallardo y desnudo, adornado con una dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier [...]. Por la izquierda sujetará el arco (...)". T I, p.167.

³⁶⁵ C. RIPA, 'La buena Fama': "Mujer con una trompa en la derecha y una rama de olivo en la siniestra. La trompa significa el grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres. El ramo de olivo muestra la bondad de la fama y la sinceridad del hombre famoso por sus ilustres obras". T I, p. 396.

A esta convocatoria también se presentaron un total de ocho candidatos, entre los que destacaban: Tomás Fernández de Erosa, Miquel Verdejo, Francisco Lacoma, Victoriano López, Felipe Abás y Ángel Arias³⁶⁶. Tanto Lacoma como Abás eran pensionados por las academias de Barcelona y de Zaragoza respectivamente, y no obtuvieron ningún voto. El pintor Abás realizó un homenaje a la Academia de San Luis y a su fundador Martín Goicoechea en un cuadro alegórico, como comentamos en el capítulo primero.

Concluyendo el repaso cronológico, en la convocatoria 20ª de 1808, el tema versó sobre la ‘Historia de España’.

Si hacemos balance de este periodo de formación en la academia madrileña, entre 1753-1808, de un total de veinte temas propuestos, dieciséis fueron de Historia de España o Historia Sagrada con connotaciones moralizantes; y cuatro alegorías históricas (20%), que podemos definir como de carácter retórico, con el objetivo de enaltecer primero la dinastía borbónica a través del nacimiento de los infantes o herederos; y en segundo lugar la monarquía propiamente, en las figuras de Carlos III o Carlos IV como promotores del desarrollo económico del país. En última instancia, la Academia instrumentaliza la formación de los alumnos y se pone al servicio de publicitar a la monarquía, y se convierte en promotora de la continuidad de la dinastía borbónica, ejemplificada en dos pinturas alegóricas por los nacimientos de los Infantes Carlos Clemente y Carlos Eusebio.

Los asuntos propuestos están encorsetados de forma que los alumnos carecen de la opción de crear sus propias imágenes pictóricas, ya que se limitan a plasmar las condiciones que les han marcado en la convocatoria. En el caso de las pinturas con carácter alegórico, se limitan también a las propuestas que contiene el tema en cuestión, y por tanto se trata de incursiones aisladas con figuras alegóricas ocasionales, cuyas fuentes se encuentran en ‘Iconología’. La aplicación del lenguaje de Ripa está presente en la obra de Zacarias González, su padre Antonio González era el director de la Academia y conocía sobradamente la obra de Ripa, según comentaremos en el tercer bloque de pintura cortesana. Zacarias como alumno es muy posible estuviera asesorado en este momento por él. El resto de las aplicaciones se limitan a algún río o atributo como el incensario, con lo cual podemos pensar que en este periodo de formación los alumnos están muy constreñidos a la férrea disciplina artística, y que no se les permite ninguna creación de invención propia, que tanto criticó Mengs como Goya.

³⁶⁶ RABASF. Premios, 1805, p. 240.

Sin embargo, éste era el primer proceso de selección para sus futuras carreras académicas y, en ese sentido, fue muy beneficioso para sus carreras en general. El que mayor proyección obtuvo en este campo fue Zacarías González Velázquez, que desarrolló una carrera como pintor. Primero como discípulo del valenciano Maella, con el que colaboró en los frescos del Palacio de Aranjuez y la Casa del Labrador de dicho Palacio, y después en solitario. En el caso de Montaña, que fue un alumno brillante, su carrera se frustró pronto por su muerte prematura. En los dos casos hay que señalar que ambos procedían de una saga de pintores, que en este ambiente y este momento tenía un gran peso. En el caso de Aparicio, creemos que su figura representa el ascenso que le proporcionó la academia como promotora de su pintura, mientras que la cara más amarga la encarna la sujeción a los poderes políticos, representado el ascenso y la caída que llevó a su caída profesional y social.

Hemos visto cómo algunos de los alumnos que habían obtenido los primeros premios en la academia madrileña procedían de otras escuelas, pensionados de Valencia en el caso de Aparicio o Rivero de Oviedo; o segundos premios, como Montaña de Barcelona, lo que nos indica que eran alumnos formados en un proceso largo, que después de tres o cuatro años en sus Academias de origen, habían acudido a ampliar sus estudios pensionados a Madrid por otro periodo de otros tres o cuatro años. No podemos olvidar que entre ellos hubo otros que no tuvieron la misma suerte, alumnos que ya habían pasado los primeros años de formación en sus respectivas academias; es decir, tras un largo proceso en tiempo y recursos. Eso tiene interés en el sentido en que descapitaliza las propias Academias de Valencia o de Oviedo, pues ambos desarrollaron sus carreras profesionales en Madrid.

C. II. 1. 2. Los pensionados en Roma

Siguiendo el modelo de academias francesas, una de las mayores contribuciones de la academia española para premiar a sus alumnos fue la creación de las pensiones para ampliación de estudios a Roma, que era el centro neurálgico de todos los artistas europeos en aquel momento y los alumnos acudían a las academias de San Lucas, la del Nudo o la Academia Francesa³⁶⁷, eran los centros de referencia donde acudían los pintores de todo el mundo occidental.

³⁶⁷ España no contaba con una sede o academia propia en esos momentos y no fue hasta el último tercio del siglo XIX que se creó la Academia española en Roma.

C. II. 1.2. 1. Los primeros pensionados. Preciado de la Vega: de alumno a director de la Academia de San Luca.

Los primeros pintores pensionados que acudieron a Roma fueron financiados por el mecenazgo del rey y los nobles ilustrados. De estos últimos, tenemos el ejemplo de Pignatelli, que fue el mecenas de los viajes a Italia de José Luzán, a Roma y Nápoles, (1730-1736).

Respecto al mecenazgo real, Felipe V envió a dos discípulos españoles del pintor francés van Loo: Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, que hemos comentado en el capítulo primero, con el objetivo de recabar información de los estatutos de las academias en Roma, para que sirviesen de modelo a la que se pretendía crear en España. No conocemos ningún documento que ellos aportaran. Sin embargo, su paso por Roma fue la plataforma que les sirvió, junto a Antonio González Ruiz, para formar parte de la dirección de la academia madrileña en su etapa de Junta Preparatoria.

Un segundo grupo de pensionados reales lo formaron Felipe de Castro y Preciado de la Vega, pensionados por Felipe V en 1732. La experiencia de ambos en Roma fue muy fructífera de cara a la futura academia madrileña y para los propios pensionados. El primero fue director de Escultura de San Fernando, y Preciado se instaló en Roma, donde creó un vínculo con la academia de San Lucas que será punto de referencia para posteriores becados y actuará de puente entre Roma y Madrid.

En la década de los cuarenta, destaca Antonio González Velázquez (1723-1794), pensionado en Roma en el año 1746³⁶⁸, donde permaneció entre 1747-1753. Realizó su aprendizaje de la mano de Corrado Giaquinto (1703-1766), que en este momento era ya una figura consolidada muy prestigiosa en el mundo de la pintura y tenía una proyección internacional. En torno a él y a Gregorio Guglielmi se formó un núcleo de pintores españoles, en torno a la Iglesia de la Trinidad de los españoles, conocida como la *cultura de via condotti*, a la que pertenecería décadas después Francisco de Goya. Corrado fue un referente para los pensionados españoles en Roma y uno de sus primeros discípulos fue Antonio González Velázquez (1723-1794), que había ido pensionado a Roma por la Junta Preparatoria en 1746. De esta etapa como pensionado tenemos poca información, pero sí que pintó la cúpula y las pechinas de la Iglesia de la Trinidad en 1748. Cuando Giaquinto fue llamado por Fernando VI para venir a España, González vino con él. En Zaragoza realizó los frescos de la cúpula de la

³⁶⁸ RABASF. 'Pensionados', Inventario. Ms. 1-48-1.

Santa Capilla que se alza sobre el baldaquino y fue referente para pintores aragoneses, y en particular para el joven Goya.

Todos ellos entraron en contacto con las numerosas decoraciones alegóricas de Iglesia y palacios romanos en las que Ripa era el modelo a seguir y uno de los pintores españoles Preciado de la Vega (1712-1789) permanecería en la ciudad Eterna, primero como alumno y después como director de los pensionados españoles, cuyas obras están impregnadas de dichas alegorías ‘ripianas’.

Preciado de la Vega

En 1732, los Reyes estaban en Sevilla y fueron los que favorecen la marcha del pintor Preciado de la Vega (1712-1789) y del escultor Felipe de Castro a Roma, bajo la protección del Cardenal Troyano Acquaviva. Preciado en sus primeros años en la ciudad del Tiber, gracias a la influencia del cardenal, acude a la Academia del Nudo fundada por Sebastiano Conca (1680-1764) en 1710, que atrae a pintores procedentes de toda Europa y por donde pasarían pintores que serán importantes posteriormente, como A. R. Mengs. Sebastiano Conca (1680-1764), que era el pintor más prestigioso del momento, sería además académico de la Academia de San Lucas entre 1718-1729 y príncipe de la misma. Posteriormente, en la biografía sobre Conca, sólo Preciado es recordado entre los alumnos españoles³⁶⁹. La impronta de Conca en la obra de Preciado está presente en la utilización del lenguaje alegórico y la podremos ver posteriormente.

En 1739, obtuvo el segundo premio en el concurso Clementino cuyo tema era El Sacrificio de los siete macabeos; por lo cual en 1740 Felipe V le concedió una asignación de 500 ducados para que continuase su carrera. A partir de este momento, la figura de Preciado estará presente a lo largo de todo el siglo en la academia romana, donde ya en 1753 fue nombrado individuo de mérito. También participó, como asesor, en el proceso de creación de la academia española de San Fernando en relación con el modelo de la academia romana, los libros, la enseñanza, o la responsabilidad de los alumnos españoles en Roma, e incluso envió “seis figuras dibujadas en Roma por Don Francisco Preciado en el año de 1749³⁷⁰”.

Durante este tiempo Preciado se sitúa como figura puente entre la Junta Preparatoria y Roma, lo que le comportará ser recompensado al ser nombrado director de los pensionados cuando se institucionalizaron las pensiones por parte de la Academia de San Fernando en dicha

³⁶⁹C. BROOK, ‘Francisco Preciado y la Accademia di San Luca’. ‘La promoción de las Bellas Artes mediante la actividad institucional’. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, p. 21.

³⁷⁰ Archivo-BIBLIOTECA RABASF. ‘ALHAJAS’, OP. CIT., 1758, fol. 32.

ciudad en 1758. Se eligió a Francisco Preciado de la Vega por su vinculación con la Academia de San Lucas en Roma, donde ocupó diferentes cargos hasta llegar a la dirección de la academia, Príncipe de San Luca, que era una de las academias de referencia más importantes, junto a la Academia Francesa creada por Francia en 1666. Su elección se debió a su capacidad gestora y principalmente por el apoyo de instituciones de autoridades españolas en Roma: Troyano Acquaviva, que ya lo había ayudado a venir a Roma en hacia 1732; Alfonso Clemente Aristegui y Manuel de Roda, agente de Preces, embajador de la Santa Sede en Roma (1758-1765) y posteriormente Secretario de Estado. A través de la correspondencia epistolar que mantuvieron Roda y Preciado, conocemos el ambiente artístico romano de la segunda mitad del siglo XVIII³⁷¹.

Los Estatutos de 1757 crearán las bases del programa de la formación de los pensionados en los apartados XX, ‘Pensionados en Roma’, y XXI, ‘El Director de los pensionados romanos’. Al año siguiente se redacta y aprueba un Reglamento específico que se publica en la Junta Particular del 28 de septiembre de 1758³⁷². En dicho Reglamento se recogen todas las normativas citadas en los Estatutos de 1757, sin modificar nada, excepto que se añade la norma de que no se permita casarse a los alumnos que disfruten de dicha pensión, como había sido el caso de Preciado de la Vega. Según dicho Reglamento, el seguimiento de los alumnos estaba encomendado al director de los pensionados. y nombran director a Francisco de la Vega, que ha de tutelar a dichos alumnos. Su misión consistía en conseguir relacionar a los alumnos con los profesores más adecuados, así como supervisar su trabajo. Sus interlocutores y transmisores de ideas eran el embajador de la Santa Sede en Roma Manuel Roda y el embajador de España Cardenal Portocarreno, con los que mantuvo buena relación y fueron su apoyo en relación con la academia madrileña, pues Preciado se había ganado un prestigio en la institución académica romana de San Luca y sustituyó al muy renombrado pintor Sebastiano Conca como ‘Príncipe’ de dicha institución. Además de estas razones, en la decisión posiblemente pesaron motivos económicos en cuanto que su nombramiento no comportaba crear un cargo como tal y una residencia estable para los pensionados, pues se trataba en realidad de un cargo nominal sin poder ejecutivo.

³⁷¹ J. GARCÍA SÁNCHEZ, ‘Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel Roda’ (1765-1779), Academia, 2007, nº 104-105, pp. 9-92.

³⁷² A. ALONSO SÁNCHEZ, ‘El primer Reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma’, Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, nº 3, 1976, pp. 91-102.

Preciado permaneció en el cargo debido fundamentalmente a los apoyos institucionales con los que contaba y por el prestigio del que gozaba dentro de la Academia de San Lucas, de la que fuera secretario durante muchos años, obteniendo la máxima distinción de Príncipe en los años 1764-66. Posteriormente entre los años 1777-78, cabe reseñar el ‘celo’ con el que ejerció su cargo, su vocación didáctica durante tres décadas, hasta su muerte en 1789. Esta presencia permitió dar visibilidad a lo que a veces se ha confundido con la academia española en Roma que él reclamó durante años, y que no fue posible.

Los estatutos de la RABASF (1757) establecen la normativa y el plan de estudios de seis años que han de seguir los pensionados. Las normativas fueron las ‘instrucciones’ de profesores y alumnos desde el 2 de octubre de 1758. En el primer año, los alumnos debían dibujar estatuas antiguas; en el segundo, aplicar el color; en el tercer año, dibujar del natural y cuadros de grandes autores, como Rafael Sanzio, Anibal Carraci, Carlos Maratta, Nicolás Poussin, Guido Reni o Domenico Zampieri (apodado El Guercino) entre los referentes más recomendados). En cuarto curso se iniciaba la creación propia y en quinto y sexto los alumnos se centraban en cuadros de invención propia y en proseguir con la copia de los grandes maestros. Es decir, que hasta cuarto año de pensionado los alumnos no podían crear sus propias obras, lo que representa un salto cualitativo importante con la aportación de sus propias invenciones, aunque siempre compaginando con la copia de las obras de los grandes maestros.

Para llevar a cabo este programa acudían a las academias, como la romana de San Lucas, la del Nudo o la Academia Francesa, que eran los grandes centros de referencia donde acudían los pintores de todo el mundo occidental. Se estableció que los alumnos fueran a las academias en horario de tarde, y allí podían formarse en el dibujo del natural, que se impartía en la academia del Nudo, en el Campidoglio, donde dibujaban modelos en ‘vivo’, alternando con las visitas al Museo Capitolino. Y también visitas a la Academia Francesa, en el palacio Mancini, que era gratuita y además del modelo ‘vivo’ tenía una amplia colección de esculturas que los alumnos de la escuela francesa habían ido creando en sus viajes por toda Italia. A veces, se reproducían las posturas de las esculturas clásicas con el modelo *in vivo*, para subrayar la importancia de lo clásico, y la diversidad hacía que los becados tuvieran distintas oportunidades que se complementaban unas a otras.

Esta enseñanza era homogénea para todos los alumnos de distintos orígenes y procedencias, se acogía a los pensionados y a los que no lo eran. Y lo mismo sucedía en jornada matutina, cuyas actividades también regladas por la academia consistían en copiar las obras de los grandes maestros existentes en los Palacios, Iglesias o Galerías romanas. Básicamente los pintores de referencia eran los propuestos por Bellori que hemos citado. Se aconsejaban por

tanto las visitas a lugares de referencia para las pinturas de Rafael: los pensionados visitaban el Palacio Farnese y los museos del Vaticano: las estancias de la Segnatura, Palacio Barberini o Spada. Iglesias como la de San Juan de Letrán, etc. También se les facilitaba asistir a escuelas o talleres privados, los de Pompeo Batoni y Domingo Corvi eran los más visitados.

La práctica de la pintura y el uso del lenguaje alegórico en el seno de la Academia de San Luca en Roma.

Preciado de la Vega como príncipe de dicha academia seguía la línea iniciada por sus predecesores ilustres Bellori y Maratta. Ambos fueron exponentes de la alegoría ‘antigua’, sin desdeñar el énfasis en destacar el papel de la ‘creación’ o ‘invención’ de estos artistas en sus obras pictóricas, con el objetivo de destacar el carácter intelectual de su trabajo. La Academia de San Luca tuvo gran prestigio y fue una referencia constante para los pintores españoles, y en ella tuvo un papel importante uno de los pensionados españoles. El propio de la Vega había sido pensionado por Felipe V en 1739, junto con Felipe de Castro, para ampliar sus estudios en Roma en 1740. Su relación con la Academia de San Luca fue muy intensa y extensa en el tiempo, fue ganando prestigio dentro de la institución hasta que fue nombrado secretario y príncipe de la misma en dos ocasiones 1764-1766 y en 1777-1778.

Se le define como un hombre de ‘genio muy suave y apacible’, y tenía fama de muy leído y saber la especulativa a fondo, aunque a decir de Manuel de Roda, no ejecuta con el pincel tanto como sabe³⁷³.

³⁷³ J. JORNÁN DE URRIES, ‘Crear artifices iluminados: los últimos discípulos de Mengs’, GOYA 340, 2012, pp. 210-236: 217.

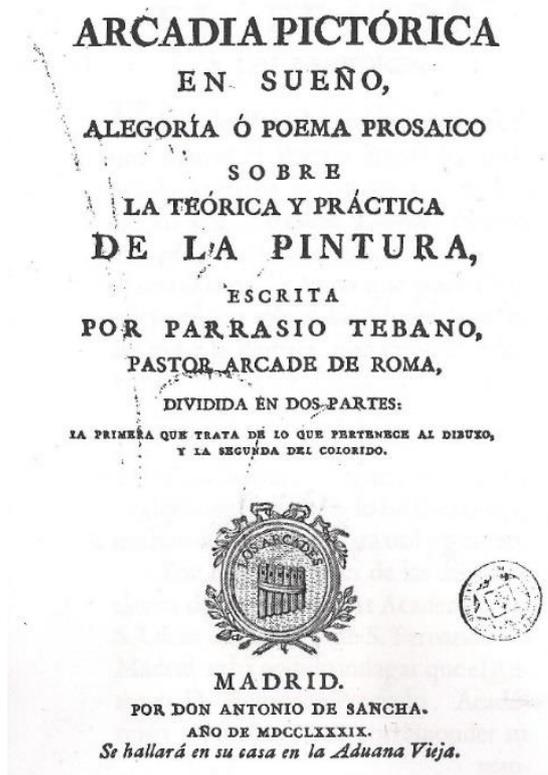


Fig. 54. Frontispicio de la 'Arcadia pictórica', de Francisco Preciado de la Vega, Madrid, 1789.

Preciado sigue la línea academicista iniciada por sus predecesores. Él es un teórico y escribe su libro 'La Arcadia Pictórica' en 1789 (Fig.54), donde recoge lo que ha sido su metodología didáctica, desarrollando todos los pasos que deben seguir los alumnos, el programa docente, los medios de los que debe disponer la Academia para su desarrollo en los que describe lo que sería una biblioteca ideal. Cita la obra de Cesare Ripa; así como el estudio de los yesos de los antiguos, la utilidad de las estampas; y respecto a los modernos cita como pintores de referencia los modelos ya propuestos por Bellori y Maratta: Rafael de Urbino, Carracci o Guido Reni.

Mientras esto acontecía en Roma, en España los artistas formados en la primera generación de pensionados forman el núcleo en torno al cual se creó la Academia española y la teoría artística, y el academicismo y la alegoría quedan insertos en los principios clasicistas tradicionales que respondían a la 'antigua alegoría' hasta la llegada de A. R. Mengs.

En cuanto a los principios estéticos, la selección de los pintores de referencia que debían copiar los pensionados respondía a los principios que se remontan a la 'idea' que G.P. Bellori tiene sobre la pintura ejemplificada en los pintores que recoge en su obra 'Vida de

pintores'(Roma 1672)³⁷⁴. La selección de las biografías escritas por Bellori responde al concepto que Bellori tiene sobre la 'idea' del pintor y de la pintura. Aunque con anterioridad ya había expresado su concepción estética sobre las artes en un discurso pronunciado en la Academia romana de San Lucas y titulado "La idea del pintor"³⁷⁵, donde exponía las reglas y principios artísticos y los modelos que debían de seguir, a la cabeza de los cuales se encontraba Rafael³⁷⁶, como su máximo exponente, seguido de A. Carracci, Poussin y los antiguos³⁷⁷. Bellori tuvo una gran influencia en la vida cultural de Roma, a través de las instituciones que eran los referentes artísticos del momento: la Academia de San Lucas de la que fue Príncipe en 1678, así como una intensa relación con la Academia Francesa en Roma, con la que incluso en 1776 promovió la unión. Además, fue nombrado miembro honorario de la Academia Real de Pintura y Escultura de París en 1689. Por todo ello, no es extraño que la Academia española de San Fernando siguiera estos preceptos de pintura vigentes en las demás academias romanas a la hora de aconsejar a los pensionados en Roma.

Durante su mandato, Preciado tuvo que enfrentarse a dificultades, como por ejemplo la falta de una academia propia como la de Francia, argumento que utilizó para evitar las conductas inapropiadas de algunos de los pensionados de 1758, y se quejaba de que esto hacía que prestaran menos atención a su formación. Esto provocó una crisis, que motivó que no se convocaran pensionados en 1769, con algunas excepciones. Mengs quiso instrumentalizar esta crisis a su favor, pues la presencia de Mengs en Italia, a donde volvió aduciendo problemas de salud, creó gran inquietud en De la Vega.

Mengs vs. Preciado. La visión de A. R. Mengs, en la línea de la Academia Romana de San Luca, produjo una serie de enfrentamientos que en el fondo eran las dos visiones distintas entre consiliarios, donde ellos tuvieran papel decisorio, mientras que el pintor defendía una formación académica que estuviera en manos de los profesores "por Academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna ciencia o arte, dedicados a investigar la verdad, y a hallar conocimientos por medio de los cuales se puedan adelantar y perfeccionar". Completa esta idea explicando los diversos tipos de academia, refiriéndose en las que deberían prevalecer las opiniones de los profesores, porque advierte, refiriéndose a los consiliarios, que "no es posible

³⁷⁴ G.P. BELLORI, 'Vidas de pintores', ed. Akal, Madrid, 2005.

³⁷⁵ G.P. BELLORI,, 'La Idea del pintor, del escultor y del arquitecto, seleccionada entre las bellezas naturales superiores a la naturaleza' [1664], ed. Akal, Madrid, 2005, pp. 41-49.

³⁷⁶ G.P. BELLORI,, *Descrizione delle Imagini dipinti da Raffaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, 1695. Vidas de Pintores, p. 39.

³⁷⁷ G.P. BELLORI, 'Vidas de pintores', ed. Akal, Madrid, 2005, p. 13.

que hayan adquirido conocimiento de las artes tan fundamental como se necesita para juzgar el mérito de los artífices y de sus obras”, preguntándose finalmente “¿qué necesidad hay de que voten?”³⁷⁸, refiriéndose a los consiliarios.

Otra de las reflexiones que incluye como uno de los fines a los que ha de contribuir la Academia es a propagar el ‘buen gusto’ general y las ‘bellas ideas’ en la nación. También introduce que la libertad en la elección es que “cada talento quedaría en su natural libertad; no estaría precisado a la uniformidad del estudio; y se enseñaría el arte, y no el estilo particular de su maestro”³⁷⁹.

Finalmente establece la conveniencia de una estructuración de los estudios, en los que hace referencia a la necesidad de una sala de yesos de la que Madrid carece, e introduce el estudio de la perspectiva lineal y aérea, así como la anatomía, a lo que hay que sumar: el estudio de las luces y las sombras, el colorido y por último la invención a la que nos hemos referido anteriormente, y la composición.

En suma, el punto de vista teórico introducido por el bohemio en la Academia, comportó un cambio de gusto que se refleja en la concepción estética, incluida la alegoría. Respecto a esta última ya hemos comentado, en el marco teórico, el cambio que supuso el concepto de ‘nueva alegoría’ reivindicada por Winckelmann. Según el trabajo de Águeda, en la introducción³⁸⁰ a la obra de Mengs, “ha pasado a la historia más como filósofo [teórico] que como pintor”. La obra teórica de Mengs tuvo su continuidad gracias a su mentor Azara, quien a través de la compilación de sus escritos y su publicación tuvo una gran repercusión en Europa, en Italia y Alemania principalmente.

En 1772 Mengs hace saber a Preciado que confiaba crear una academia donde él fuera el director y Preciado fuese el secretario; sin embargo, este deseo no se materializó y se fue a Nápoles entre 1772-1773, para finalmente retornar a Madrid a finales de 1774. Se inició entonces un periodo de cierta calma para el sevillano, que duró poco porque Mengs volvió a Roma en 1777 con sus discípulos, aunque sólo en calidad de maestro, que veremos en los últimos pensionados. Ese mismo año, la *Accademia de San Luca* eligió a Preciado como Príncipe, con doce votos frente a uno de Mengs, lo que le permitió afianzarse en el cargo. Era la tercera vez que era elegido príncipe de San Luca³⁸¹.

³⁷⁸ A. R. MENGS, ‘Sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes’, op. Cit, 2º ed. 1783, pp. 398-399.

³⁷⁹ A. R. MENGS, ‘Carta de Don Antonio Rafael Mengs’, op. Cit, p 2º ed. 1783, p. 394.

³⁸⁰ J. N. de AZARA, ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs’, Madrid, Imprenta Real, M.DCC. LXXX. Ed. facsímil, Introducción de M. AGUEDA, Madrid, 1989, p. 50.

³⁸¹ J. GARCÍA SÁNCHEZ, ‘Cartas de Francisco Preciado’, Academia, 2007, nº 104-105, pp. 9-92: 18.

Hemos hecho esta pincelada sobre el pensamiento estético del bohemio por su influencia a través de sus alumnos. La de Mengs no fue la única voz discrepante, cuando pocos años más tarde, en 1792, el vice-protector de la Academia Bernardo Iriarte, pidió opinión a los profesores responsables de cada especialidad (pintura, escultura, arquitectura y grabado) que remitieran un informe sobre lo que ellos consideran más adecuado para mejorar los planes de estudio. La respuesta de Goya, firmada en Madrid el 14 de octubre de 1792, fue demoledora contra las reglas tan estrictas en la forma y en los tiempos y se muestra contrario a esta uniformidad pidiendo mayor libertad creativa: “no hay reglas en la pintura, y la opresión u servil de hacer estudiar o seguir todos el mismo camino es un gran impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil”. En otro párrafo aconseja “dejar en plena libertad correr el genio de los discípulos que quieran aprenderlas, sin oprimirlos, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a este o aquel estilo en la pintura”. Termina diciendo Goya que “no hay otro medio más eficaz de adelantar las artes³⁸²”.

Respecto a sus obras pictóricas realizadas por Preciado, su lenguaje alegórico se remonta a su formación con Sebastián Conca que tuvo gran influencia sobre él, no sólo en su estilo sino también en sus conceptos estéticos y en los modelos que utilizó vinculado a ‘Iconología’ de Ripa,

En el Museo de la RABASF se conservan las obras de carácter alegórico que fueron enviadas por Preciado a la Academia. Se trata de dos esbozos pictóricos a color realizados para la ilustración de dos libros con motivo de la erección de la Academia de la Historia Eclesiástica de España en 1747 en Roma ³⁸³.

³⁸² Archivo-biblioteca RABASF. Sig. 1-81-1.

³⁸³ R. CORNUDELLA, ‘Para una revisión de la obra de Preciado De la Vega’ (Sevilla,1712-Roma, 1789), *Locus amoenus*, 3, 1997, pp. 108-109:109 grabados por Miquel Sorelló.



Fig. 55. Preciado DE LA VEGA, 'Alegoría de la Historia', 1747, óleo sobre lienzo, 24x33cm. Madrid, Museo de la Real Académica de Bellas Artes de San Fernando (F0187P. inv. 0187). C. RIPA, 'La Historia [y el Tiempo]'.



Fig. 56. Miquel SORELLÓ (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Alegoría de la Historia*. Biblioteca Nacional, Madrid. Imagen tomada del artículo citado.

La Alegoría de la Historia³⁸⁴ (Fig. 56) toma como modelo de base la figura de la Historia en la 'Iconología' de Ripa: "mujer alada y revestida de blanco [...] y sosteniendo con la siniestra una tablilla, o si no un libro sobre el que estará escribiendo" (Fig.40). Además, introduce elementos que puedan remitir a la 'Historia de la Iglesia', dada su finalidad de ilustrar la *Historia Ecclesiae Hispaniensis excolenda exhortatio ad Hispanos*³⁸⁵. Para ello sitúa un edificio sobre la cabeza de la Historia y a su lado coloca los símbolos eclesiásticos del cáliz, la cruz, el báculo, el capelo cardenalicio, una mitra; así como los libros sagrados, en el que se lee 'Concilio'. El paso del 'Tiempo' lo resuelve de forma más sutil: sobre la pared de la balaustrada

³⁸⁴ C. RIPA, 'La Historia': "mujer alada y revestida de blanco [...] y sosteniendo con la siniestra una tablilla, o si no un libro sobre el que estará escribiendo, mientras apoya el pie izquierdo sobre un sillar cuadrado. A su lado se pondrá un Saturno, sobre cuyas espaldas podrá reposar la tablilla o el libro donde escribe. T I, p. 477

³⁸⁵ R. CORNUDELLA, op. cit. p. 108.

que sostiene el emblema de España con las columnas Plus Ultra y las esferas azules de los dos mundos, vemos un reloj de arena con dos alas y la guadaña, todos ellos atributos de la alegoría del Tiempo. Un *putto* ofrece a la Historia una lámpara encendida que la ilumina. La figura de la Historia está sentada sobre un león que está devorando una serpiente. A partir de los dibujos se realizaron los grabados que ilustran la obra literaria (Fig. 56).

Alegoría de la Religión (Fig.57)



Fig. 57. Preciado DE LA VEGA, 'Alegoría de la Religión'. 1747, óleo sobre lienzo, 24x33 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. inv. 0101; C. RIPA, 'la Religión', xilografía.



Fig. 58. Miquel SORELLÓ (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Alegoría de la Religión*. Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona. Imagen tomada del artículo citado.

La alegoría de la Religión³⁸⁶ la encontramos *De Antiquo Canonum Codice Ecclesiae Hispanae Historica Exercitatio* (Roma, 1758), creada para ilustrarlo. En esta escena, Preciado hace uso de las metáforas vinculadas a la Historia Sagrada. La acción se desarrolla en el mar, enmarcada por dos columnas, cada una de las cuales contiene una filacteria con una leyenda: a la izquierda *Et Infines*³⁸⁷ y a la derecha *Orbis Terrae* (que se extiende al mundo). Ya hemos visto en el capítulo primero que a Preciado le gusta recrear sus propias alegorías, sumándoles la simbología precristiana de la ‘Nave de San Pedro’ como medio de Salvación, en cuya proa, para reforzar el significado de la alegoría de la Religión, coloca los símbolos de la heráldica eclesiástica: con la tiara, las llaves de San Pedro, caracteres de la autoridad papal, y la paloma del Espíritu Santo. Es curioso que para la nave parece que haya tomado como modelo un fresco de Cortona, en la Sala de Marte del Palacio Pitti de Florencia. En la barca, una mujer con una cruz y la espada, mientras que el niño sostiene la bandera con el emblema de la Monarquía. La Cruz es un símbolo polisémico que sirve como atributo tanto de fe como de religión.

Por último, la ‘Alegoría a la Paz’, que hoy sigue presidiendo la sala de Juntas de la Academia de San Fernando (Figs. 59-60).



Fig. 59. Preciado DE LA VEGA, ‘Alegoría a la Paz’, 1746. Sala de Juntas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Inventario de 1758: N° 4. Francisco Preciado de la Vega, ‘Alegoría a la Paz’, Roma, 1746. Obra fechada y firmada en Roma en 1746.

³⁸⁶ C. RIPA, ‘. la religión cristiana y verdadera’: “Se ha de poner una Cruz, el Espíritu Santo en forma de paloma”. TII, pp. 259-262

³⁸⁷ En la imagen pictórica no se ve la filacteria aunque si en el grabado.



Fig. 60. Preciado DE LA VEGA, 'Alegoría a la Paz', Roma 1746, Lienzo/óleo, 252x172 cm. RABASF. Nº inv. 0045. A la derecha, V. CARATI, 'El Dios Jano'.

Idem un quadro de nueve pies de alto, y seis y quarto de ancho, pintado en Roma en el año 1746. por D.^{no} Francisco Preciado, que contiene una Alegoría a la Paz, y Magnificencia de España, con su Marco de media Caña dorado.

Fig. 61. Archivo-biblioteca, Inventario, 1758, fol.1 r.

Según la corrección del texto del inventario (Fig.61), contiene una 'Alegoría a la Paz', y [Magnificencia] de España. Creo que la tachadura y corrección corresponde a 'deseada', y este matiz se ajustaría mejor al contenido: a la Paz deseada por España, aunque esta alegoría tachada no queda descartada.

Primero de todo hemos de destacar que en este cuadro retoma la figura del Rey que el mismo había realizada para el Concurso Clementino de 1739, cuyo tema fue El martirio de los

siete hermanos Macabeos, por el que obtuvo el segundo premio. Este dibujo se encuentra en la Accademia Nazionales di San Luca, Roma³⁸⁸.

En el cuadro de la alegoría de la Paz, la composición está formada por elementos mitológicos y alegóricos. En el fondo de la escena, el templo de la sabiduría de Jano, que está representado sentado en un trono, con las llaves y el cetro, tal como lo ilustra la descripción de Cartari³⁸⁹ (Fig. 60), y que tiene la potestad de abrir y cerrar la puerta de su templo lo que significa su poder de la paz o de la guerra. En este caso propiciando la paz simbolizado por el ‘arco iris’ que surge del templo. Sentado sobre el pedestal a modo de ‘majestad regia³⁹⁰’, coronado de oro, con el cetro en la mano derecha y las llaves en la izquierda en el acto de entregárselas a *Hércules*, semidesnudo con la piel de león que le cubre parcialmente la cabeza y con la clava en la mano derecha. Que se interpreta como el origen de la dinastía española. La entrega de las llaves a Hércules tiene como objetivo cerrar el templo de Jano, acto que se realiza en tiempos de Paz. La alegoría de la Paz³⁹¹ está representada por un geniecillo alado, que con una antorcha prende fuego a las armas de la guerra. Apoyadas sobre un pedestal, con un emblema coronado, dos alegorías que adornan las virtudes de la majestad regia: la Justicia³⁹² coronada de oro, con un collar en el pecho que porta un ojo en el centro y sus atributos, la balanza y las fases consulares; al lado opuesto la Magnificencia³⁹³ con su atributo característico el plano. Completan la composición, sobre las nubes, las alegorías de la Gloria³⁹⁴ con la figurilla de una victoria en la mano. A su lado la alegoría de la Alegría, obtenida mediante la paz; representada con corona de flores, con el cuerno de la abundancia y la palma³⁹⁵ (Fig. 62).

³⁸⁸ R. CORNUDELLA i CARRÉ, ‘Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega. Sevilla, 1712-Roma, 1789’. LOCUS AMOENUS 3, 1997, pp. 97-127.

³⁸⁹ CARTARI, *Le Immagini de i dei degli antichi*, 1556, p. 47.

³⁹⁰ C. RIPA, *Majestad regia*, T II, p. 37: “El cetro y la corona como símbolos del poder del monarca”.

³⁹¹ C. RIPA, *la Paz*, T II, p. 183: “Un geniecillo alado sujetando con la diestra una antorcha con la que pega fuego a una pila de armas, amontonadas”.

³⁹² C. RIPA, *La Justicia*, T II, p. 8-11. Según explica Aulo Gelio: “Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestra digna de honor y reverencia [...] adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo. Sostendrá con la diestra un haz de varas, junto a una *Segur* que va liada con ellos, sujetando con la siniestra una balanza”. Suma de atributos de las diferentes descripciones.

³⁹³ C. RIPA, *La Magnificencia*, T II, p. 36: “Mujer vestida y coronada de oro, pintándose con rostro semejante al de la magnanimidad. Ha de poner la siniestra por encima de un óvalo en cuya parte central se ha de pintar la planta de un bello edificio muy rico y suntuoso”.

³⁹⁴ C. RIPA, *La Gloria*, T I, p. 460: “Mujer que muestra pechos y brazos desnudos, sosteniendo con la diestra una figurilla ligeramente vestida, en cuya diestra se verá a su vez le una guirnalda, poniéndose además una Palma en su mano izquierda”.

³⁹⁵ C. RIPA, *La Alegría* T I, p. 77: “Jovencilla coronada de flores, en razón de la constante alegría que las noticias suelen manifestar, así como al hecho de que en las antiguas fiestas populares todos solían llevar corona, tanto bellas como las puertas de sus viviendas y sus templos, y aun sus animales”. Así lo menciona de Tertuliano en su libro *De corona Militis*. “Llevará en la diestra una cornucopia llena de varias flores, frondas y frutos [...] una Palma



Fig. 62. C. RIPA, Xilografías de la Justicia y la Gloria, 1611.

‘El deseo de Paz’, que sería el título corregido, el pintor lo ha expresado mediante todos los elementos de la composición: Jano y su Templo, las llaves de Jano recogidas por Hércules o el arco iris, todos ellos símbolos de la Paz. Finalmente, hace un tributo, a los tiempos de paz, que conducen a la ‘Gloria’ y son motivos de ‘Alegría’. Estos tiempos de Paz permiten que florezcan las Bellas Artes, y cuyos atributos sitúa en el ángulo inferior izquierdo, la paleta del pintor, la cabeza escultórica del escultor y el compás de la arquitectura.

En estas obras Preciado da muestras de su originalidad y erudición superponiendo elementos simbólicos diversos: conocedor de las fuentes mitológicas de Cartari y de Ripa, y desde el punto de vista estético muestra una fuerte influencia de Sebastián Conca. Su aspecto más intelectual quedó recogido años más tarde en su obra literaria ‘Arcadia Pictórica’, publicada en 1789. En ella describe lo que él considera las bases para una formación ideal de los artistas, especialmente va dirigido a los alumnos. En la obra, a la hora de desarrollar los distintos conceptos que quiere transmitir, utiliza igualmente un lenguaje alegórico, superponible a su pintura, donde va describiendo todas las artes con constantes referencias, desde la primera página a: ‘la Ignorancia’, ‘el Genio’, ‘la Pintura’, etc. a referencias que podemos encontrar igualmente en Ripa, cuyas reseñas literarias, serían objeto de otro estudio. Sólo citaré una frase en relación con las Artes que condensa su pensamiento: “Ellas [las Artes] han hecho Gloriosos a los Príncipes que las patrocinan y a los artífices que las ejercieron³⁹⁶”.

Años más tarde sería nombrado responsable de los alumnos pensionados en Roma y analizaremos su contribución a la implantación del lenguaje alegórico en el siguiente capítulo.

y un ramito de olivo, en memoria del domingo de ramos y de la alegría con la que fue recibido Cristo nuestro Señor con muchos ramos de olivo y de Palma”.

³⁹⁶ PARRASIO TEBANO, [Preciado de la Vega] ‘Arcadia Pictórica un sueño’, op. Cit., p. 17.

Con sus luces y sus sombras, para los alumnos fue un buen director, según se desprende de los comentarios conservados.

C. II. 1. 2. 2. Obras enviadas y ‘taccuini’ de los pensionados.

Para el seguimiento de los pensionados, además del tutelaje de Preciado, la academia madrileña imponía a los pensionados el envío de pruebas que permitieran valorar su aprendizaje: los primeros años las pruebas se denominaban ‘academias’. Los dos últimos años, eran pinturas de invención propia o copia de grandes maestros. Además, se consideró parte de su aprendizaje que a nivel individual tomaran notas en unos cuadernos de dibujo, *taccuini* en italiano, de los aspectos que considerasen interesantes en sus visitas a los distintos lugares de la ciudad de Roma.

Estos medios de aprendizaje hoy se han convertido en los documentos que nos permiten redescubrir cuáles eran sus intereses artísticos. De todos ellos, nuestro objetivo se centrará en analizar los cuadernos y, en segundo lugar, las pinturas que enviaron desde Roma, para ver la huella que pudo dejar en los pensionados el lenguaje alegórico de su entorno romano.

Los primeros pensionados en Roma de 1758 fueron un total de ocho entre pintores, escultores y arquitectos, por un periodo de seis años hasta 1764. De ellos, se han conservado tres cuadernos de dibujo de los pintores José del Castillo, Mariano Salvador Maella y Domingo Álvarez Enciso y uno del escultor Antonio Primo. Estos cuadernos serán objeto de nuestro análisis. Además, existe otro cuaderno, del arquitecto Antonio Lois, que por su especialidad queda fuera de nuestro objetivo. De esa misma promoción, no se han encontrado, por el momento, los de Antonio Martínez Espinosa ni Isidro Carnicero.

Esta recomendación, del uso de un cuaderno de dibujo, era común en todos los pensionados, independientemente del país de origen. Una muestra de esta realidad nos la brindó el Museo del Prado, en la Exposición ‘Roma en el Bolsillo’³⁹⁷ en la que pudimos ver cuadernos de artistas de otras nacionalidades: como los del francés Edmo Boucheron de los años 1723-32; el cuaderno del inglés Joshua Reynolds en 1752 o el de la alemana Angelica Kauffman en 1758-1766; así como cuadernos de otras partes de Italia.

Contamos con un ejemplo muy explícito en una pintura que recrea el ambiente que los pensionados encontraban en Roma: *Accademia delle Belle Arti a Venezia* (Fig. 63).

³⁹⁷ ‘Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo de aprendizaje artístico en el siglo XVIII’. Museo Nacional del Prado. Madrid. 15/10/2013-09/02/2014.



Fig. 63. A. VISENTINI, *Fantasia architettonica*, (detalle), 1771-1777; Accademia delle Belle Arti, Venezia.

Esta imagen nos trasporta a la idea de un espacio utópico, que evoca la Villa Medici. El paisaje de fondo nos retrotrae a la imagen de la pintura de Velázquez, ‘La Vista de la Villa Medici’, durante su estancia romana en 1630, donde Velázquez pudo estudiar esculturas clásicas que se encontraban en dicho entorno, como también lo había hecho en el Vaticano, con las pinturas de Miguel Ángel y Rafael, aunque él prefería la pintura veneciana, en particular Tiziano³⁹⁸. La pintura de Vicentini muestra alumnos de las diferentes disciplinas, entre ellos un pintor y un arquitecto, dibujando en sus cuadernos los modelos de la Antigüedad.

Esta práctica fue captada diez años antes por uno de los pensionados españoles: José del Castillo (Fig.65). La normativa de la academia señala, en el punto 28, las “instrucciones para el director y los pensionados del Rey en Roma de pintura y escultura [...] traerán siempre consigo libros de memoria en que apuntar las obras más dignas que encuentren en los Templos y Palacios³⁹⁹”. Esta recomendación no se aplicó en los pensionados anteriores o al menos no tenemos constancia de su existencia.

³⁹⁸ J. LÓPEZ-REY, ‘Velázquez. La obra completa’, Taschen, Madrid, 1999, p. 25.

³⁹⁹ M.A. ALONSO SÁNCHEZ, ‘El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Roma’, 176, p. 98. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/615/20664_20664.pdf?sequence [consulta, 22-1-2017].



Fig. 64. A. VISENTINI, *Fantasia architettónica*, (detalle). Fig. 65 A la derecha, José DEL CASTILLO, 'Autorretrato', Dibujo, Vol. III. 1762, Fol. 286.

Según A. Reuter, “parece un autorretrato, realizado durante las jornadas en las que Castillo estudiaba la Columnata de San Pedro. El orden de la base y la altura del zócalo corresponden a las columnas de la fachada de la Basílica de Carlo Moderno. El dibujante mira hacia arriba para dibujar un objeto que se encuentra en altura, como la galería de esculturas del proyecto ‘berniniano’. Su nombre aparece en el ángulo inferior derecho. La firma de Castillo [...]”⁴⁰⁰. Si analizamos el dibujo (Fig.64), que se encuentra en el volumen tercero, como una hoja suelta, simboliza la tarea del pensionado tomando notas en su libro de memoria. El lugar se identifica con la columnata de Maderno del Vaticano, y el estudiante se han propuesto diversas posibilidades, el propio pintor u otro de sus compañeros: Maella o Villanueva, existen diferentes hipótesis.

El primer grupo de pensionados de la academia de 1758 que estuvo en Roma en la década de los sesenta y setenta, en la actualidad conocemos los cuadernos de cinco de ellos gracias a la exposición ‘Roma en el Bolsillo’⁴⁰¹: Tres de José del Castillo, uno de Mariano Salvador Maella y otro de Francisco de Goya, propiedad del Museo del Nacional del Prado. En Barcelona, en el MNAC, se encuentra el de Domingo Álvarez Enciso y el de Antonio Primo en *Meadown Museum*, en Dallas⁴⁰².

⁴⁰⁰ A. REUTER, ‘Cuaderno italiano de José del Castillo’, Museo Nacional del Prado, Vol. III, 286, p. 471.

⁴⁰¹ J.M. MATILLA, ‘Roma en el Bolsillo’. *Cuaderno de Dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013 y Conferencia del Museo Nacional del Prado.

⁴⁰² R. GALLEGU, ‘El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: *il taccuino* de Antonio Primo’, en *Vidas de Artistas*, Eds. C. NARVÁEZ y S. CANALDA, 2013, pp. 349-374.

José del Castillo

José del Castillo (1737-1793) realizó dos viajes de formación a Roma, en ambos casos becado y de ambos existe el cuaderno. Obtuvo la pensión con un tema histórico, según los fondos de la RABASF⁴⁰³. En su primer viaje a Roma (1751-1753), su mecenas fue el primer ministro de Fernando VI, José de Carvajal y Lancaster. Cuando sólo contaba con 14 años fue alumno de Corrado Giaquinto. En 1753, el pintor napolitano fue llamado por Fernando VI para decorar los Palacios Reales, y vuelve a Madrid con su profesor con el objetivo de seguir colaborando con él al tiempo que prosigue su aprendizaje en la recientemente creada RABASF, de la que Corrado fue nombrado director general⁴⁰⁴.

En 1756 Castillo ganó el 1º premio de pintura de 1ª clase, con la obra ‘Hermenegildo despojado de sus reales vestiduras’, RABASF nº inv. 1517/P. En esta obra de juventud ya utiliza alegorías de la ‘Iconología’ de Ripa: las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad, con ella obtuvo la segunda beca para ir a Roma con una nueva pensión de 1758-1764. En este periodo estuvo bajo la dirección de Preciado de la Vega. De este segundo periodo son los tres volúmenes de los cuadernos que portan inscripción autógrafa: Vol. I: “Joseph del Castillo Roma, noviembre 1761”, Vol. II: “Soy de Joseph del Castillo/Roma” y Vol. III: “Joseph del Castillo, 1762”. Estos libros han sido estudiados por A. Reuter⁴⁰⁵.

En estos cuadernos encontramos referencias a los pintores Rafael, Miguel Ángel, Annibal Carraci, Pietro da Cortona, Carlo Maratta, Corrado Giaquinto o Sebastiano Conca; a la copia de esculturas de Bernini o la Antigüedad clásica a la Moderna.

Por lo que se refiere a nuestro ámbito de investigación, los dibujos con temas alegóricos inspirados en Ripa, hemos localizado los siguientes:

Primer volumen. En el primer folio, a modo de frontispicio, una ‘Alegoría de las Artes’ (Fig. 66).

⁴⁰³ RABASF. Inv. 1804, no. 178. ‘El conde Pedro Ansúrez rindiendo homenaje al rey del Alonso en Batallador’, cuadro de oposición a pensión de Roma.

⁴⁰⁴ A. CEÁN BERMÚDEZ, Diccionario, op.cit., T I, p. 284-287.

⁴⁰⁵ A. REUTER, ‘Los tres cuadernos italianos de José del Castillo’. Catálogo de los Cuadernos italianos. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013-2014, Museo nacional del Prado, online; M. Mena, ‘Cuadernos de Italia [José del Castillo]’, Museo Nacional del Prado, online.



Fig. 66. J. DEL CASTILLO, 'Alegoría de las Artes', 1762. Cuaderno italiano, Vol. I, p. 1.

Este dibujo, a sanguina y después pintado, muestra una estatua de Minerva sobre un pedestal, como diosa protectora de las Artes y en primer plano las alegorías de 'La Pintura' con la paleta y el tiento en la otra mano⁴⁰⁶. A su lado sentada, 'La Escultura', apoyada sobre una cabeza escultórica⁴⁰⁷, dirige su mirada hacia la alegoría, apoyada sobre un globo terráqueo. Según Reuter, se trata de "la musa Urania⁴⁰⁸, en representación de las musas que inspiran la creación artística⁴⁰⁹". Al fondo, un arco de triunfo en referencia al mundo antiguo.

En el segundo volumen hace referencia nuevamente a las Bellas Artes, tomando como modelo un frontispicio de *Le vite* de Vasari (Figs. 67-68).

⁴⁰⁶ C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210

⁴⁰⁷ C. RIPA, 'La Escultura', T I, p. 351

⁴⁰⁸ C. RIPA, 'La Musa Urania', T II, p. 116.

⁴⁰⁹ A. REUTER, P. 'José del Castillo'. Cuaderno Italiano, I, 58.



Fig. 67. J. DEL CASTILLO, 'Alegoría de las Artes', 1762. Cuaderno italiano, vol. II, 182; Fig. 68. Derecha. Frontispicio G. VASARI, Vite, Bologna, 1647.

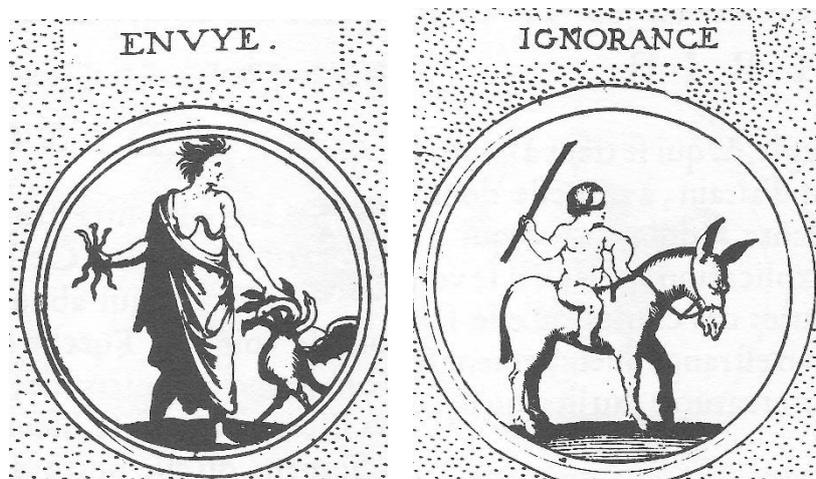


Fig. 69. J. BAUDOIN, alegorías de la envidia y la ignorancia, 1644.

Según Reuter, “Atenea protege las Artes, [...] la composición representa la ‘Alegoría de las Artes’ de Giovanni Angelo Canini (1609/1617-1666), grabada por Cornelis Bloemaert (h. 1603-1692), con la siguiente inscripción al pie de imagen: *Io: Ang: Caninius Roma / inventor et del // C. Bloemaert sculp. Roma*. La estampa de Bloemaert sirvió de frontispicio a las *Vite* de Vasari en la edición publicada en 1647 en Bologna”⁴¹⁰. Cita como alegorías a la

⁴¹⁰ A. REUTER, 'Cuaderno italiano'. Castillo, II, 183, p. 289. Online.

Fama y la Ignorancia⁴¹¹, ya que la segunda si nos fijamos tiene orejas largas de asno. Sin embargo, todos los demás atributos son compatibles con la alegoría de la Envidia (Fig. 69).

He podido localizar el frontispicio y en la confrontación se ve que Castillo se limitó a copiarlo, aunque no sabemos si fue del libro o de alguna estampa. Se observan referencias a las tres Bellas Artes, con las alegorías de la Pintura⁴¹², la Escultura⁴¹³ y la Arquitectura⁴¹⁴, como explicita el título de la obra: *le Vite di Vasari*, de G. Vasari (Bolonia, 1647). En primer plano, situada a los pies, vemos la alegoría de la Envidia⁴¹⁵. Esta alegoría tiene también su fuente en el texto de Ripa. Sobrevolando la composición, vemos la Fama⁴¹⁶.

Otro ejemplo lo encontramos en el dibujo en que copia las esculturas de las ‘Virtudes’ que Bernini realizó para la tumba del Papa Alejandro VII en el Vaticano, y que observamos en la siguiente figura (Fig.70).

⁴¹¹ C. RIPA, ‘La Ignorancia’: “ignorancia de todas las cosas. Los antiguos, para mostrar y simbolizar a un ignorante que lo fuera en la totalidad de las cosas, solían pintar la imagen de un hombre con cabeza de asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra; pues en efecto, hacia el sol de las virtudes no ha de alzarse jamás el ojo de los ignorantes”. T I, p. 503.

⁴¹² C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p. 210.

⁴¹³ C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351.

⁴¹⁴ C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111.

⁴¹⁵ C. RIPA, ‘La Envidia’: “mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndose una serpiente que se ciñe y enrosca apretadamente alrededor del peso que decimos”. T I, p. 341:

⁴¹⁶ C. RIPA, ‘La Fama’: “mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, que parece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas [...] sostendrá con la diestra una trompa, tal como la describe Virgilio”. T I, p. 395



Fig. 70. G.L. BERNINI, 'Mausoleo de Alejandro VII', 1673, Basílica de San Pedro, ciudad del Vaticano. Foto de la autora.

Este conjunto escultórico está compuesto por la figura del pontífice, adornada con cuatro esculturas, dos en la parte anterior y que vemos en la imagen: representan la 'Caridad'⁴¹⁷ y la 'Verdad'⁴¹⁸; y dos posteriores: la Justicia y la Prudencia (que no vemos en la imagen y que tampoco dibuja Castillo). En el centro de la imagen, la 'Muerte'⁴¹⁹, representada por un esqueleto con un riquísimo gran manto de brocado, que ha sustituido la guadaña del paso del tiempo por la clepsidra. Dicha alegoría tiene su referencia en la descripción de Ripa.

⁴¹⁷ C. RIPA, 'La Caridad': "mujer vestida con traje rojo, que sostiene con su diestra un corazón ardiente, mientras con la siniestra tiene a un niño abrazado". T I, p. 161.

⁴¹⁸ C. RIPA, 'La Verdad': "se pintará bajo la forma de una mujer bellísima y desnuda, que levanta en la diestra una imagen del sol, hacia el que está mirando, mientras con la otra sostiene un libro abierto y una rama de Palma". T II, p. 391.

⁴¹⁹ C. RIPA, 'La Muerte': "Camillo de Ferrara, pintor excelente, representó a la muerte con toda su osamenta, sus músculos y sus nervios, ostensiblemente marcados, revistiéndola luego con un gran manto de oro de *rizzo* de uso brocado; pues en defecto la muerte despoja a los poderosos de sus bienes y riquezas, agravando igualmente con los trabajos y dolores de los pobres, [...] con una guadaña en la siniestra". T II, p. 99.



Fig. 71. J. CASTILLO, 'Cuaderno italiano', *La Caridad*; T I, 97.



Fig. 72 J. CASTILLO, 'Cuaderno italiano', *La Verdad* y media figura de la fortaleza, T I, 99.



Fig. 73. C. RIPA, "la Verdad, xilografía. .

Según Reuter, las esculturas de la Tumba corresponden a diferentes autores: La Caridad: de G. Mauzzuol, y La Verdad: de Giulio Cartari. Junto a la Verdad, en la parte posterior asoma la cabeza de la Fortaleza⁴²⁰.

En el Tomo III volvió a plasmar la alegoría de la Caridad y la Fortaleza⁴²¹, en este caso el modelo son las esculturas de dichas virtudes que se encuentran en la Iglesia de San Ignacio en Roma⁴²² (Figs. 74-75).



Fig. 74. J. CASTILLO, Cuaderno italiano, 'La Caridad' (T III, 93) y 'La Fortaleza' (T III, 77).



Fig. 75. C. Ripa, 'Alegorías de la Caridad y la Fortaleza', Xilografías.

⁴²⁰ A. REUTER, 'P. José del Castillo', Cuaderno Italiano, T I, 97 y 99.

⁴²¹ C. RIPA, 'La Fortaleza': "mujer armada y vestida de color leonado, sosteniendo una asta con la mano junto con una rama de roble. Llevará con el brazo izquierdo un escudo, en medio del cual se ha de ver pintado un León, quien sobre un jabalí se está arrojando." T I. p. 437.

⁴²² A. REUTER, op. cit, p. 362: "obra realizada en estuco por Camillo Rusconi en 1686, que se encuentra en la Capilla Ludovisi de la Iglesia de San Ignacio en Roma".

Realiza dibujos de las virtudes teologales: la Fe⁴²³ y la Esperanza⁴²⁴ (Fig. 76)



Fig. 76. Y Fig. 77. J. CASTILLO, Cuaderno italiano, T III, virtudes teologales: La Fe (T III, 89); La Esperanza, (T III, 91).

Ambos dibujos están basados en las alegorías Fe y Esperanza, que se encuentran en la Iglesia de San Ignacio de Roma⁴²⁵. Estas dos alegorías de las virtudes teologales están basadas en las descripciones de ‘Iconología’, aunque no contienen ilustraciones.

A continuación, el dibujo de un lienzo de Ciro Ferri:



Fig. 78. J. CASTILLO, Cuaderno Italiano, ‘La Fe cristiana’ (T III, 37). ‘La Fe cristiana’ (T III, 201).

⁴²³ C. RIPA, ‘La Fe cristiana’ “mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una cruz, y con la diestra un cáliz.” T I, p. 401. No xilografía.

⁴²⁴ C. RIPA, ‘Esperanza’; “Joven que viste del modo que queda dicho (con traje transparente y desteñido). Tiene las manos juntas y levantadas hacia el cielo y dirigidos los ojos igualmente a lo alto.” T I, p. 353. No xilografía.

⁴²⁵ A. REUTER, op. Cit., pp. 368-369: “Este dibujo representa la figura alegórica de la Fe según la estatua en estuco de Simone Giorgini de 1685-86, situada en la capilla del brazo izquierdo del transepto de la Iglesia de San Ignacio. Castillo simplifica los pliegues del manto de la figura, menos estilizada que en el original, y la dibuja aún con la cruz, perdida en la actualidad”. “Esta figura alegórica de la Esperanza copia a sanguina la estatua en estuco de Giacomo Antonio Lavaggi de 1685-86, situada en la capilla del brazo izquierdo del transepto de San Ignacio”.

El dibujo a sanguina de la izquierda (Fig. 31), corresponde a la ‘Religión’⁴²⁶ y la misma alegoría está representada a su lado derecho⁴²⁷.

No hemos recogido todos los dibujos en que existe una referencia explícita a ‘Iconología’, pero haciendo balance hemos sumado un total de veinticuatro dibujos alegóricos sobre un total de 453 (T I, 137; T II 139; T III, 177), lo que nos da un balance mínimo que no llega al 1% del total. Llama la atención que las referencias sean a las virtudes cardinales o teologales, y que además estén repetidas. Se trata de un repertorio reducido y usual que el pintor debió de incorporar de manera definitiva a su corpus de figuras tras esta experiencia romana. Castillo también envió ‘Pinturas’, a la RABASF desde Roma. Eran los envíos de las obras realizadas anualmente, como: “Inventario de 1964. Pérez Sánchez: nº 409: ‘Minerva encargando a Mercurio la protección de las Artes’, 1,68x1,26, Fdo, 1762, C 620⁴²⁸ (Fig. 79).



Fig. 79. J. DEL CASTILLO, ‘Minerva encargando a Mercurio la protección de las Artes’, 1,68x1,26, Firmado, 1762. MRABASF.

⁴²⁶ A. REUTER, op. Cit., p. 342: “Este apunte a sanguina es copia de la figura alegórica en estuco de la Religión, obra de Pierre Le Gros (1666-1719), fechada entre los años 1705 y 1719, que aparece en la contra fachada de la basílica de Santi Apostoli. Este dibujo es el primero de una serie de apuntes realizados en la basílica”.

⁴²⁷ A. REUTER, op. Cit., p. 456: “El tipo de mujer recuerda a las vírgenes y figuras alegóricas de Carlo Maratta y sus seguidores, como Placido Costanzi (1688-1759), que representa en 1727 una figura alegórica de la Religión parecida a la del dibujo de Castillo, aunque invertida, en su ‘Gloria de los santos Gregorio y Romualdo’, fresco que ocupa el techo de la iglesia de San Gregorio Magno al Celio”.

⁴²⁸ En un inventario anterior de 1804: nº 239: “alto dos varas, ancho vara y media, marco dorado”.

Castillo nos presenta a la diosa Minerva en este cuadro representada, como es habitual, con casco con cimera, la medusa y asta en el pecho; y lo mismo sucede con Mercurio, con alas en el casco, talaros en los tobillos y el caduceo. Ambos dioses, representados mediante sus atributos, son los protectores de las Artes, como indica el título de la obra de Castillo. Mercurio señala la paleta con el índice y los pinceles del pintor y otros útiles del arquitecto: la escuadra y un compás. En el lado de Minerva vemos una pieza escultórica, para simbolizar este arte. La particularidad es que la Escultura se representa normalmente con una cabeza como atributo o un busto escultórico clásico; mientras que aquí la Escultura rememora las esculturas egipcias, de ahí, el jeroglífico.

Este tema debió de ser muy querido por Castillo en su estancia romana, porque en el *taccuino* ya hemos mencionado dos dibujos (Figs. 23 y 24), también homenaje a las Bellas Artes con el mismo lenguaje. El resto de los envíos corresponden⁴²⁹ a copias de los pintores Cortona, Guido y Reni.

Después de seis años, Castillo volvió a Madrid en 1764, donde Mengs le destinó a la fábrica de tapices, como veremos más adelante en sus obras fuera del ámbito académico.

Mariano Salvador Maella

Él es el ejemplo paradigmático que podría servirnos como modelo, pues pasa por todas las etapas formativas de la Academia que hemos definido. Mariano Salvador, aunque de origen valenciano, llegó a Madrid siendo un niño, por lo que su formación tuvo lugar en la Real Academia de San Fernando. Durante sus primeros años no fue el alumno brillante que obtuviera premios, por esto no hemos tenido oportunidad de incluirlo hasta este momento. Su participación en las convocatorias de los primeros premios convocados por la RABASF fue en 1753 donde obtuvo el primer premio de tercera clase. En 1754, primer premio de segunda clase⁴³⁰. Nuevamente lo intentó con los premios de primera clase de los años 1756 y 1757, en ambos casos el primer premio recayó sobre un discípulo de Corrado Giaquinto, a quien se le atribuye

⁴²⁹ RABASF. Inv. 1804-1814. Nº 146: 'La Batalla de Magencio y Constantino', copia de Cortona, de alto dos varas y media, ancho cuatro y media. Inv. 1804-1814. nº 276: 'San Andrés Corsino, copia de Guido, por don Joseph del Castillo'. Alto tres varas menos cuarto, ancho dos menos cuarto.

⁴³⁰ 1753: Primer premio de tercera clase. Prueba de pensado: 'Dibujo del Fauno y el cabrito', Nº Inv. 1501/P. Prueba de repente: 'Dibujo de Venus de Medicis', Nº Inv. 1503/P.

1754: 1º premio de segunda clase con todos los votos. La prueba de pensado fue sobre un texto de Tácito sobre la Historia de Roma: 'Julio Mansueto herido por su hijo en Cremona', Nº inventario 1510/P. El tema de repente fue también histórico: 'Teodosio y un sármata', Nº inv. 1511/P.

un trato de favor hacia sus propios alumnos. En 1756 el primer premio fue para José del Castillo y en 1757 para el suizo Santiago Muller, de inferior calidad que Maella⁴³¹.

En 1758 solicita ayuda para ampliar estudios en Roma. Contaba con buenos informes de los directores de pintura de la Academia: Antonio González Ruiz, Pernicharro y Antonio González Velázquez; pero no obtuvo mucho apoyo por parte de Giaquinto, y al final no le concedieron la pensión para Roma, por lo cual emprendió viaje a Cádiz con su padre, que era comerciante, para embarcarse con destino a América. Pero durante su estancia en Cádiz recibió un encargo para la Catedral y entró en contacto con los franciscanos, que iban a Roma para algún capítulo. A ellos se unió Maella, y se fue a Roma a expensas propias sin esperar ninguna ayuda, aunque con el mecenazgo de un franciscano: José Torrubias⁴³².

Fue a Roma por su cuenta, bajo el mecenazgo del franciscano José Torrubia. “Tras las experiencias vividas en el pasado, había decidido partir hacia Italia sin ningún tipo de ayuda oficial, aunque quizás con un posible patrocinio pactado de antemano con el franciscano José Torrubia. En esta primera etapa en Roma, Maella se alojaría con bastante probabilidad en el céntrico convento de Santa Maria in Aracoeli, donde residía su propio mecenas”⁴³³.

Ante las necesidades económicas en las que se encontraba, solicitó una ayuda a la Academia en forma de limosna, y la Academia le concedió la beca, como una forma de compensar la injusticia con la que había sido tratado por Giaquinto en particular. Permaneció en la Ciudad Eterna desde 1758 a 1765.

En Roma es apoyado por De la Vega. Desde el instante mismo de la recepción de la ayuda oficial de los cuatro reales diarios concedida por la Academia de San Fernando, el joven Maella se vería obligado a ceñirse a las estrictas directrices formativas de Francisco Preciado De la Vega. Por esta razón, Preciado fue suministrando a Madrid continuos informes de los avances de nuestro protagonista, como hacía con todos los pensionados bajo su tutela. En una de estas frecuentes misivas de Preciado, que se leería en público en la Junta Ordinaria del 27 de julio de 1762, se expone: “Que Maella que está en su compañía, aunque no carece de las ligerezas de valenciano, es siempre muy aplicado y adelanta mucho”⁴³⁴.

⁴³¹ 1757: obtuvo el 2º premio de primera clase. Prueba de pensado: ‘San Ildefonso corta el velo de Santa Leocadia’, Nº inv. 1529/P. Prueba de repente: ‘La degollación de San Hermenegildo’; Nº Inv. 1530/P.

⁴³² M.A. ORELLANA, *‘Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos’*, 2ª ed. Preparada por X. De Salas, Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 433-438.

⁴³³ J. M. DE LA MANO, ‘El cuaderno italiano de Mariano Maella y la fragilidad de la memoria’, *Museo Nacional del Prado*, Madrid, 2013, p. 491.

⁴³⁴ J. M. DE LA MANO, ‘El cuaderno italiano de Mariano Maella’, op. Cit, 2013, p. 493.

En 1760 obtiene la misma beca extraordinaria que el resto de los pensionados, bajo la tutela de Francisco de la Vega, quien también consiguió permiso para que los pensionados españoles pudieran acudir al Palazzo Farnese y copia escenas de la Galatea de los Carraci, como vemos en los apuntes que toma en su *taccuino*. Empezó a ganar premios clementinos y a realizar encargos privados.

En este momento se hallan en Roma José del Castillo y Domingo Álvarez, compitiendo por la atención de la Academia y en última instancia de la Corte española. Pero Maella, como el resto de los pensionados, aprovecha su tiempo asistiendo a las Academias de San Luca, del Campidoglio y la de Francia.

El seguimiento de los alumnos becados por parte de la Academia seguía el procedimiento expuesto en los Estatutos del 1757 y específicamente en el Reglamento que ya hemos comentado, mediante el envío a la RABASF de los trabajos que realizaban. Otro medio que ha permitido seguir su actividad han sido los *taccuini* o cuadernos de apuntes que los artistas portaban para recoger las observaciones de lo que consideraban interesante.

El cuaderno italiano de Mariano Maella ha sido estudiado por José Manuel de la Mano⁴³⁵: “El valenciano encuentra sus modelos de inspiración en esculturas y fundamentalmente en pinturas y frescos, por lo que en contadas ocasiones se puede asegurar que represente la naturaleza en directo, a excepción de unos árboles, un perro tumbado, un joven dormido y la vista de una ciudad” [...]. La mayor parte de los dibujos se realizaron entre 1758 y 1764, aunque como se explicará más adelante [...] las anotaciones en el cuaderno llegarían hasta 1799⁴³⁶”.

Contamos con el cuaderno de apuntes que Maella utilizó durante su estancia en Roma, ‘Cuadernos Italianos’⁴³⁷. Maella permaneció en Roma durante casi seis años, desde 1758 hasta 1764, según el programa descrito para los pensionados, que exigía seis años.

El cuaderno ha sido estudiado por de la Mano, especialista en Maella: “no está firmado ni fechado, ni existe anotación alguna que permitiera a su autor recordar de dónde estaba copiando una determinada figura. [...] El valenciano encuentra sus modelos de inspiración en esculturas y fundamentalmente en pinturas y frescos, por lo que en contadas ocasiones se puede

⁴³⁵ www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Investigacion/Cuadernos/Maella [consulta, 18-3-2017]

⁴³⁶J. M. DE LA MANO ‘El cuaderno italiano de Mariano Maella’, op. Cit, 2013, p. 490.

⁴³⁷ ‘Cuadernos Italianos’ en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo y Mariano Salvador Maella. Catálogo Razonado. Museo Nacional del Prado, Madrid 2013.

asegurar que representa la naturaleza en directo⁴³⁸”. Nosotros hemos extraído los dibujos en los que hemos encontrado referencias explícitas con ‘Iconología’.

A continuación, el dibujo de ‘La Musa Euterpe’ que porta una flauta en la mano, atributo característico descrito por Ripa⁴³⁹ (Fig.80). El dibujo de Maella responde a la descripción de Ripa⁴⁴⁰.



Fig. 80.M.S. MAELLA, ‘La Musa Euterpe’.

Sigue una escena alegórica con Minerva, el Tiempo y la Historia, estos últimos según Ripa (Fig. 81).

⁴³⁸ J.M. DE LA MANO, ‘El cuaderno italiano de Mariano Maella’, op. Cit, 2013, p. 486.

⁴³⁹ C. RIPA, ‘La Musa Euterpe’: “hermosa jovencita que ha de llevar ceñida la cabeza con corona de muy diversas flores, sosteniendo con ambas manos algunos instrumentos de viento”. T II, p. 110. Pretenden algunos que dicha musa se corresponde a la dialéctica, sosteniendo los más que por el contrario se complace especialmente con las flautas o instrumentos de viento.”



Fig. 81. M. S. MAELLA, 'Alegorías de Minerva, el Tiempo y la Historia', 1758-64; Cuaderno Italiano, 111. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Según De la Mano, “la alegoría femenina coronada y reclinada del Tiempo⁴⁴¹ ofrece una escultura sedente a la que Minerva coge de la mano, mientras que la Historia⁴⁴² escribe arrodillada ante ella. Al fondo, dos referencias arquitectónicas a la Antigüedad, una pirámide y un templete circular, invitan a interpretar la composición como una posible alegoría de Roma⁴⁴³”. Respecto a la primera figura que describe y que no identifica, es difícil de reconocer, ya que es un apunte. Podemos ver que está sentada, que porta corona y en la mano parece que lleva una granada. Todos esos elementos podrían aludir a la alegoría de ‘la Academia’ según Ripa⁴⁴⁴. Esta posible interpretación encajaría con el hecho que da la mano a Minerva, diosa de

⁴⁴¹ C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 360.

⁴⁴² C. RIPA, ‘La Historia’, T I, p. 477. Imágenes vistas con anterioridad que no reiteraremos.

⁴⁴³ J. M. DE LA MANO, Y J.M. MATILLA, op. Cit., p. 559.

⁴⁴⁴ C. RIPA, ‘La Academia’, Vol. I, p. 54.

las Artes, y que al tiempo el resto de las figuras alegóricas recogerían el testimonio de la Historia y el paso del Tiempo de la Academia. Las alegorías citadas del Tiempo y la Historia no forman tándem como es habitual, apoyada una sobre otra, aunque se reconocen de manera aislada por los atributos. Respecto a los edificios que Maella dibujó en el fondo de la composición, creo que también se puede hacer una lectura en clave alegórica, no respecto a la ciudad de Roma como sugiere de la Mano, sino al contexto donde se desarrollan las Artes: el templo redondo, arriba a la izquierda, puede ser una referencia al Templo de las Musas o al Templo de la Sabiduría, y la Pirámide del fondo a la derecha es el símbolo de la gloria de los príncipes, en este caso haciendo referencia a la gloria de las Bellas Artes⁴⁴⁵.

Otro dibujo del mismo tema que hemos encontrado suelto atribuido a Maella 'Atenea' (Fig.82).



Fig. 82. M. S. MAELLA, *Atenea*, 1789. Dibujo atribuido a Maella perteneciente a la colección de dibujos del Rey nuestro señor don Fernando VII, Q.D.G., 3 tomos año 1831. PALACIO Real de Madrid.

⁴⁴⁵ C. RIPA, 'La Gloria de los Príncipes': según la medalla de Adriano: "mujer bellísima que lleva la frente ceñida por una diadema de oro, con muchas y valiosísimas joyas y cinco cifradas en ella. Sujetará con la siniestra una pirámide, simbolizando ésta la clara y alta gloria de los príncipes". T I, p. 461

Este dibujo tiene muchas semejanzas con el de Castillo ‘Alegoría de las Artes’, 1762 (Fig.30). Si analizamos las analogías con el dibujo de Castillo: tenemos que el tema es el mismo, con elementos comunes: Atenea/Minerva y la Fama, mientras que en el dibujo de Castillo están presentes las tres Bellas Artes, en Maella, es la Pintura la que es la protagonista, como es preceptivo en Ripa, con la máscara de la ‘imitación’ en el cuello. En ambos casos, se expulsa a la Ignorancia y a la Envidia, dos de los vicios a los que están sometidos los artistas que no han conseguido la fama, mientras Minerva está indicando a la Pintura el camino hacia el templo de la Inmortalidad

Creemos que el ejercicio que se les propuso a los pensionados pudo ser el mismo o que como en otros casos que hemos mostrado tuvieran un referente común, en el caso de Castillo copia el frontispicio de la obra de Vasari pero desconocemos el referente de Maella.

Siguiendo el orden del taccuino: encontramos ‘la cariátide de la Escuela de Atenas’ (Fig.83).



Fig. 83.M.S. MAELLA, ‘Cariátide de la Escuela de Atenas’, 137, *Stanza della Segnatura*, Vaticano.

“El reglamento de pensionados de San Fernando estipulaba para sus discípulos enfrentarse a las creaciones de Rafael al final de sus becas en Roma. La primera visita documentada de Maella a las Estancias de Rafael se registra en octubre de 1761, fecha anotada en un dibujo a sanguina que muestra un detalle de la ‘Disputa del Sacramento’, y que en la actualidad se custodia en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Sin embargo, por su precisa ubicación en este personal libro de memoria, toda esta secuencia de apuntes tomados en las

Estancias vaticanas que abarca en el cuaderno de dibujo desde la página 125 a la 136 debió realizarse con toda probabilidad entre los meses de septiembre y octubre de 1764, coincidiendo con el periodo en el que el pintor esbozó los dos monumentales cartones que tenían que ser remitidos a la Real Academia de San Fernando al final de su pensión, inspirados en figuras de los frescos del ‘Incendio del Borgo’ y la ‘Disputa del Sacramento’. De este modo, nuestro *taccuino* acompañaría en todo momento al valenciano durante estas largas jornadas de trabajo en el Vaticano⁴⁴⁶”.

Son muchos los dibujos que hacen referencia a la *Stanza della Segnatura* y la *Stanza di Costantino*, donde toma detalles de las figuras de Rafael, que era preceptivo en su formación según las normas de la Academia. Asimismo, encontramos dibujos del ‘Incendio del Borgo’, ‘Donación de Constantino’, ‘Disputa del Sacramento’, ‘Juicio de Salón’, ‘Escuela de Atenas’, etc. Esto da pie a que podamos observar cómo a veces toman como referentes los mismos modelos. Domingo Álvarez, que veremos posteriormente, ambos copian la misma cariátide del zócalo de las Estancias Vaticanas.

Por los originales copiados en sus pinturas y los dibujos remitidos a Madrid, según de la Mano “sabemos que el valenciano acudiría a la *Galleria e Musei Capitolini*, a la Iglesia de *San Pietro* en Montorio y al *Palazzo Farnese* en 1759-60, a la *Stanza della Segnatura* en 1761, a la Iglesia de *Sant’Isidoro* en 1759-60 y 1762, al *Palazzo Doria-Pamphilj* en 1760-61, al *Palazzo Corsini* en 1759-60, al *Palazzo Spada* en 1762 y, en última instancia, de nuevo a las *Stanze* del Vaticano en 1764⁴⁴⁷”.

Nosotros hemos vaciado los inventarios de la RABASF, hemos encontrado copias de dibujos y pinturas de Rafael de Urbino, Pietro de Cortona, Carlo Maratta en dos ocasiones, Giovanni Francesco Barbieri, apodado el Guercino y dos obras o Guido Reni⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ J.M. DE LA MANO, J.M. MATILLA, op. Cit., p. 571.

⁴⁴⁷ J.M. DE LA MANO, J.M. MATILLA, op. Cit., p. 495.

⁴⁴⁸ RABASF. Inventario 1804-1814. Transcripción: Nº inv. 13. El grupo de la izquierda del cuadro de ‘La Teología’ es de Rafael de Urbino, figuras de tamaño natural, director actual de la Academia, p. 46.

Nº 14. ‘La moza con el cántaro del incendio’, de Rafael, [Pág. 93. – Pág. Inv. 63.- Fol. 45v] ‘Incendio, de Rafael de Urbino’, tamaño del natural, por el mismo don Mariano.

Maella.70. ‘El robo de las Sabinas’, copia de Cortona, por don Mariano Maella. Alto media vara, ancho tres cuartas, marco dorado y cristal. Nº 71. ‘La Anunciación’, dibujada por don Mariano Maella, marco y cristal como el antecedente. Nº 89. ‘La Concepción’, de Carlos Maratta, dibujada de lápiz encarnado por don Mariano Maella. En óvalo de dos cuartas y media de alto y dos escasas de ancho, marco dorado y cristal roto.

Nº 100. Dido atravesada con la espada sobre la pira de leña, copia del *Guercino* [Guercino] por don Mariano Maella. Cuatro varas de ancho y tres y media de alto, marco dorado.

Nº. 124. ‘Salomé, hija de Herodías, con la cabeza del Bautista’, copia de Guido Reni, por don Mariano Maella. Siete cuartas de alto y cinco de ancho, marco dorado.

228. ‘Virgen con el Niño’, copia de Carlos Maratti, [Maratta] por don Mariano Maella. Alto siete cuartas, ancho vara y media.

269. ‘Nuestra Señora con el Niño dormido’, copia de Guido, por don Mariano Maella. En óvalo de vara y media cuarta de ancho, marco dorado.

Pasado su periodo de seis años en Roma, Maella regresa en 1764, y en aquel momento Carlos III ha impulsado la decoración del Palacio Real, donde están trabajando los mejores pintores europeos del momento: A. R. Mengs, GB. Tiepolo y el español Francisco Bayeu. A su vuelta a Madrid tuvo más fortuna que su contemporáneo José del Castillo, y pasó a ser discípulo de Mengs, En 1765 es nombrado Académico de mérito y profesor en la RABASF, bajo los auspicios del bohemio. A su formación hay que sumar los apoyos que obtuvo en el seno de la Academia por parte de su suegro Antonio González, que era el director. Su obra de madurez la estudiaremos en el capítulo cuarto.

Domingo Álvarez Enciso

Fue uno de los primeros alumnos de la Academia madrileña de San Fernando. A los trece años y procedente de la Rioja, se trasladó a Madrid en 1752, para formarse con Andrés de la Calleja, también riojano, quien formaba parte en aquel momento de la Junta Preparatoria de la RABASF. En 1754 se presentó al concurso convocado por la Academia en la categoría de premios de 3ª clase y obtuvo el primer premio por el dibujo de la estatua del ‘Hércules Farnesio de la Academia’. En los años siguientes, 1756 y 1757, se presentó sin obtener premio. En 1758, ganó la pensión para Roma y años después volvería a Roma, en 1773-1789. De la primera estancia como pensionado analizaremos el *taccuino*, y de la segunda las pinturas enviadas desde Roma, ambos trabajos tienen el mismo tema como nexo común. Fue durante esta segunda época en la ciudad del Tíber en la que Álvarez realizó un retrato de Preciado de la Vega (Museo de Roma, 1779).

Durante su primera estancia romana como pensionado (1758-1764), realizó dibujos y anotaciones en su cuaderno de dibujo como era preceptivo para los pensionados. Dicho cuaderno o *taccuino* inédito, se conserva en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC)⁴⁴⁹. Se trata de un volumen de dimensiones mayores que el resto: 34,7x24,2x3,5cm. Consta de 88 hojas, con 94 dibujos en lápiz de grafito negro y sanguina sobre papel. La encuadernación es de tipo cartera, con tapas de cartón y cubierta de pergamino.

⁴⁴⁹ MNAC. *Gabinet de Dibuixos i Gravats*, Sig. 065237-CJT. Mi agradecimiento al profesor J. Sureda, quien me informó de que en el MNAC existía este *taccuino* inédito del pintor y me sugirió incorporarlo a mi estudio. Allí tuve la ayuda inestimable de Mercè Saura, del gabinete de Dibujos y Grabados, quien me facilitó no sólo su estudio sino también poder disfrutar de esta ‘joya’. En este momento no existe nada publicado sobre el mismo, aunque está en fase de estudio por él mismo profesor J. Sureda.

En el primer folio del cuaderno encontramos un dibujo de la tumba de Carlo Maratta (Fig.84)



Fig. 84.. 'Tumba de Carlo Maratta', en la Iglesia de *Santa Maria degli Angeli*, en Roma. A la derecha, Domingo ÁLVAREZ ENCISO, 'Dibujo de la tumba', MNAC, Gabinete de Estampas. D. 06523700 fol.1.

Esta primera página parece un homenaje a C. Maratta que fue Príncipe de la Academia de San Lucas durante muchos años y a la estética academicista que representa.

La estela de Maratta pervive en los pensionados y se convirtió en referente, como hemos visto en Maella, quien copió dos de sus obras, pues era uno de los pintores que tenían los pensionados como modelo, muy probablemente por sugerencia de su director o tutor Preciado de la Vega y de la propia academia madrileña, que contaba con cientos de dibujos del pintor⁴⁵⁰.

Entre los dibujos de carácter alegórico hemos encontrado una secuencia espaciotemporal que se inició en Plaza Navona, en la Iglesia de *Santa Agnese in Agone*. En esta iglesia romana, Ciro Ferri (1634-1689) había pintado la cúpula, finalizada por un discípulo, con gran éxito gracias a que esta obra fue grabada por Nicolás Dorigny (1657/58-1746), con el diseño del propio Ferri. Los grabados se difundieron de manera particularmente exitosa en Cataluña y Valencia según ha dado a conocer D. Albesa⁴⁵¹. Sin embargo, los dibujos realizados por Álvarez corresponden a dos de las pechinas, que fueron pintadas entre 1666-1671, por Giovanni Battista Gaulli⁴⁵² (1639-1709) llamado *il Baciccio* (Fig. 48).

⁴⁵⁰ M. MENA MARQUÉS, 'Dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, 1975. Consulta online [27-4-2017]..

⁴⁵¹ D. ALBESA CASADO, *Ciro Ferri i la cúpula de Sant'Agnes in Agnone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII. Pedralbes*. Revista d'Història Moderna, 1998, Vol. I, nº18, 381-400.

⁴⁵² G.B. GAULLI fue discípulo de Gian Lorenzo Bernini, primero en esta Iglesia y posteriormente fue el artífice de la decoración de la Iglesia de Santa Marta del colegio romano de los jesuitas, quienes le encargaron dos de las grandes decoraciones de las Iglesias de los Jesuitas en Roma: el *Gesú* y *Sant Ignacio*.



Fig. 85. G.B. GAULLI, 'Alegoría de la Prudencia', pechina de la cúpula central de la Iglesia de *Santa Agnese in Agone*, Roma, h. 1630. Fotos de la autora.



Fig. 86. D. ÁLVAREZ, 'Alegorías de la pechina de la Iglesia de *Santa Agnese in Agone*', Roma. Gabinete de Dibujos 065237-032 D. Cortesía del servicio fotográfico del MNAC.

En este dibujo aparece el nombre de Corrado, aunque es muy posible que el nombre sea posterior. En realidad, esta decoración alegórica es obra de Giovanni Battista Gaulli que ingresó en la Academia de *San Luca* en 1662 y al año siguiente fue nombrado Príncipe. Su figura adquirió gran relevancia, afirmándose, como en el caso de Maratta, como un referente. Gaulli fue discípulo de Bernini, quien le introdujo en los círculos nobiliarios y religiosos; primero con esta obra realizada en h.1665 y después bajo las órdenes del general de los Jesuitas, el padre Oliva, quien llevó a cabo una sus obras al fresco más conocidas en la ciudad de Roma, el fresco de la bóveda de la Iglesia del *Gesù* entre 1669-1683.

La decoración de las pechinas de *Santa Agnese* tiene como tema las ‘Virtudes cardinales’, una por cada pechina. Álvarez copia dos de ellas. En este dibujo (Fig. 86) la Prudencia tiene como modelo a Ripa⁴⁵³.

La otra pechina que dibujó Álvarez fue la de las alegorías de la ‘Justicia y la Paz’ (Fig.86).

Este dibujo, como el anterior, tiene escrito el nombre de Corrado en el margen. En este caso podría deberse a que la composición muestra una pareja de alegorías, que habitualmente ven en tándem en actitud de besarse como la pintura de C. Giaquinto, ‘la Justicia y la Paz’, 1754, del que realizó dos versiones en su estancia en Madrid, que veremos al tratar del mismo en el cuarto capítulo, y cuyo modelo pudo ser éste.

⁴⁵³ C. RIPA, la Prudencia, T II, p. 233.



Fig. 87. G.B. GAULLI, 'Alegorías de la Justicia y la Paz', Iglesia de *Santa Agnese in Agone*, Roma, h.1670. Pechinas de la cúpula central.



Fig. 88. D. ÁLVAREZ, 'Alegorías de una de las pechinas de *Santa Agnese in Agone*', Roma, Gabinete de Dibujos 065237-031 D. Cortesía del servicio fotográfico del MNAC.

Álvarez copia a Gaulli, ‘La Justicia’⁴⁵⁴, coronada y revestida de oro, porta en la mano derecha una espada y en la izquierda la balanza. A su lado, ‘la Paz’⁴⁵⁵ con el ramo de olivo. Junto a ellas, ‘la Verdad’⁴⁵⁶ lleva en la mano derecha el sol resplandeciente, y de espaldas una figura que está indicando con su mano hacia un escrito que porta un *putto* que en la pintura se ve que son las tablas de la ley, con lo que nos está indicando que la Justicia es la que importe la ley según las leyes. Completa la composición una figura a los pies de la Justicia, un ángel caído con alas que se lleva la mano a la cabeza y que representa la expulsión del paraíso por haberse revelado contra la Justicia divina.

Gaulli no es literal en la aplicación de Ripa, sino que toma los atributos esenciales representativos de la alegoría representada como vemos en (Fig. 89).



Fig. 89. C. RIPA, ‘La Prudencia’, ‘La Justicia’ y ‘La Verdad’, xilografías.

Lo mismo sucede en otro de los dibujos copiados por Álvarez, del que desconocemos el modelo, en la parte inferior de la composición se encuentra la alegoría de la Caridad, (Fig. 54) en el que existe una referencia a la alegoría de la Caridad⁴⁵⁷ de Ripa de forma más personal.

⁴⁵⁴ C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 9. Según lo explica Aulio Gelio: “Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestra digna de honor y reverencia. Ha de tener ojos dotados de agudísima vista, adornándose con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo”.

⁴⁵⁵ C. RIPA, ‘La Paz’, T II, pp. 183-187.

⁴⁵⁶ C. RIPA, ‘La Verdad’, T II, p. 391.

⁴⁵⁷ C. RIPA, ‘La Caridad’, T I, p. 161.



Fig. 90. D. ÁLVAREZ, Dibujo. 065237051 D. MNAC. En la parte inferior vemos la alegoría de la Caridad: C. Ripa, 'La Caridad', xilografía.

Otro espacio visitado por él fue la tumba de Alejandro VIII en la Basílica del Vaticano (fig.91).



Fig. 91. A. DE ROSSI, 'Sepulcro del Papa Alejandro VIII', 1698, Basílica de San Pedro del Vaticano.



Fig. 92. D. ÁLVAREZ, 'Dibujo del Sepulcro de Alejandro VII', 65237058 D. MNAC.

De la obra de Angelo de Rossi (1671-1715) queremos destacar las esculturas alegóricas que flanquean la tumba del papa Alejandro VII (Fig. 92), con las alegorías son la Religión⁴⁵⁸ y la Prudencia⁴⁵⁹, cuya iconografía sigue a Ripa (Fig.93).



Fig. 93. C. RIPA, 'Alegorías de la Religión y la Prudencia', xilografías.

Por otra parte, donde mayor número de dibujos encontramos de Álvarez es en la Sala de Constantino en las Estancias Vaticanas (Fig. 94).

⁴⁵⁸ C. RIPA, 'La Religion', T II, p. 259.

⁴⁵⁹ C. RIPA, 'La Prudencia', T II, p. 233.

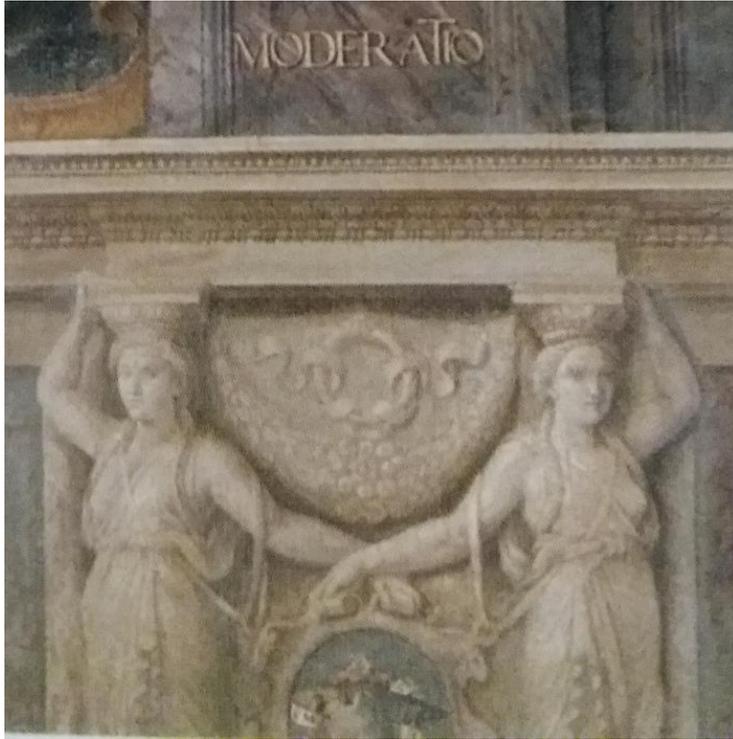


Fig. 94. Taller de Rafael, 'Visión de la Cruz', 1520-1521. Fresco, Estancia de Constantino, Museos Vaticanos, ciudad del Vaticano. Foto de la autora.



Fig. 95. ÁLVAREZ, 'Dibujo'. 065237061 D. MNAC.

Este dibujo (Fig.95) está tomado de la Sala de Constantino y corresponde al zócalo de la pared del fresco de ‘La Visión de la Cruz’. Se cree que el programa iconográfico y el inicio de estas pinturas lo realizó en vida Rafael, pero a su muerte continuaron sus discípulos y herederos de dicho programa: Giulio Romano (1501-1600) y Gian Francesco Penni. Giulio Romano llamó también a Pietro de Giovanni Buonacorsi (1501-1547) apodado *Perino del Vaga*, quien colaboró activamente con Romano.

Dentro del taller de Rafael, *Perino del Vaga* pudo asumir parte en este zócalo, por la similitud que muestra con otra de las obras llevadas a cabo por este autor, cuando de manera independiente con su propio taller alcanzó un estatus de pintor reputado y pintó la Sala Paulina del Castillo de *Sant Angelo*. En este caso, se trata de una decoración monocromática, a modo de esculturas fingidas, cariátides, que sostiene lo que podría ser el emblema papal. En otros dibujos del cuaderno, vuelve a retomar como modelo las esculturas fingidas de los zócalos de las *Stanze della Segnatura*.

En este friso de la pared podemos ver la ‘Visión de la Cruz’, 1520-1521. Es un fresco de la estancia de Constantino⁴⁶⁰, en Museos del Vaticano, Ciudad del Vaticano⁴⁶¹. Rafael tomó como ejemplo a Constantino, primer emperador cristiano y su conversión al cristianismo, para poner en valor la acción de conquistar a los pueblos para cristianizarlos; recurriendo a acontecimientos históricos para avalar la política pontificia: emperador-Papa. Esta pintura es un ejemplo en el que el pintor combina historia y alegoría, tomando como modelo las figuras históricas del pasado para transferirlas al personaje homenajeado, al tiempo que se adorna con toda una batería de virtudes alegóricas. Éste será el modelo de las múltiples decoraciones de los palacios reales de Madrid: los reyes buscan parangonarse con sus predecesores más carismáticos para legitimarse también en el poder, acompañados de un sinfín de cualidades expresadas mediante el lenguaje alegórico.

En esta misma sala de la Estancia de Constantino, que aparece rodeado de virtudes, corresponde la alegoría de la: ‘La Justicia’ (Fig. 96) cuya pintura constituye un precedente visual para ‘Iconología’ de Ripa, quien utiliza en su descripción elementos de esta pintura, como por ejemplo el avestruz.

⁴⁶⁰ El trabajo de campo realizado en Roma en el verano de 2015 me ha permitido identificar muchas de las imágenes que he mostrado; pero debo decir que fue gracias a una fuente, la obra de E. Mandowsky, que hice un recorrido sobre los lugares frecuentados por los pintores siguiendo la huella de Ripa.

⁴⁶¹ B. TALVACCHIA, ‘Rafael’, Phaidon, Barcelona, 2007. Fotos, pp. 209-210.



Fig. 96. Taller de Rafael, J. ROMANO, 'La Justicia', h. 1520, fresco, Estancia de Constantino. Museos del Vaticano, Ciudad del Vaticano.



Fig. 97.D. ÁLVAREZ, 'La Justicia'. Gabinete de Dibujo 065237-070 D. Cortesía del servicio fotográfico del MNAC.

En el dibujo de Álvarez consta el título: La Justicia⁴⁶² (Fig. 97) como en la pintura. No será la única copia de esta alegoría, también fue modelo de Gabriel Durán (Fig. 125), otro de los pensionados posteriores a 1769.

Otra de las visitas que Álvarez realizó frecuentemente al Vaticano incluyó la Cámara de la *Segnatura*, donde copió las obras de Rafael de Urbino, que fueron un referente constante para todos los pensionados. Éste es otro de los motivos de los dibujos recogidos en el *taccuino* de Álvarez, que se centra en las esculturas pintadas del zócalo.

Las Estancias Vaticanas representan un aspecto que desborda nuestro trabajo, pero que incluimos por el interés que tuvo en la carrera artística de Álvarez en su segunda estancia en Roma. Mientras que, en estos primeros años, los dibujos de Álvarez reflejan el gusto sobre aspectos puramente decorativos, centrados básicamente en los zócalos y ocasionalmente en algún dibujo de un detalle, como éste de la Escuela de Atenas (Fig. 52), que se corresponde con el dibujo (Fig. 98):

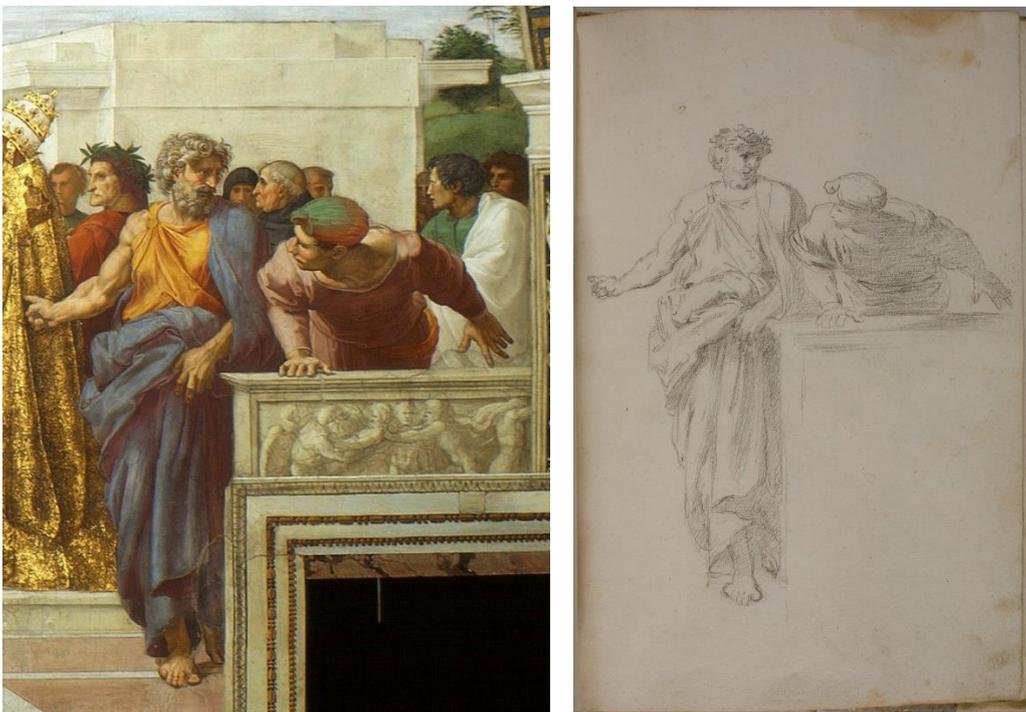


Fig. 98. D. ÁLVAREZ, Rafael, 'Disputa del Sacramento' (detalle). Estancias de la *Segnatura*. Museo Vaticano. Fig. 99. D. ÁLVAREZ, Rafael, 'Disputa del Sacramento' (detalle). Gabinete de Dibujo 065237-067 D. Cortesía del servicio fotográfico del MNAC.

⁴⁶² C. RIPA, 'La Justicia', T II, p. 9: "Mujer de singular belleza, que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo; sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza, a su lado se ha de poner un avestruz".

Una faceta que llama la atención en el cuaderno italiano de Álvarez es su interés por la pintura decorativa de adornos, que hemos visto copia en la Sala de Constantino y donde tienen un lugar relevante, los zócalos de las Sala de la Segnatura del Vaticano (Fig. 100).



Fig. 100. Álvarez, Dibujo.065237 004. 'Disputa del Santísimo Sacramento', 1508-1509, fresco, zócalo de las Estancias de la Segnatura, Museos Vaticanos, ciudad del Vaticano. Foto de la autora.

En otro folio consecutivo, hay tres figuras, dos esbozos de las cariátides del zócalo de la Escuela de Atenas y un apunte de un detalle de la Misa de Bolsena (Fig.101).



Fig. 101. D. ÁLVAREZ, 'Misa de Bolsena' en la Estancia de Heliodoro y cariátides. Gabinete de dibujos 065237-068 D. Cortesía del servicio fotográfico del MNAC.

En estos dibujos, el motivo vuelve a ser las cariátides de otro de los zócalos, dos modelos en posiciones diferentes (Figs. 102-104).



Fig. 102. 'Zócalo de la Pintura de la Escuela de Atenas', Estancia de la *Segnatura*. Museos del Vaticano, ciudad del Vaticano.



Fig. 103. D. ÁLVAREZ, 'Dibujos cariátides', Zócalo de la Escuela de Atenas, Gabinete de dibujos 065237- 068 D. MNAC



Fig. 104. Izquierda: Cariátide dibujada por Álvarez. Derecha: dibujo de Maella (Fig.36). Pintura del zócalo de la Escuela de Atenas, *Stanza della Segnatura*. Vaticano, Museo Nacional.

Es muy probable que fuese junto a Maella porque ambos han dibujado la misma figura en su taccuino (Fig.104). Este ejemplo que aportamos de la copia de la misma cariátide confirma la observación de C. de la Cruz Alcaíz, de que ambos pintores realizaran el mismo dibujo porque ambos acudieran juntos a la Ciudad del Vaticano⁴⁶³.

Estas pinturas del zócalo se atribuyen a Pietro de Giovanni Buonacorsi, PGB, apodado *Perino del Vaga*, que había colaborado con Romano en la Sala de Costantino. En este caso las Salas de la *Segnatura* corresponderían a una obra posterior a las pinturas de Rafael, debido a que estos zócalos habían sufrido un deterioro a consecuencia de las vicisitudes históricas, sobre todo durante el Saco de Roma de 1527, por lo que se sitúan en torno a la década de los cuarenta y su autor fue curiosamente un referente en la obra de Gaulli, el *Baciccio*, que hemos mostrado en *Santa Agnese in Agone*, Roma.

He rescatado del cuaderno todas estas figuras que decoran los zócalos de las Escancias Vaticanas, porque todas ellas son representaciones de esculturas fingidas que tendrán un papel relevante en algunas decoraciones como elementos de ‘adornos’. En este caso representado cariátides, van transformándose hasta dar forma a esculturas fingidas como en la pared de la Galería del Palacio Farnese, h. 1603, un poco posterior a la decoración del Techo de Annibale Carraci, donde se mezclan esculturas antiguas con otras fingidas.

⁴⁶³ C. DE LA CRUZ ALCAÑIZ, ‘Entre la fortuna y el olvido: La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)’, *Atrio*, 13 y 14 (2007/2008) pp. 53 – 70: 59.

Estas pinturas que asemejan esculturas formaran parte de las decoraciones arquitectónicas fingidas, uno de cuyo ejemplo más representativo en España es la decoración de Francisco Ricci (1614-1685), en el convento de las descalzas reales (1678), donde además del marco arquitectónico también tendrán entidad propia como esculturas fingidas en representaciones alegóricas: La Prudencia o la Justicia. En nuestro estudio adquieren la materialidad escultórica representando a las Musas que veremos en capítulo cuarto.

Siguiendo con el cuaderno, existe otro dibujo muy tenue en este mismo folio, que corresponde a un detalle de la Misa de Bolsena, h.1512-1513. Se trata de un fresco de la Estancia de Heliodoro, en Museos Vaticanos, ciudad del Vaticano (Fig.105)

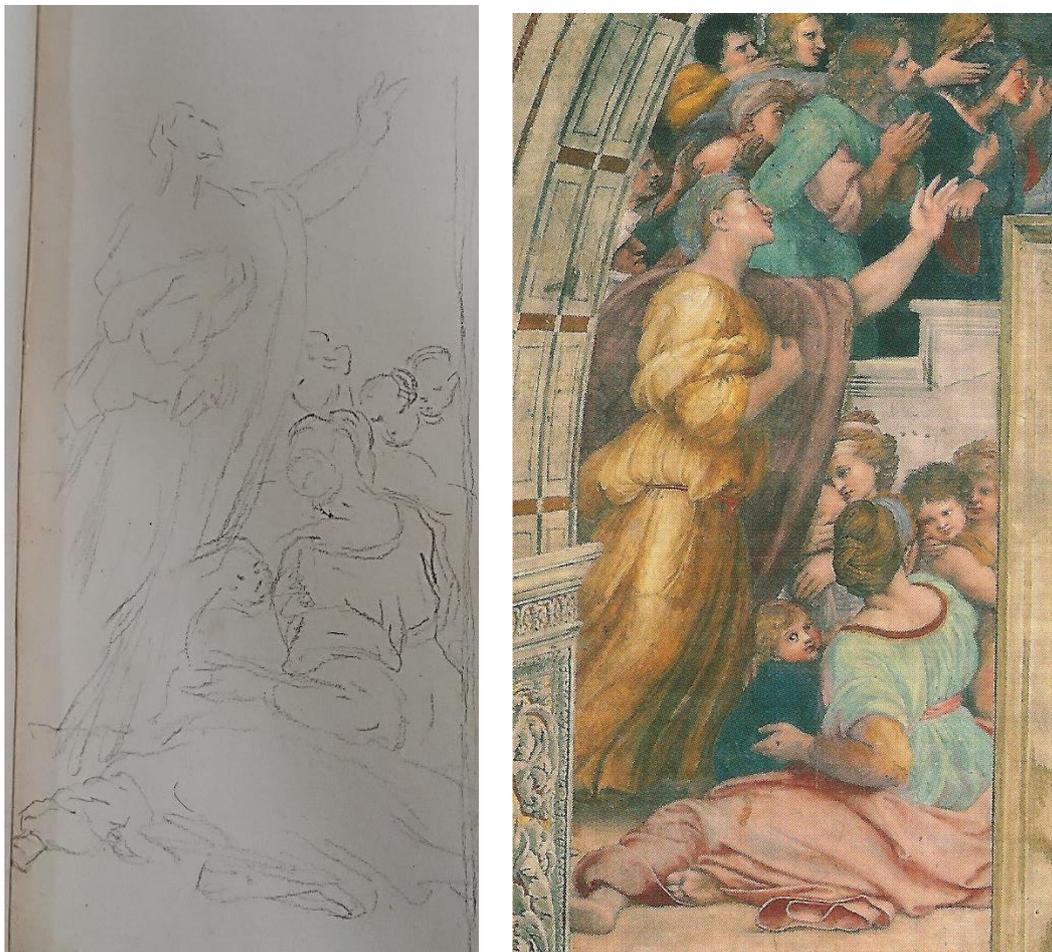


Fig. 105. D. Álvarez, Dibujo 065237068D, MNAC, tomado de Rafael, 'Misa de Bolsena', h.1512-1513. Fresco. Estancia de Heliodoro, Museo Vaticano, Ciudad del Vaticano.

En esta sala de audiencias del Papa Julio II, compuesta por cuatro frescos que hacen referencia a la protección de Dios a su Iglesia, se observa la presencia del Papa en la escena. Álvarez dibujó un detalle del aspecto más próximo a la vida real y menos grandilocuente de la escena, centrando su atención sobre la figura femenina y los niños que nos remiten a la alegoría

de la caridad. Otra de las escenas de la Estancia de Heliodoro tendrá un desarrollo completo en su segunda etapa en Roma.

Una vez finalizada la pensión en 1765, Álvarez regresó a España. A su vuelta buscó la protección de Mengs y consiguió una prórroga de la pensión. Al año siguiente fue nombrado académico supernumerario con la obra de carácter mitológico 'Endimión y Diana', que se encuentra en la RABASF. Durante su permanencia en España trabajó en la fábrica de tapices, bajo la dirección de Mengs. Pronto regresaría a Roma para casarse. En 1777 Mengs regresó a Roma, Álvarez quedó bajo su protección, aunque por poco tiempo, por la muerte del pintor bohemio en 1779, año a partir del cual todos sus discípulos pasaron a depender de Preciado de la Vega.

Entre las obras enviadas desde Roma, destacamos, según el Inventario de 1964, realizado por Pérez Sánchez, dos copias de 'La Aurora', nº 142, que cataloga como copia de Domingo Álvarez (Fig. 107) y una segunda, inv. nº 0217, de 100x200cm, que Pérez Sánchez⁴⁶⁴ atribuye a Domingo Álvarez con interrogante.



Fig. 106.D. ÁLVAREZ, Copia de 'La Aurora' de Guido Reni, óleo sobre lienzo, 77x137 cm. Nº inv. 142.

Sin embargo, en el catálogo precedente, de 1804-1814, encontramos tres copias⁴⁶⁵, ninguna de las cuales está atribuida a ningún pintor. Esto nos indica el interés existente por este

⁴⁶⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, 'Inventario de pinturas de la RABASF', 1964, p. 28.

⁴⁶⁵ Inventario 1804-181446. 'El carro de Apolo' y 'La Aurora', copia al temple de Guido Reni.

144. 'El carro del Sol y la Aurora', copia de Guido Reni. Alto cinco cuartas, ancho dos varas y media, marco dorado.

316. 'El carro del Sol con la Aurora', copia de Guido. Alto más de vara, ancho vara y cuatro pulgadas.

232. 'San Gregorio', copia de Aníbal Caraci, por don Domingo Álvarez. Alto más de dos varas, ancho vara y media y escasa, marco dorado.

tema que posteriormente tuvo su reflejo en la pintura española fuera del ámbito académico como veremos en el último capítulo.

Según de la Cruz⁴⁶⁶, esta obra (Fig. 106) no está documentada como procedente de los envíos de Álvarez, por lo que el autor piensa que se debe de poner en duda su autoría.

Según el inventario, son copias de pintores de referencia de Guido Reni, que, junto a Rafael y Carraci, era uno de los tres pilares en los que se asentaba la estética academicista.

En 1780 la Academia de San Fernando, por deseo de Carlos III, le encargó que hiciera copias de las estancias vaticanas, y estas obras completarán las visiones parciales que él había recogido en su cuaderno de dibujo veinte años antes. En sus primeros años se había centrado en pequeños detalles de las pinturas y en los elementos decorativos de las falsas esculturas de los zócalos que hemos expuesto, con el objetivo de mostrar su interés por la obra de Rafael. Fue remitiendo de forma regular las copias. Entre los envíos de 1785 se incluyen:

‘La Escuela de Atenas’, inv. n° 0047. MRABASF.

‘El incendio del Borgo’, inv. n° 0046. MRABASF.

Entre los envíos de 1787 y 1788, destacan:

‘La Disputa del Sacramento’, copia, 1787 inv. n° 0143. MRABASF.

‘Heliodoro expulsado del Templo’, inv. n° 0152. MRABASF.

En 1788 con el apoyo de Nicolás de Azara y de su familia vinculada a la nobleza, consiguió la dirección de Pintura de la Academia de Cádiz y se incorporó en 1789. Su pasión por Roma hizo que volviera a finales de 1795. Esta estancia fue muy fructífera en el sentido que fue admitido como miembro de mérito de la Academia de San Lucas en enero de 1796 y adquirió yesos y dibujos para la enseñanza de su Escuela gaditana donde permaneció hasta su muerte en 1800.

Antonio Primo

Este *taccuino* del escultor Antonio Primo (1735-1798) se encuentra en el Meadows Museum, Dallas y lo primero que llama la atención es que inicialmente se había atribuido, según Cristina Agüero, a Antonio Palomino⁴⁶⁷. Entre otras muchas razones, a esta falsa atribución

245. ‘San Miguel’, copia de Guido, por Don Domingo Álvarez. Alto siete cuartas, ancho cinco.

⁴⁶⁶ C. DE LA CRUZ ALCANIZ, ‘Entre la fortuna y el olvido: La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)’, *Atrio*, 13 y 14, 2007/2008, pp. 53-70: 59.

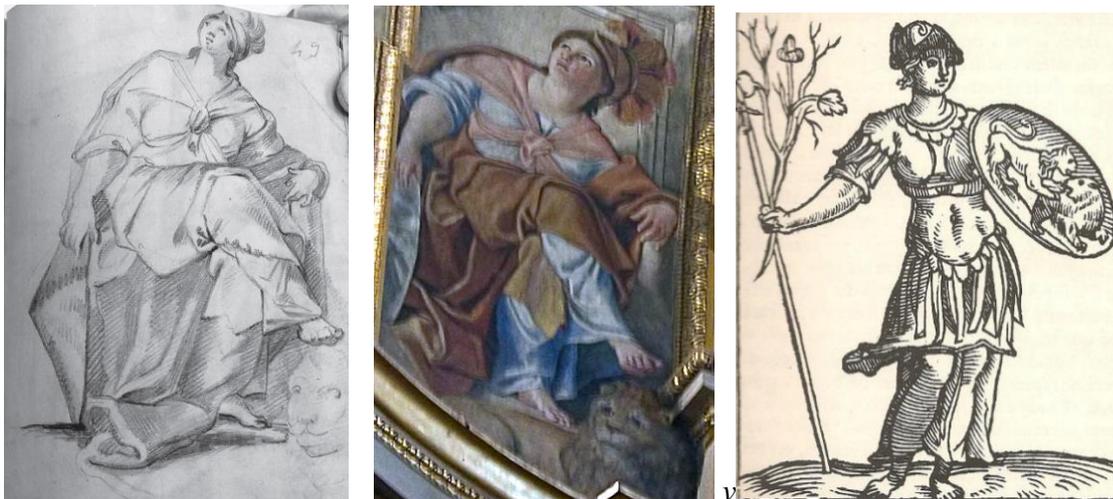
⁴⁶⁷ C. AGÜERO, ‘Antonio Primo’, *Cuaderno italiano*. Museo Nacional del Prado, Madrid. 2011, p. 99.

pudo contribuir la abundancia de esbozos alegóricos, tema especialmente querido por el tratadista cordobés, así como por Primo. El interés por las alegorías era común en el proceso de formación tanto de la pintura como de la escultura.

El escultor Primo había obtenido premios en la academia madrileña en los años 1754 y 1757. Sin embargo, no ganó el concurso convocado para las becas de Roma en 1758, que en pintura habían ganado José del Castillo y Domingo Álvarez Enciso, cuyos cuadernos hemos visto anteriormente. No obstante, en el caso de los escultores, por renuncia de los ganadores, Primo pasó a ostentar la beca. Este hecho se documenta entre 1761 y 1764 según su cuaderno. Sólo se harán referencias sucintas a las alegorías, que nos sirven para subrayar este lenguaje universal en este momento.

A esta visión inicial se suman los artículos de R. Gallego⁴⁶⁸, que adjuntan imágenes de algunas de estas alegorías y de la que tomaré prestadas sus imágenes, citando la fuente, para poder ilustrar las referencias a los modelos de Ripa.

Agüero cita que en el cuaderno existen dibujos de las alegorías que se encuentran decorando el ábside en *Sant'Andrea della Valle*⁴⁶⁹, realizadas por Domenichino, pero no cita cuáles dibuja Primo. Sin embargo, Gallego constata que dibuja tres de ellas: la Fortaleza, la Religión y la Pobreza. Se trata de dibujos no muy acabados, como en la Fortaleza en el que el león es sólo un esbozo; o en el caso de la Pobreza tiene las manos hacia el cielo, pero faltan las monedas del cántaro⁴⁷⁰.



⁴⁶⁸ R. GALLEGO GARCÍA, 'El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el *taccuino* de Antonio Primo', en 'Vidas de artistas' (eds. E. March y C. Narváez), Universidad de Barcelona, Barcelona, 2012, pp. 349-374.

⁴⁶⁹ C. AGÜERO, 'Antonio Primo: Cuaderno italiano', op. Cit., p. 104. No adjunta imágenes.

⁴⁷⁰ R. GALLEGO, op. Cit., p. 362.

Fig. 107.A. PRIMO, 'La Fortaleza'. Dibujo fol. 49r. En el centro: Domenichino, 'La Fortaleza', A la derecha: C. RIPA, 'La Fortaleza', xilografía.

Estas alegorías del ábside, incluida la de la Fortaleza⁴⁷¹ (Fig. 107) de Domenichino, han sido citadas por E. Mâle y E. Mandowsky, cuando hicieron referencia a las innumerables alegorías que pueblan los techos de las Iglesias romanas siguiendo el modelo de Ripa, lo que nos ha permitido tener nuestras propias imágenes.

Como el resto de los pintores, A. Primo realizó un dibujo de la 'alegoría de las Artes' (Fig. 108). Este tema era común a otros pintores, como ya hemos visto en el dibujo de José del Castillo, que tiene un dibujo, con el mismo nombre 'Alegoría de las Artes'.

El dibujo de Primo es copia de la 'Alegoría de las Artes' de Pompeo Batoni (1708-1787), de 1740, que se encuentra en el *Städel Museum* de Frankfurt (Fig. 109).



Fig. 108. A. PRIMO, 'Alegoría de las Artes'. fol. 87, Copia de Batoni, 'Alegoría de las Artes'.

⁴⁷¹ C. RIPA, 'La Fortaleza', T I, p. 437.



Fig. 109. P. BATONI, 'Alegoría de las Artes', 1740. óleo sobre lienzo, 174,8x138cm, *Städel Museum*, Frankfurt.

El pintor era una figura clave en el mundo artístico romano del momento y, además de ser profesor de *San Luca*, tenía una academia privada, que era centro de referencia para todos los pintores que acudían a Roma. A. Primo fue uno de los alumnos de la academia privada de Pompeo Batoni y probablemente conoció su obra en el taller, en una versión un poco diferente en los detalles, mientras que los personajes son los mismos. El dibujo es bastante abocetado: La alegoría de la Pintura⁴⁷², que está pintando la figura de Mercurio, está dando la mano a la alegoría de la Escultura⁴⁷³, sentada y cubierta por un paño, a la que se reconoce por sus atributos: el mazo y una cabeza escultórica. Esta forma de presentarlas dándose la mano es la forma de establecer y mostrar la equivalencia y diálogo entre ambas disciplinas⁴⁷⁴. En un plano 'más alejado' se representa la alegoría de la Arquitectura⁴⁷⁵, que en el dibujo muestra un plano, mientras que, la Pintura, en vez del plano en el regazo, tiene la escuadra y en la mano derecha el compás, a través del cual establece contacto. La cuarta figura que tiende su mano a la Pintura es la representación de la Poesía⁴⁷⁶ (Fig. 110), coronada con laurel y que lleva una lira, creando

⁴⁷² C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210

⁴⁷³ C. RIPA, 'La Escultura'.T I, p. 351.

⁴⁷⁴ Esta forma de presentar las artes entrelazadas la podremos observar posteriormente en los artistas españoles, como A. Villanueva, 'Alegoría de las Tres Nobles Artes', 1768 (Cap. 1, Fig. 43).

⁴⁷⁵ C. RIPA, 'La Arquitectura'.T I, p. 111.

⁴⁷⁶ C. RIPA, 'La Poesía'. T II, p. 218: "hermosa joven, vestida de azul celeste, sobre cuyo traje se habrán de pintar numerosas estrellas. Irá coronada de laurel, mostrando los pechos desnudos y repletos de leche, con el rostro encendido y pensativo, y tres niños alados que vuelan junto a ella, ofreciéndole el primero la lira y el plectro, el segundo la flauta de pan y el tercero

al mismo tiempo un vínculo de diálogo *ut pictura poesis*. Detrás de la misma, se ve solo la cabeza de una figura, que en el dibujo porta una trompa, mientras que en la pintura ha desaparecido el atributo. Podría ser la Musa Euterpe⁴⁷⁷ o la Fama, pero para esta opción le faltan las alas y una posición más elevada, habitualmente se presenta sobrevolando la escena.



Fig. 110. C. RIPA, 'La Poesía', xilografía.

Pompeo Batoni no es un pintor que use literalmente los modelos de Ripa, sino que se sirve de ellos tomando los atributos principales y el resto es de creación propia.

R. Gallego completa el estudio del *taccuino* de Primo en un segundo artículo, en el que incorpora nuevos dibujos⁴⁷⁸, de la que nuevamente tomo prestadas sus imágenes. Dicha publicación nos aporta nuevas alegorías vinculadas a los modelos de Ripa, relación que no ha sido citada por la autora, quien centra su trabajo en otros objetivos.

Destacan también dos alegorías copias de las pinturas de Carlo Maratta: “en el baptisterio situado a la izquierda de la puerta y allí le habrían llamado la atención los frescos de la Prudencia y de la Inocencia que se atribuyen a Carlo Maratta, aunque puede ser que ya los conociese y que fuese a San Marco expresamente para copiarlos⁴⁷⁹”.

‘La Inocencia’⁴⁸⁰ vs. ‘La Simplicidad:

la trompa. Si no se quieren representar estos tres niños por no llenar el espacio que ha de ocupar dicha imagen, se pondrán solamente sus instrumentos al lado de la figura de la joven”.

⁴⁷⁷ C. RIPA, ‘Euterpe’, T II, p. 110.

⁴⁷⁸ R. GALLEGO García, ‘Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid’, *De Arte*, 15, 2016, pp. 208-223

⁴⁷⁹ R. GALLEGO, op. Cit., 2016, p. 214.

⁴⁸⁰ C. RIPA, ‘La Inocencia’, T I, p. 529: “virginal jovencita vestida de blanco, que lleva en la cabeza una guirnalda de flores, sosteniendo entre sus brazos un corderillo”.



Fig. 111. A. PRIMO. 'La Inocencia' fol.45; Copia del fresco de Carlo MARATTA. Iglesia de San Marco, Roma. *Meadows Museum, Southern Methodist University*, Dallas. Fotos procedentes de R. Gallego.

Esta pintura ha sido interpretada como la Inocencia (Fig.111). En los modelos de Ripa, el atributo que la define es el corderillo en el regazo. Nos hemos planteado qué alegoría podría tener como atributo una paloma y hemos encontrado dos posibles opciones: la Sinceridad⁴⁸¹ o la Simplicidad⁴⁸².

Si nos dirigimos a la publicación de la propia Iglesia de S. Marco Evangelista⁴⁸³: *Gli affreschi, purtroppo in pessimo stato, rappresentano al centro, la Madonna col bambino; a sinistra la Prudenza (in una mano tiene lo specchio, nell'altra il serpente); a destra l'Innocenza (con una colomba tra le mani); nelle lunette di sinistra e di destra Angioletti recanti un cartiglio, con allusione al detto scritturale 'prudente come serpente, semplice come colomba'*. Si la cartela que sostiene los angelitos tiene este texto explicativo en italiano, 'simple como una paloma', podríamos pensar que responde a esta alegoría, pues era común que las alegorías llevaran el título.

'La Prudencia'

⁴⁸¹ C. RIPA, 'La Sinceridad', TII, p. 318: "[...] en la derecha una paloma en la siniestra y un corazón humano".

⁴⁸² C. RIPA, 'La Simplicidad', T II, p. 316: "llevará entre las manos un faisán y una paloma".

⁴⁸³ <http://www.sanmarcoevangelista.it/index.php/arte-e-storia/artisti/carlo-maratta> [consultado 10-11-2017].



Fig. 112. A. PRIMO, 'La Prudencia' fol. 40. C. RIPA, 'La Prudencia', xilografía.

Vemos que además que la imagen sigue el modelo de Ripa (Fig. 75), también llevaría la cartela con el texto *prudente come serpente*, título que la acredita.

Un hecho que refuerza el interés que la Academia de San Fernando tenía en el pintor Maratta es que hemos encontrado, en el inventario del gabinete de dibujos de la RABASF, dos estudios del propio Maratta, de la alegoría de la Prudencia (Fig. 115), que serían el esbozo para un fresco.



Fig. 113. C. MARATTA, 'Estudios de la Prudencia', D- 0944 y D-1566. Gabinete de Dibujos de la RABASF.

El primero, a la izquierda, es más fiel al modelo de Ripa, utilizando el rostro de la doble faz, del paso del tiempo, mientras que el segundo es mucho más elaborado y pierde esta característica, que sería la que se trasladó al fresco y que copió Primo, aunque en su caso de forma muy poco cuidada.

Gallego analiza las relaciones con la Academia francesa⁴⁸⁴, y sostiene que “el escultor andaluz se debía encontrar muy próximo al ambiente francés, ya que dichas figuras de Maratta no aparecen en otros cuadernos de pensionados españoles que han llegado hasta nosotros, un aspecto que entra en consonancia con algunas anotaciones que éste hace en lengua francesa en diversas partes de su cuaderno⁴⁸⁵”. Esta afirmación se puede matizar y ampliar, en el sentido en que la estela de Maratta está presente en uno de los *taccuini*, el de Domingo Álvarez, con un homenaje a la figura del que fue tantos años Príncipe de la Academia de *San Luca*, con un dibujo de su tumba (Fig. 84), por lo que parece que su estela permanece aún después de muerto. Por otra parte, más significativa es que la obra de Maratta fue copiada por uno de los pensionados contemporáneos a Primo; Mariano Salvador Maella envió a San Fernando dos copias de obras de Maratta.

Otro dibujo del cuaderno de Primo, Fol. 47, corresponde a la alegoría de la Fe, según el modelo que copia de Simone Giorgini en la Iglesia de San Ignacio de Roma (Fig. 114).



Fig. 114. Antonio Primo. ‘La Fe’, *Meadows Museum at Southern Methodist University*, Dallas. Centro: Simone Giorgini, ‘Escultura de la Fe’; a la derecha, Domenichino, ‘La Fe’, Iglesia de *San Andrea della Valle*. Roma. Foto de la autora.

Gallego⁴⁸⁶. etiqueta este dibujo como ‘la Religión’, sin embargo, el dibujo de Primo tiene atributos esenciales y específicos de la alegoría de ‘la Fe’ (el cáliz y la hostia) Incluso la

⁴⁸⁴ R. GALLEGO, op. Cit., 2016, p. 215: “Estas dos figuras alegóricas no sólo atrajeron la atención de Antonio Primo sino también de otros artistas que en la mayor parte de los casos se formaron en la *Académie de France* como Edmé Bouchardon, que dibujó ambas alegorías”.

⁴⁸⁵ R. GALLEGO, op. Cit., 2016, p. 216.

⁴⁸⁶ R. GALLEGO, op. Cit., 2016, p. 216: “Antonio Primo copió la imagen de la Fe [escultura de Simone Giorgini] introduciendo ligeras variaciones, como la postura de la mano que sostiene el cáliz y añadió la Cruz, convirtiendo de este modo la alegoría de la Fe en una representación de la Religión, tal y como anota en la página anterior de su cuaderno en la que se puede leer

propia escultura de Giorgini que le sirve de modelo sólo porta como atributos el cáliz y la hostia. Otro ejemplo lo tenemos en Domenichino, en su ‘Fe’ de *Sant Andrea della Valle*. Sin embargo, Primo agregando el atributo de la Cruz, que también es atributo de ‘la Fe Cristiana’⁴⁸⁷ según Ripa lo que subraya su importancia como fuente.

Según R. Gallego: “la elección por parte de Antonio Primo de obras de Maratta o de Simone Giorgini, autor de una escultura ideada por Antonio Raggi, demuestra su adhesión a los dictámenes académicos, su necesidad de adecuarse a las normas establecidas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quizá con la voluntad de garantizarse un futuro profesional una vez de vuelta en España. Igualmente se advierte una fuerte proximidad a los dictámenes de Francisco Preciado de la Vega, como fruto de una carrera al frente de los pensionados, en su *Arcadia pictórica*⁴⁸⁸”. Opinión que compartimos y que además añadiríamos que no sólo la Academia española seguía estos modelos, pues eran comunes a las enseñanzas de los pensionados que acudían a la Academia francesa en Roma, con la que se habían creado vínculos estrechos a través de Carlo Maratta y Pietro Bellori.

Por otra parte, quisiera subrayar, que tanto los pintores como en el caso del escultor que hemos sumado a nuestro estudio, no hay diferencias en sus referentes visuales, ambos toman modelos del campo de la escultura en el caso de los pintores, como a la inversa en el caso de escultores, que dibujan obras pictóricas. Todas las alegorías que he mostrado tienen como fuente la ‘Iconografía’ de Ripa, lo que, de forma directa o indirecta, quedará en sus retinas y actuarán modelos visuales que desarrollaron posteriormente en sus carreras como veremos en sus obras fuera del ámbito académico. La experiencia Romana fue clave en su formación integral como lo atestiguará Goya años después.

Francisco de Goya. Roma (1769-1771).

Francisco de Goya (1746-1828) tiene sus primeros contactos con la Academia de San Fernando en los concursos de 1763 y 1766. Hemos de destacar que, el ambiente artístico en la Real Academia de San Fernando y entre los pintores cortesanos en torno al Palacio Real era muy competitivo, fomentado incluso por el propio monarca Carlos III. La competencia también alcanzó a los pensionados, como fue el caso de Castillo, primero promocionado por Giaquinto como pensionado durante los años 1757-65, y a su vuelta el cambio de gusto que se produjo

la palabra *Religione*” [...] “Dicha escultura forma parte de un conjunto integrado por la Esperanza, la Caridad y la Religión, que con bastante probabilidad fue encargado en 1683 a Antonio Raggi, brillante alumno de Gian Lorenzo Bernini”.

⁴⁸⁷ C. RIPA, ‘La fe cristiana’, T I, p.402.

⁴⁸⁸ R. GALLEGO, op. Cit., 2016, p. 222.

con la llegada de Mengs a España en 1761 se trasladó a los discípulos como Castillo, en favor de otros pintores más de su agrado y favoreciendo a Francisco Bayeu, quien fuera reclamado por Mengs.

Fue en estos años en los que Goya inició su contacto con la Academia madrileña con escasa fortuna. No obtuvo la pensión para Roma en el concurso al que se presentó en 1763, que recayó en Gregorio Ferro obtuvo la pensión y viajó a Roma con el apoyo de Mengs, que le concedió una ayuda suplementaria. Ferro y Goya mantuvieron una competición constante a nivel académico a lo largo de toda su actividad. En 1766, Goya concurre a los premios de primera clase. La RABASF conserva la carta manuscrita⁴⁸⁹ que envió desde Zaragoza, en la que solicita participar en dicha convocatoria. El tema de pensado era un tema histórico: ‘Marta emperatriz de Constantinopla’. El primer premio recayó sobre Ramón Bayeu, su futuro cuñado y rival profesional⁴⁹⁰. Sin duda Ramón pudo tener el apoyo de su hermano Francisco, que era teniente-director de pintura en aquel momento y que ya estaba al servicio del Rey.

Estos desencuentros a nivel académico se suman al estímulo que pudo representar su maestro en Zaragoza, José Luzán (1705-1785), quien había estado en Nápoles, y del que Goya mantuvo un gran recuerdo. Tanto es así que lo cita en su propia ‘Autobiografía’, en la que se declara su discípulo, del cual ha aprendido los principios del diseño, copiando las mejores estampas que poseía⁴⁹¹. Otro estímulo lo tuvo en Madrid, donde se habían concentrado los pintores italianos más preminentes, como C. Giaquinto y G.B. Tiepolo o A.R. Mengs, etc. con motivo de la decoración del Palacio Real y los Sitios Reales. Por otra parte, también en Zaragoza estaba la impronta de C. Giaquinto, maestro de Antonio González Velázquez, que había o estaba pintando la cúpula de la Basílica del Pilar. Probablemente, su fracaso en la Academia fue lo que le impulsó a buscar una nueva salida a su incipiente carrera, y en última instancia, su deseo a nivel artístico de ir a Roma era la meta y centro de referencia de todo artista en aquel momento, como capital del mundo artístico y destino del *Gran Tour*, que venía sucediendo desde el siglo S. XVII. Todo ello indujo o contribuyó a que Goya, años más tarde, aún sin tener el apoyo económico de la Academia, emprendiera por su cuenta, con ayuda familiar, el viaje a Italia.

⁴⁸⁹ RABASF. Premios 1766, p. 101.

⁴⁹⁰ Pocos años después, en 1781 también en la decoración de la Basílica del Pilar, Francisco Bayeu priorizó a su hermano por encima de su cuñado por razones de concepción artística que empezaban a divergir, según veremos al tratar la pintura religiosa.

⁴⁹¹ ‘Noticias de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey’, Madrid, 1828, pp. 67-68.

El viaje a Italia de Goya (1769-1771): Los estudiosos de estos años del pintor, Paolo Eraso Mangiante⁴⁹², J. Sureda⁴⁹³ y R. Gallego, han fijado la estancia de Goya en Roma entre 1769-1771: “quedan pocas dudas de que su viaje a Italia tuvo lugar en algún momento del año 1769, probablemente durante la primavera, mientras que su regreso a España se habría podido producir en la primavera de 1771, argumentando esta afirmación mediante la documentación recogida por R. Gallego: las capitulaciones matrimoniales, que firmaron sus compañeros en Roma, Manuel Eraso⁴⁹⁴ (1742-1813) y el escultor Juan Adán (1741-1816)”⁴⁹⁵. Estas fechas son por tanto la horquilla temporal de los dibujos que realizó en su cuaderno en su periplo por Italia, aunque siguió utilizándolo con anotaciones personales. Este cuaderno italiano se halla en el Museo Nacional del Prado, Madrid, está disponible online y ha sido estudiado por Manuela Mena y por Ana Reuter⁴⁹⁶.

Durante su estancia en Roma, estudió en la *Accademia del Disegno*, donde permaneció durante dos años⁴⁹⁷. Es muy posible que se moviese en el entorno de los españoles, en torno a la Iglesia de la *Santissima Trinità degli Spagnoli*. En ella había obras pictóricas de C. Giaquinto, de su discípulo Antonio González Velázquez; o de Francisco Preciado de la Vega, además de los italianos Marco Benefial o Gregorio Guglielmi⁴⁹⁸; lo que Longi definió como la *Cultura de Via Condotti*. Los investigadores de esta época creen muy probable que al igual que el resto de los pensionados que iban a Roma, siguiera las pautas de los pensionados españoles que acudían a la Academia de *San Luca*, dirigida por Preciado de la Vega, y, como cualquier otro alumno, tomase nota de sus observaciones en su *taccuino*.

Cuaderno italiano: Sus primeros dibujos corresponden a las copias de dos alegorías que C. Giaquinto había pintado en las pechinas de la Iglesia de *Sant Nicola dei Lorenesi* en los años

⁴⁹² P. E. MANGIANTE, ‘Goya e l’Italia’, *Fratelli Palombi editori*, Roma, 1992. Traducción por el autor: Goya e Italia, Diputación de Zaragoza, MMVIII.

⁴⁹³ J. Sureda, ‘Los mundos de Goya, 1746-1828’, Capítulo 2: ‘El sueño de Roma’ y Capítulo 3: ‘El concurso de Parma’, Lunweg, 2008, pp. 29-74.

⁴⁹⁴ Manuel Eraso. Durante el periodo de juventud en Zaragoza aún no se había establecido una Academia de Nobles Artes en su ciudad, por lo que muchos pintores se fueron a Madrid, como lo había hecho Bayeu. Allí tuvieron la formación y la oportunidad de, a través de la RABASF, obtener una pensión en Roma. En 1762 consiguió el primer premio de desnudo en la Academia de *San Luca*. En 1770 consiguió otra pensión con la única condición de que volviese al país de origen, que pudiera revertir los conocimientos adquiridos concluido su periodo de formación. En 1771, coincidieron en Roma Juan Adán y Manuel Eraso con Goya, fueron quienes dieron testimonio, firmando un documento que acreditaba que Goya no estaba casado.

⁴⁹⁵ R. GALLEGO, ‘Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma’, *Archivo español de Arte*, 346, abril-junio 2014, pp. 109-118.

⁴⁹⁶ www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Investigacion/Cuadernos/Goya.

A. REUTER, ‘El Cuaderno italiano de Goya’, en *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008.

⁴⁹⁷ R. GALLEGO, op. Cit, p. 111.

⁴⁹⁸ J. SUREDA, ‘Los Mundos de Goya’, 1746-1828, Lunweg editores, Barcelona, 2008, pp. 38-41.



Fig. 116. C. GIAQUINTO, 'La Fortaleza', S. Nicola dei Lorenesi, Roma; F. de GOYA, 'La Fortaleza', Fol. 5.



Fig. 117. C. RIPA, 'La Prudencia' y 'La Fortaleza', xilografías.

La Prudencia⁵⁰⁰ y la Fortaleza⁵⁰¹ están basadas en las fuentes visuales de las virtudes cardinales de C. Ripa (Fig.117). Uno de los primeros artículos en España que hacen referencia a estos dibujos asociados a modelos de 'Iconología' es de R. López⁵⁰².

Otras alegorías que aparecen en el cuaderno italiano son elementos que forman parte de la obra que presentó al concurso de Parma en el año 1771, bajo el tema: 'Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes⁵⁰³'. El tema propuesto era, según la tradición, de historia antigua: *Annibale vincitore, che rimira per la prima volta dalle Alpi l'Italia. Annibale*

⁵⁰⁰ C. RIPA, 'La Prudencia', T II, p. 233.

⁵⁰¹ C. RIPA, 'La Fortaleza', T I, p. 437.

⁵⁰² R. LÓPEZ TORRIJOS, 'Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras', *Archivo español de Arte*, 68:270 (1995, abr./jun.) pp.165-177. R. López Torrijos, 'Goya y la iconografía barroca', 1997, pp. 149-165, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/.../Goya%20iconografía.pdf?> [consulta 14-12-2016]

⁵⁰³ J. SUREDA, op. Cit., 2008, pp. 53-71 y J. Urrea, 'Goya e Italia, a propósito de Aníbal', *Museo del Prado*, nº 32, 2008, pp. 59-66.

*starà in tal guisa, che, alzandosi la visiera dell'elmo e volgendosi ad un Genio che lo te per mano, osservi sotto di lui le belle campagne della soggetta Italia e dagli occhi e da tutti il volto l'interna gioia e la nobile fiducia delle vicine vittorie gli trapeli*⁵⁰⁴.

Se trataba de un tema común de historia antigua en las dinámicas de las academias, incluida la española⁵⁰⁵.

En cuanto a la creación del programa iconográfico, a partir de las bases del concurso, J. Sureda apunta que el lema con el que presentó la obra, del libro VI de la Eneida *Jam tandem Italiae fugientes prendimus oras*, pudo ser sugerido por alguien del entorno de la *Accademia di San Luca* o del círculo de Nicolás de Azara⁵⁰⁶. Gallego sugiere que pudo ser Preciado de la Vega el intermediario que favoreció la participación al concurso de Parma, y es posible que le ayudase en la carta de presentación. Si esto fuese así también pudo orientarle sobre el componente alegórico.

Con este bagaje, Goya concibe su obra y centra su atención en el protagonista de la historia, la figura de Aníbal, y realiza sus primeros esbozos en su cuaderno, estudios muy iniciales de media figura femenina de perfil, 'Aníbal vencedor que por primera vez mira Italia desde los Alpes'; 'Estudio de coraza y casco a la antigua' [...] Fols. 36 y 37, y 'Estudio de las figuras de Aníbal y del Genio', Fols. 42 y 43.

⁵⁰⁴ P. E. MAGIANTE, op. Cit., p. 111.

⁵⁰⁵ RABASF. Premios 1766. Llama la atención que 1766 es el mismo año en que Goya se presentó a los premios de la Academia de San Fernando, de primera clase. En los de segunda clase había propuesto un asunto con referencia a Aníbal: "Aníbal visita en Cádiz el Templo de Hércules y le ofrece sacrificios, implorando su protección para la guerra que iba a hacer a los romanos". Lo ganó Luis Paret y Alcázar. El tema del concurso de la Academia de San Fernando en 1773 fue: "Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes". El asunto por desarrollar era también de tipo histórico, común a todas las academias en estos momentos.

⁵⁰⁶ J. SUREDA, op. Cit., 2008, p. 66.



Fig. 118. F. de GOYA, Cuaderno italiano, 'Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes (estudio preparatorio)', Fol. 37. Museo Nacional del Prado.

En este esbozo (Fig. 118) aparecen como elementos alegóricos el Genio a la derecha del personaje central y la alegoría del Río Po, cuya referencia literaria se encuentra en Ripa, “un rostro de toro bien provisto de cuernos⁵⁰⁷”, tal como se refleja primero en este apunte y después de forma aislada en “Estudios para la cabeza de la alegoría del río Po y anotaciones”, Fol. 41 (Fig.119).



Fig. 119. F. de GOYA, Dibujo: 'Cabeza de la alegoría del Río Po', Fol. 41.

⁵⁰⁷ C. RIPA, 'Río Po', T II, p. 269.

Hay autores como Mangiante⁵⁰⁸, que ven referencias a Piranesi, que había utilizado una alegoría del Río Po en su aguafuerte ‘Capriccio II’, en 1745-50.

Según Gómiz, existe una semejanza conceptual con la pintura de Giacompo Amigoni (1682-1752), ‘El Infante Don Carlos se dirige a Italia’ (Fig. 78): “ambos Goya y Amigoni toman de la ‘Iconología’ de Cesare Ripa la representación de Río Po en que también aparece el Río Po: éste conforme al texto⁵⁰⁹”.



Fig. 120. G. AMIGONI, ‘El Infante Don Carlos se dirige a Italia’, 1734, 177x246 cm, Palacio Real de San Ildefonso, Segovia.

Sin embargo, lo que no dice el autor es que, aunque la idea del río en ambos responde a la ‘Iconología’, no utilizan la misma descripción literaria, pues en el caso de Amigoni (Fig.120), lo resuelve de la forma clásica: un anciano con barba; mientras que Goya es fiel a la descripción del Río Po en forma de toro.

En la obra definitiva⁵¹⁰ (Fig. 121)

⁵⁰⁸ P.E. MAGIANTE, op. Cit., p. 111.

⁵⁰⁹ J. J. GÓMIZ LEÓN, Goya (1746-1828). Madrid, MMX, p. 79.

⁵¹⁰ Previo a la obra definitiva, además de estos dibujos, existen dos bocetos previos, uno de los cuales se encuentran en el Museo de Zaragoza, (NIG 961001) y otro en una colección privada en EE.UU.



Fig. 121.F. de GOYA, 'Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes', 1771. Fundación Seldas-Fagalde, Cudillero. Asturias.

En la ejecución, veremos que incorpora otro elemento alegórico, la figura de Aníbal es absolutamente fiel al texto de la convocatoria, y a su izquierda, una figura alada que corresponde con el pasaje propuesto en el concurso, un Genio⁵¹¹, que le toma de la mano, y que Goya, para no restar protagonismo al héroe, lo sitúa a su espalda, lo cual hace pensar que lo está protegiendo como “un ángel de la guarda” en la tradición religiosa. El genio alado, según el atributo, pasa a representar lo que porta, y en este caso una corona de laurel, lo que vendría a representar el ‘Genio de la Victoria’.

En el tema propuesto se habla de la Victoria, y es lo que posiblemente quiso representar Goya en la parte superior derecha, a la Victoria en la Medalla de Tito: “Otra mujer aún, aunque ésta desprovista de alas, que lleva palma y corona de laurel. De este modo, quitándole las alas, mostraba Tito su deseo de que Victoria no se apartase nunca de él⁵¹²”. Goya representa la Victoria con una figura femenina, sólo cubierta por un paño, que va sobre una carroza, en la mano porta una corona de laurel para coronar al vencedor y un *putto* a su lado porta la palma de la Victoria (Fig. 112).

⁵¹¹ C. RIPA, 'El Genio', T I, p. 455.

⁵¹² C. RIPA, 'Victoria'. En la medalla de Tito, T II, p. 401.



Fig. 122. de GOYA, 'Detalle de Aníbal vencedor', 'Alegoría de la Victoria'.

El hecho que la figura alegórica vaya en un carro no responde a la definición de Ripa y podría hacer referencia a la forma clásica desde la Antigüedad de representar al héroe victorioso tanto en las escenas mitológicas como en las históricas o religiosas, haciendo su entrada triunfal en los carros y siendo coronados por la Victoria.

El concurso falló a favor de un alumno de la academia de Parma, Paolo Borroni da Volghera; sin embargo, queda claro que no todo el tribunal era favorable a esta posición. De un total de 15 miembros, nueve estuvieron a favor del premiado y seis en contra. El tribunal justificó su decisión en base a que no se ajusta al pliego de las condiciones propuestas, en relación con el paisaje ni en el color⁵¹³. Este concurso y la participación de Goya tuvo eco en la prensa francesa, con una reseña en *Le Mercure de France*⁵¹⁴.

La obra final, que se encuentra en Asturias, había sido atribuida erróneamente a Corrado Giaquinto, lo que nos indica la estela de uno de sus referentes de juventud, como había sido la copia que hemos visto en el cuaderno de las Virtudes de las pechinas *dei Lorenesi*.

Su estancia en Italia no se limitó a Roma y en otro de los folios del cuaderno, (Fol. 39), recoge un listado de las ciudades que visitó. Sin embargo, queremos destacar, otra de las anotaciones que se refiere a los pintores que el consideró más destacados en las ciudades que

⁵¹³ P.E. MAGIENTE, op. Cit, 1992, p. 113.

⁵¹⁴ *Le Mercure de France*, enero de 1772, pp. 145 y ss.

visitó, que a modo de recordatorio recoge en la guarda final del cuaderno, en el Fol.172). En la mitad superior de la página, a pluma, en tinta de bugalla, se puede leer: *Genoba / Cene un cuadro di Guydo e / duy di Rubens. Carlo Mara.i e / di Guarchino. / yn Venecia -un gran- / Cuadro di Pablo Beronese / in Parma el Gran cuadro / dil Corecho. / in Loreto una Amadona di / Rafaele. en Vene.a muchos / orixinales del Bernini y de / Langarde*. Debajo de esa inscripción, a pluma, en tinta de bugalla, vemos: *turs*. Hacia la derecha, a pluma, en tinta de bugalla: *G*. En un nivel subyacente a las inscripciones a tinta, zona inferior del dibujo, a lápiz negro: *Goya / Goya / Goy*. Y en vertical a lápiz en el ángulo inferior izquierdo, casi ilegible: *Franco Goya*.

En ortografía actual, según Mena: “Estancia en Italia: en Génova, un cuadro de *Guido Reni*), sin duda el gran lienzo de la ‘Asunción de la Virgen’ de la Iglesia de San Ambrosio de los jesuitas, de 1616, que constituye una de las obras más grandiosas del gran maestro boloñés”.

La vaga alusión a una obra de *Guarchino*, el maestro de *Cento* (*Guercino*), admirado también por Velázquez, puede resultar aún más interesante, ya que bien puede tratarse del bellísimo lienzo de la ‘Muerte de Cleopatra’.

La cita a Carlo Maratta se refiere sin duda al gran cuadro del ‘Martirio de San Blas y San Sebastián’ en uno de los altares de la Iglesia de *Santa Maria di Carignano*, obra de gran interés del período de madurez del pintor romano, con alusión a *duy di Rubens*.

En Venecia, Goya cita “un gran cuadro di Pablo Beronese [Veronese]”. En Parma, el pintor cita “el gran cuadro dil Corecho [Coreggio]”. Por último, Goya cita de nuevo Venecia y escribe que en ella se encuentran “muchos originales del Bernini y de Langarde”. Es posible que el artista confundiera obras de otros escultores por obras de Bernini y de Algardi⁵¹⁵.

De los datos extraídos del cuaderno, se infiere que Goya ha actuado como un alumno más y sus obras son comunes al resto de pensionados. Inició su cuaderno con una referencia a *Giaquinto* y lo cierra con este listado de pintores que le han llamado la atención en su visita a Génova, Venecia o Parma. Entre ellos cita: Guido Reni, Guercino, Maratta, Rubens o Coraggio, que son referentes del academicismo romano y por extensión de la madrileña.

Si comparamos con el resto de los pensionados españoles, a *Giaquinto* también lo copió Primo; a Guido Reni lo copiaron Castillo, Maella y Álvarez; y a Guercino, Castillo Maella o Maratta, Maella o Primo. Es decir, no hay discrepancia respecto al resto de sus compañeros. La

⁵¹⁵ M. MENA, ‘Cuaderno Italiano’, pp. 765-766.

única diferencia es que Goya no estuvo obligado a enviar obras a la Academia madrileña, pues no estaba pensionado.

La experiencia romana quedará en la retina del pintor, cuando habla en su autobiografía se refiere a ella como el punto de inflexión que le permitió crear sus propias obras “y empezó a pintar de su invención hasta que fue a Roma”⁵¹⁶

Cuando volvió de Italia, regresó a Zaragoza y posteriormente a Madrid. En la capital, por encargo de Mengs, pasó a dibujar los cartones de la fábrica de tapices bajo su dirección. En 1776, Mengs inicia las gestiones para volver a Roma acompañado de cuatro nuevos pensionados, en este caso financiados por el rey y a su cargo. Goya incluye en su *taccuino* lo que pudo ser un borrador de carta dirigida a Anton Raphael Mengs⁵¹⁷ (Fol. 170-171), que evidenciaría su interés por ir a Roma con el pintor bohemio, aunque seguramente por sus circunstancias personales (estaba esperando un hijo), no hizo la petición formal.

C. II. 1. 2. 3. A. R. Mengs y sus discípulos

A raíz de las quejas por el comportamiento de algunos de los alumnos del 1758, las pensiones fueron suspendidas en 1769. Ese mismo año Mengs consiguió permiso del rey Carlos III para volver a Roma, donde permaneció. Durante estos años, fue nombrado Príncipe de la academia de San Lucas, 1771-1772. El bohemio le hizo saber a Preciado su intención de volver a Roma y dirigir la Academia, pues le acusaba como hemos dicho de no estar a la altura y del fracaso de la formación de los pensionados, al que acusaba de que su plan era más propio de un beato. Estas diferencias intelectuales sobre la concepción didáctico-artística entre Francisco de la Vega y A.R. Mengs se trasladan a la práctica artística. Hemos mostrado ejemplos de alegorías realizadas por Preciado que pudieron servir de referente de los pensionados, también Mengs realizó durante esta primera estancia en Roma una obra que sería referente para sus discípulos, la ‘Alegoría de la Historia y el Tiempo’, en la sala de los papiros del Museo Vaticano (1771), que Mandowsky ya relacionó con la fuente de Ripa (Fig.123).

⁵¹⁶ L. EUSEBI, ‘Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey N. S. sito en el Prado de esta corte’. Madrid, 1828, p. 68.

⁵¹⁷ M. MENA, ‘Cuaderno Italiano’, pp. 763.



Fig. 123. A.R. MENGS, 'Alegoría de la Historia y el Tiempo'. 1771, Fresco del techo de la cámara de los papiros. Vaticano. C. RIPA, 'Alegoría de la Historia y del Tiempo'.

Respecto a las alegorías que componen la composición, Mengs, recurre al repertorio clásico de la Historia⁵¹⁸ el Tiempo⁵¹⁹, y, en la parte superior, la Fama⁵²⁰, descritas en 'Iconología'. La figura mitológica de Jano, con sus dos caras, también alude al paso del tiempo, presente y pasado. Mengs volvió a Madrid en 1774 y en 1776 inició el proceso de su vuelta a Roma, para formar su propia Academia en Roma.

Roma 1769-1774.

La suspensión de las pensiones tuvo excepciones y hubo un pequeño grupo que de forma excepcional pudo obtener esta ayuda, entre ellos Alejandro de la Cruz, Manuel Eraso y Gabriel Durán (1749-1806), y entraron en contacto con Mens que en aquel momento detentaba el nombramiento de Príncipe de la Academia. La relación permaneció en el tiempo, pues los tres permanecieron en Roma una vez finalizada su pensión. Los dos primeros, de la Cruz y Eraso, se unieron al grupo de discípulos de Mengs, cuando éste volvió a Roma en 1777.

Entre las obras que realizaron como pensionistas y que enviaron a Madrid, se encuentra, en el caso de Alejandro de la Cruz, una copia de 'Alegoría de la Caridad' de Albano, Inv.: 246, (Fig. 87) cuya fuente visual es Ripa.

⁵¹⁸ C. RIPA, 'La Historia', T I, p. 477.

⁵¹⁹ C. RIPA, 'El Tiempo'; TII, p. 360.

⁵²⁰ C. RIPA, 'La Fama', T I, p. 395 .



Fig. 124. Alejandro DE LA CRUZ. 'La Caridad', 158x215 cm. Sin marco. MRABASF. C. RIPA, 'La Caridad', xilografía.

En el Museo de la RABASF hay catalogadas otras cinco pinturas realizadas por de la Cruz, que corresponden a copias de Domenichino, Pablo Veronés, Albano y Guido Reni⁵²¹. La Academia madrileña, descontenta con sus progresos, le retiró la pensión; sin embargo, permaneció en Italia y se unió al grupo de discípulos de Mengs, a la llegada de éste a Roma en 1777.

Manuel Eraso: Durante su estancia en Roma, copió y envió a San Fernando obras de carácter religioso: una de Guido Reni, y dos de Carlo Maratta⁵²². Según Preciado, su estancia en Roma no fue muy brillante, pero gracias al respaldo de los hermanos Pignatelli consiguió ser nombrado director de pintura en 1777 de la Escuela de Dibujo en Burgos.

Gabriel Durán: Permaneció en Roma, casado con una italiana, y en 1782 solicitó la vicepresidencia de la dirección de los pensionados en dicha ciudad por la avanzada edad de Preciado, pero fue desestimada⁵²³. De este autor conocemos un cuadro que envió a San Fernando, copia de la alegoría de la Justicia de los frescos de la Sala de Constantino de Giulio Romano y que también había copiado Álvarez Enciso en su *taccuino*.

⁵²¹ Inventario 1804-1814. Transcripción.

119. La Sivila Cumana, copia del Dominiquino, por don Alejandro de la Cruz. Alto siete cuartas y ancho cinco.

246. 'La Caridad con tres niños', copia del Albano, por don Alejandro de la Cruz. Alto dos varas, ancho tres menos cuarta.

247. 'El robo de Europa', copia de Pablo Veronés, por don Alejandro de la Cruz. Alto tres varas, ancho cuatro.

248. 'El robo de Europa', copia del Albano, por don Alejandro de la Cruz, alto dos varas, ancho tres menos cuarta.

250. 'Santa Cecilia', copia de Guido Reni, por don Alejandro de la Cruz. Alto cinco cuartas, ancho vara escasa..

⁵²² Inventario 1804-1814, transcripción:

255. 'Una Virgen Dolorosa', copia de Guido, por don Manuel Eraso. Alto vara escasa, ancho tres cuartas.

273. 'La Huida a Egipto', copia de Carlos Maratta, por don Manuel Eraso. Alto dos varas y tercia, ancho dos varas.

275. 'El Tránsito de San Joseph', copia de Carlos Maratta, por don Manuel Eraso. Alto dos varas y tercia, ancho dos varas.

⁵²³ J. GARCÍA SÁNCHEZ, Cartas, op. Cit., p. 21.

Durán envió a San Fernando este cuadro, que se conserva en el Museo de la Academia madrileña⁵²⁴ (Fig. 125).



Fig. 125. G. DURÁN, 'La Justicia' copia de G. Romano. Lienzo/Óleo,197x148 cm. Nº. inv. 0298. MRABASF.

Durán se limitó a copiar la pintura de Romano (Fig.96) que fue un precedente posiblemente para la obra de Ripa.



Fig. 126. G. VASARI, 'La Giustizia', óleo sobre tela, 1543, Museo di Capodimonte, Napoli y C. GIAQUINTO, pchena de la Iglesia de *Sant Nicola dei Lorenesi*.

⁵²⁴ RABASF. Inventario 1804-1814, Transcripción. Nº 274. 'Astrea con el peso en la mano derecha', copia de Rafael de Urbino, por don Gabriel // [F.27v] Durán. En el inventario de 1758: alhajas, Noticias 2-57-2, p. 34. 'Astrea, osea la Justicia'. Tiene dos varas y tercia de alto y dos varas de ancho. Su original está en Roma, en las Aulas Constantinianas. Sin marco.

También Vasari incorpora el avestruz en su pintura de la Justicia (Fig.88). Estos precedentes fueron probablemente las bases sobre las que se inspiró Ripa para crear esta alegoría. Una vez establecida en la 'Iconología' la descripción de la Justicia, en una de las cuales incluye el avestruz, Giaquinto pudo tener presente las fuentes visuales como las literarias a la hora de realizar la alegoría de la Justicia de una de las pechinas de *Sant Nicola dei Lorenesi*, en Roma (Fig. 126).

Roma, alumnos de Mengs pensionados en 1777:

Las pensiones fueron económicamente sufragadas por Carlos III y no por la RABASF.

En enero de 1777, Mengs llegó a Roma junto con sus cinco discípulos pensionados: Manuel Nápoli (1758-1831), Francisco Agustín (1754-1801), Buenaventura Salesa (1755-1819), Francisco Javier Ramos, Carlos Espinosa (1750-1819), este último protegido directamente por Mengs. A este grupo tuvo la intención de integrarse Goya⁵²⁵. En la ciudad del Tiber se establecieron en la Academia de la Villa Barberini de Mengs. También se sumaron los residentes en Roma, Alejandro de la Cruz y Domingo Álvarez.

En Roma los pensionados de Mengs seguían como el resto de los pensionados unas pautas comunes: realizaban los estudios de las academias, de modelos del yeso y del natural y las visitas a iglesias y palacios. Mengs fue coherente con sus principios, enseñando los principios teóricos recogidos en 'Lecciones prácticas de pintura'⁵²⁶ publicadas por Azara en las 'Obras'.

Sobre sus obras en este periodo solamente tenemos noticias de que se solicitó permiso al Vaticano para que B. Salesa y C. Espinosa pudieran copiar el fresco de Mengs de la Sala de los Papiros. Sin embargo, en la Academia no las encontré y creo que no hay rastro de ellas. La única intervención de carácter alegórico que conozco y que tuvieron tres de los pensionados de Mengs: Agustín, Espinosa y Salesa, gracias a la intervención de Azara, fue en la decoración por las exequias de Carlos III en Roma⁵²⁷.

Su formación se truncó dos años y medios después por la muerte de Mengs. Jordán Urries⁵²⁸ concluye que, después de algún intento de Azara de que pasaran a estudiar con el

⁵²⁵J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA: 'Crear artifices iluminados en el buen camino del Arte', los últimos discípulos españoles de Mengs, Goya: Revista de arte, Nº 340, 2012, págs. 210-235.

⁵²⁶ A.R. MENGS Y J. N. DE AZARA, op. cit., 1780, pp. 327-389. 66 J.

⁵²⁷ J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, 'El clasicismo en los discípulos de Mengs', Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013, p.107.

⁵²⁸ J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, 'El clasicismo en los discípulos de Mengs', Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013, pp. 104-107

cuñado de Mengs, el pintor Anton von Maron, fue finalmente Preciado de la Vega el encargado de la tutela de los discípulos, aunque sin autoridad para dirigir sus estudios.

En opinión de Jordán el resultado final de los últimos pensionados de Mengs, no fue muy exitosa, sus pinturas y sus enseñanzas apenas trascendieron. En su opinión, el dinero invertido en la formación de los pensionados durante más de treinta años apenas dio réditos para España⁵²⁹.

Haremos una breve mención al homenaje que Manuel de la Cruz⁵³⁰ (1750-1792), realizó a la muerte de Mengs (Fig. 127).



Fig. 127. Manuel DE LA CRUZ, 'Alegoría a la muerte de Mengs', 1780-1781, lápiz, aguada, 316x266 mmm. Museo Nacional del Prado, D00683. Madrid.

El texto que acompaña el dibujo, que adaptamos a la ortografía actual, es explicativo de las alegorías que lo componen, que señalaremos con comillas: Representa la España que hasta el último trance de la vida ayudó a Mengs; 'La Pintura' está sosteniéndole, mientras 'la Fortuna'

⁵²⁹ J. JORDÁN DE URRIES, op. Cit., 2012, p. 225-226.

⁵³⁰ A. CEÁN BERMÚDEZ, 'Diccionario', op. Cipt., T I, pp. 378-379.

le corona de laureles para la inmortalidad; en el alto, sobre un grupo de nubes están las Gracias, alusivo a que éste fue el verdadero Pintor de ellas. Una sigue continuando las tareas que él dejó comenzadas y que sólo ellas eran capaces de seguirlas. A su siniestra hay un ‘Genio’ que muestra a España sobre una tabla los grandes méritos de Mengs y otro Genio que vuela sobre la cama, huyendo de la horrenda guadaña de ‘la Muerte’ (que va a acometer), que a su vez camina a apagar la tea de su vida. En primer término, está Arístides, que por medio de su elocuencia hizo honor a Roma, en tiempo de Marco-Aurelio, así como Mengs hiciera en el Reinado de Carlos III. También hay un ‘cisne’ a un lado, demostrando que cantando sus glorias murió Mengs.

Dibuja la alegoría de la Pintura⁵³¹ con alas en la cabeza, como ya dijimos que habían hecho los pintores tratadistas Carducho y Palomino, y más próximo, Zacarías González (Fig. 7 y 8), en este caso se quiere subrayar la capacidad intelectual del pintor a modo de “pintor filósofo”. Respecto a la alegoría de la Fortuna: “Hermosa mujer que aparece puesta en pie, apoyándose en un timón con la diestra⁵³²”, el pintor ha hecho una recreación propia, coronando de laurel a Mengs. En la Muerte, Ripa recoge la visión de un pintor excelente, “representó a la muerte en toda su osamenta”⁵³³. El Cisne, como indica el texto, es una representación de la música y de la poesía, también contemplada por C. Ripa⁵³⁴.

Haciendo un repaso a las obras de carácter alegórico que los discípulos de Mengs realizaron en este periodo no hemos encontrado ninguna. Al morir Mengs en 1779, Alejandro de la Cruz regresó a España en 1780, acompañando la colección de los yesos y dibujos de su maestro⁵³⁵, lo que le abrió muchas puertas, según comenta Jordán Urríes, pues en realidad fue poca la relación existente entre ambos, al decir del secretario del conde de Floridablanca que no tenía más discipulado que la copia realizada en un par de meses, en 1777, de la Cámara de los Papiros en la Biblioteca Vaticana, “el primer fresco de mundo, sin alguna exageración”, escribía Azara. No obstante, en un escrito de 1789, Cruz empleaba el timbre de gloria de “Discípulo que fue de Don Antonio Rafael Mings [sic]⁵³⁶”.

⁵³¹ C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p.210.

⁵³² C. RIPA, ‘La Fortuna’, Fortuna pacífica o clemente. Según la medalla de Antonio Pío. T I, pp. 442.

⁵³³ C. RIPA, ‘La Muerte’, T II, p. 98. Según representación de Camillo de Ferrara.

⁵³⁴ C. RIPA, ‘La Música’, T II, p. 120. Además de la música, el cisne puede hacer referencia a la poesía C. Ripa, II, p. 220.

⁵³⁵ A. GARCÍA SÁNCHEZ, obra cit. 2008, p. 114.

⁵³⁶ J. JORDÁN URRÍES, Mengs y la Antigüedad. ‘El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs’. Cat. Exp. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013, p. 99.

Estos fueron sus méritos a la hora de ser elegido director de pintura de la Academia de San Luis de Zaragoza, desde 1793 hasta 1808, año en que le sustituyó otro discípulo de Mengs, Buenaventura Salesa⁵³⁷.

Buenaventura Salesa: Sus inicios se encuentran en la RABASF, donde aparece como alumno en 1770. En el concurso de 1772 consiguió el primer premio, lo que le valió ser pensionado en Roma. Posteriormente, cuando Mengs llegó a Roma en 1777, se incorporó al grupo de pensionados que trajo consigo. En 1779 Mengs consiguió que Salesa pudiera copiar *in piccolo* la obra realizada por él en la Cámara de los Papiros, en el Vaticano⁵³⁸.

Mengs murió en 1779 y Preciado en 1789. Azara asumió la tutela de los pensionados españoles que habían venido con Mengs. En el caso de Salesa, le nombró director de la Escuela Nocturna de 1790 a 1798, creada por el propio Azara, en el Palacio de España. Cuando se proclamó la República en Roma, tuvieron que salir de Italia, Azara se dirigió a París y le siguió Salesa.

Todo este periplo romano permitió a Salesa crearse una imagen de pintor preparado. A su regreso a España, Salesa fue nombrado pintor de cámara en 1799 y en 1800 director de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Todo ello propiciado por Azara, que escribe una carta de agradecimiento a la Academia de San Luis por su nombramiento como Académico de Honor, en la que subraya las cualidades que tiene Salesa en el dibujo: “Ofrece contribuir con todas sus facultades a los progresos o adelantamiento de la Academia, y añade la noticia de que entre los pensionados que el Rey mantiene en aquella corte de Roma, bajo las [sic] Dirección del Sr. Azara, hay tres Aragoneses, que hacen mucho honor a su patria, y son Buenaventura Salesa, Pintura, que dice S.E. no haber en Roma quien le iguale en el Dibujo⁵³⁹ (...) [se completa con un arquitecto y un escultor]”.

Esta carta tuvo eco en San Luis, respecto al pintor, y le responde a Azara: “Que no se esconde a la Academia la necesidad de directores de éxito, pero que la falta de medios no permite proporcionarlos como conviene y se desea, y aunque tiene muchas noticias del Pintor Don Buenaventura Salesa, y con especialidad el Sr. Vice-intendente, no hay arbitrio ni caudal para poderle traer⁵⁴⁰”. Estas recomendaciones fueron las que a su vuelta a España le valieron para ser nombrado pintor de Cámara honorario y en 1800 director de pintura de la Real

⁵³⁷ J. GARCÍA SÁNCHEZ Y C. DE LA CRUZ ALCAÑIZ GARCÍA, ‘Alejandro de la Cruz. Un discípulo de Mengs en Roma’. Goya, nº 323, 2008, pp. 107-120. Conde de la Viñaza, ‘Adiciones al Diccionario Histórico’, 1889, vol.I, pp.142-143.

⁵³⁸ J. JORDÁN URRÍES, “Crear artifices iluminados”, op. Cit., 2012, p.216.

⁵³⁹ ‘Libro de resoluciones de la Junta Particular de la Real Academia de San Luis’. 17 mayo 1794, fol. 45 v.

⁵⁴⁰ Libro de resoluciones de la Junta Particular de la Real Academia de San Luis. 17 mayo 1794, fol. 45 r.

Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, por jubilación de la Cruz. Las Actas de la Academia de San Lucas de 1801 recogen las insinuaciones que desde Roma hizo Azara a favor del nombramiento de Salesa: “este Real Cuerpo, su Académico de Honor, el Excelentísimo Señor Don Josef Nicolás de Azara, se concibieron esperanzas fundadas de que el pensionista de S.M. en aquella Ciudad, Don Buenaventura Salesa, natural de la Ciudad de Borja en Aragón, podría venir a dirigir nuestros estudios. Aseguraba el Señor Azara, y era bien notorio, que Salesa era uno de los mejores Dibujantes de Italia, y no tardó la Academia en lograr esta satisfacción⁵⁴¹”.

A su vuelta a España, el prestigio de haber sido alumnos de Mengs, les abrió las puertas a Alejandro de la Cruz y Buenaventura Salesa, que fueron nombrados profesores y directores de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza⁵⁴² sucesivamente. De Salesa hemos mostrado el homenaje a su promotor D. Martí Goicoechea’ en el capítulo primero.

El resto de los alumnos pensionados de Mengs, Francisco Agustín, según el inventario, sólo tiene una obra religiosa⁵⁴³ o Francisco Javier Ramos, que tampoco dejó ninguna obra alegórica.

Nuestro estudio se cierra en el marco temporal de 1808, y si nos preguntamos qué pasaba mientras tanto en Madrid en la RABASF, institución que tutelaba a todas las demás, encontramos que en la Junta Particular de 1 de marzo de 1807: “Los pensionados de Pintura remitirán dos copias de cuadros de Rafael, de Domenichino, o Anibal Carrache (Carraci), bien entendido que esto lo ejecutarán los que estén en cuarto año de pensión; y en el quinto y último, uno de la propia invención, o por asunto que a consulta de las Academias les ordene el Gobierno⁵⁴⁴”. Se insiste, en las copias de los autores que venían siendo referencia desde su fundación, en que han pasado exactamente cincuenta años y no han variado ni los modelos y sobre todo permanece la limitación de crear sus propias obras hasta el quinto año. Esta coartación se ve reflejada en las obras que remiten a sus respectivas academias, que son sólo copias, ya que no hemos detectado ninguna obra de invención propia. Esto implica que las pinturas alegóricas en este periodo de formación son prácticamente inexistentes. Las pinturas o

⁵⁴¹ *Actas*, 1801. P. LXVIII.

⁵⁴² En la primera etapa, de *Escuela de Dibujo*, los primeros profesores elegidos para la enseñanza de la pintura en la *Escuela de dibujo* fueron Luzán, Juan Andrés Merklein (h. 1718-1797) suegro de Francisco Bayeu; pero ambos habían muerto cuando se fundó la *Real Academia de San Luis*. Para la elección de los profesores se recurrió al prestigio que comportaba haber sido alumno de Mengs.

⁵⁴³ INVENTARIO. 1804-1814. 134. Una Virgen con el cadáver de Chris- [Pág. 28 – Pág. Inv. 25. – Fol. 13r] to, por don Francisco Agustín. Alto cuarta y media, ancho, poco más de cuarta. Marco tallado y dorado

⁵⁴⁴ Archivo-Biblioteca RABASF. Pensionados. ‘Inventario’. Ms. 1-48-1, Fol.3.

los dibujos en las que hemos descrito referencias a la fuente de Ripa son mediadas por los autores de dichas obras. No obstante, de forma indirecta han entrado en contacto con pintores y pinturas que si hacen uso de la fuente literario y visual de Ripa y que será útil para sus futuras carreras y que en algunos casos podrán desarrollar tales referencias como en el caso de Castillo, Maella o Goya.

C. II. 2. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

La Real Academia valenciana, antes de constituirse como Real Academia de San Carlos, pasó por una etapa previa de Junta Preparatoria, en la que tuvo que presentar sus obras en Madrid en la RABASF, para obtener su aprobación. La presentación de las obras de los entonces profesores, y en particular la obra de José Camarón Bononat, un homenaje que la Academia valenciana hizo a la madrileña la hemos analizado en el capítulo primero, como alegoría fundacional. En este momento tuvo un papel decisivo Manuel Montfort que fue a Madrid a presentar las obras a Madrid⁵⁴⁵.

Sobre el método de enseñanza y los materiales sólo haremos una breve reseña para averiguar el peso del lenguaje alegórico en la formación de sus alumnos pintores. Ya desde sus inicios, los conocimientos que impartía la primera academia que recibía el nombre de Santa Bárbara presentaban una planificación totalmente jerarquizada, y la formación general básica consistía en lo siguiente: En primera sala los rudimentos del dibujo, la segunda sala era para el modelo blanco y la arquitectura, y en la tercera y principal sala se estudiaba el modelo del natural⁵⁴⁶. Estos principios se mantuvieron posteriormente en la Academia de San Carlos y se corroboran por los espacios de que constaba la Academia, a saber: Sala 1ª de rudimentos del

⁵⁴⁵ Manuel MONFORT fue una figura importante en la RABASC. Compaginó su trabajo como grabador con largas estancias en Madrid, donde ejerció cargos muy relevantes, entre otros fue el encargado de velar por los alumnos premiados por la academia valenciana que se trasladaban a la Academia de San Fernando en Madrid para ampliar su formación. En 1784 fue nombrado director de la Imprenta Real y administrador y tesorero de la Biblioteca Real.

⁵⁴⁶ M. GÓMEZ, Breve Noticia de los Principios y Progresos de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura erigida en Valencia bajo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para las Bellas Artes. Madrid, oficina de Gabriel Ramírez, Año M.DCC.LVII, pp. 19-22: "Divide la Academia en tres Salas. La primera, que es la de rudimentos del Dibujo, tiene adornadas sus paredes de variedad de tablillas, con los mejores Principios del Dibujo. Sobre siete mesas se ocupan muchos niños en los primeros elementos del Dibujo, que son la atractiva novedad de ver salir de sus manos, ojos, rostros, pies y otras figuras, están como embelesados consigo mismos. La segunda Sala está destinada, para el modelo blanco y la arquitectura: en sus dos principales frentes se ven dos mesas: en la primera trabajan los que delinear arquitectura y en la segunda los más aventajados en el Dibujo. En el centro, sobre una mesa oval, descansa una pequeña estatua de alabastro, que es el modelo blanco, que iluminado por todas las partes con un velón de ocho luces que sobre él pende, y puestos a su alrededor en círculo los Dibujantes, se copian a un tiempo pies, cara, espaldas, brazos, etc. En la tercera y principal Sala se estudia sobre el modelo natural. El estudio está colocado en el centro de la Sala: sobre un tablado está el modelo natural, cuya desnudez ocurre con el calor de algunas copas de fuego: sobre él pende un velón de dieciocho luces, iluminando así el modelo por todas las partes, y sentados a su alrededor en círculo los Dibujantes, le copia cada uno por la parte que a la vista se le presenta".

dibujo, donde se copiaban fragmentos de estatuas clásicas (orejas, pies, manos); Sala 2ª de modelado blanco, que correspondía a los yesos; Sala 3ª de modelo natural. Superada esta fase, se accedía a las distintas especialidades, que además de la pintura, escultura y arquitectura, incluían grabado y flores.

En cuanto a material didáctico, la Academia contaba con instrumentos básicos de tipo material, todos los útiles de trabajo como pinturas o yesos, y se complementaba con estampas y libros. Respecto a las primeras, era práctica frecuente mostrar a los alumnos obras de pintores de prestigio, y en ausencia de las obras, se copiaba de las estampas, que eran el medio habitual que los artistas tenían para acercarse a las grandes obras, en caso de que estos no pudieran viajar, como ya había escrito Palomino. Esta vía fue la que usó Josep Vergara, fundador y director de la Academia valenciana, que no había tenido la oportunidad de salir y conocer otras formas pictóricas⁵⁴⁷. Por otra parte, los libros eran una fuente de formación fundamental y, siguiendo las directrices de la Academia madrileña, la valenciana se dotó de una biblioteca donde estaban presentes las obras de referencia en el campo de las artes y la iconografía.

El archivo-biblioteca de la Academia valenciana⁵⁴⁸ me ha permitido generosamente acceder a la documentación de dicha institución y he podido consultar la biblioteca⁵⁴⁹, comprobando que ha preservado los libros que formaban parte desde sus inicios y de los cuales Claude Bedat realizó un primer estudio de sus fondos⁵⁵⁰ y con respecto a los libros de 'Iconografía', cita una de las ediciones en italiano de C. Ripa (Padova, 1725); y una edición en francés, J. Baudoin (París, 1637). Para verificar estos datos hemos acudido a la fuente primaria, el Inventario de 1797⁵⁵¹ al tiempo que contábamos con los libros originales (Fig.128).

⁵⁴⁷ GIMILIO, op. cit, 2005, p. 205: DOC XC. "Lamentábase a los últimos años de su vida de no haber salido de su patria para haber visto otras, tratar artífices, haber estudiado por máximas de verdadera escuela".

⁵⁴⁸ Mi agradecimiento más profundo a M^{re} Carmen Zuriaga Lucas y Francisco Javier Delicado Martínez, quienes me han facilitado y ayudado generosamente sin restricción alguna en todas las consultas que he realizado en dicha institución. Sin su ayuda y colaboración hubiera sido imposible llevar a cabo este trabajo. Las imágenes de las ediciones de 'Iconología' de C. Ripa que nuestro pertenecen y forman parte de sus fondos.

⁵⁴⁹ A. ALDEA HERNÁNDEZ, Y F.J. DELICADO MARTÍNEZ. 'Archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales', Diputación de Valencia, Valencia, 2007.

Aldana, S., (Coord.). 'Fondos de la Biblioteca Histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, siglos XVI-XVIII'. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011.

⁵⁵⁰ C. BEDAT, 'Libros de la Real Academia de San Carlos en 1797'. Revista de Ideas Estéticas, nº 109, 1970, pp. 43-47.

⁵⁵¹ RABASC. Archivo-biblioteca. Inventario de pinturas de la Academia 1797 -1834: Inventario General de la Pintura, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, diseños de Arquitectura y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado, de los libros e impresiones; con algunas noticias de su ejecución y adquisición, últimamente de los muebles, alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en el año de 1797. Por el secretario de la misma, y alguno de sus celosos Directores, Sig. 149.

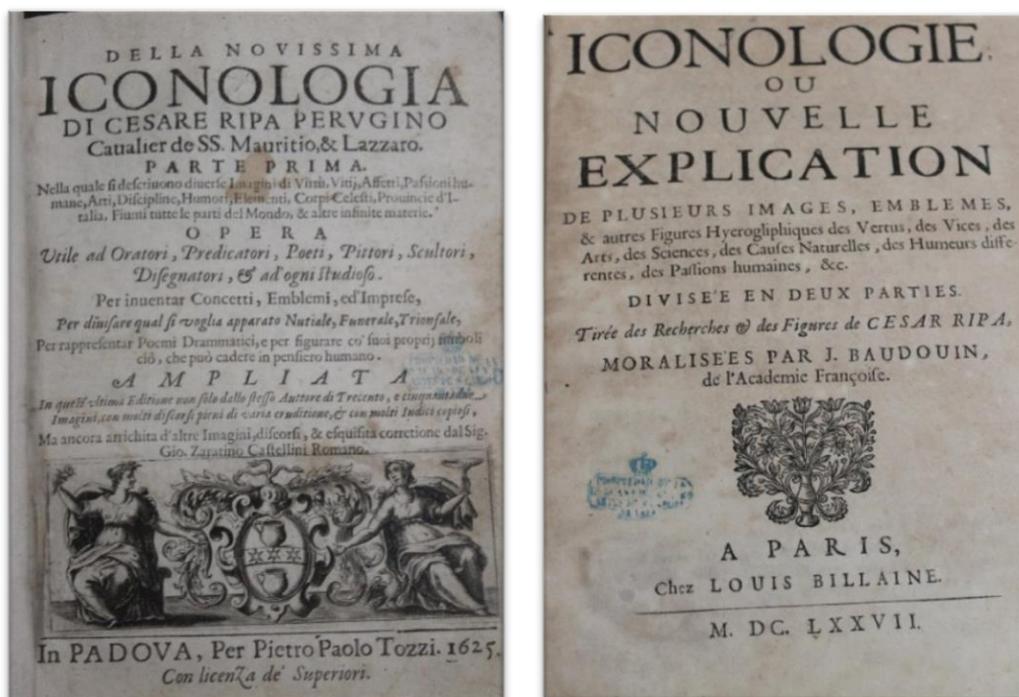


Fig. 128. Frontispicio C. RIPA, *Della Novissima Iconologia*, Padova, 1625.; Frontispicio J. BAUDOIN, *Iconologie*, París, MDCLXXVII. Ejemplares de la RABASC. Cortesía de la RABASC. Foto de la autora.

En dicho inventario encontramos ‘Iconología’ de Cesar Ripa en un tomo en cuarto, en italiano, impreso en Padova, año 1625⁵⁵². También se hace referencia a una edición francesa “Nueva Explicación de muchas Imágenes, Emblemas y otras Figuras jeroglíficas, de las virtudes, de los vicios, de las artes, de las ciencias, de las causas naturales, de los humanos diferentes, de las pasiones humanas, sacados de las figuras de Cesar Ripa y moralizadas por Vaudouin [B] de la Academia francesa”, París, año 1677, un tomo en francés⁵⁵³.

El artículo de C. Bedat ha incurrido en dos errores en las dos obras citadas con respecto a las fechas de publicación. Podrían ser tipográficos, pero la edición italiana dice 1725, cuando corresponde a la de Padua de 1625. Respecto a la francesa, creo que también hay un error, porque la edición que cita es de 1637, que es la edición *princeps*, que no se corresponde ni con el inventario ni con la que está en sus estanterías, que es de 1677.

Posteriormente adquieren la edición italiana: *Iconologia*, Perugia, Nella stamperia di Piergiovanni Contantini, 1764-1767, 5 vols. Sin embargo, hemos de ser precisos en el tiempo,

⁵⁵² Inv. 1797, nº 19, Fol. 133.

⁵⁵³ Inv. 1797, nº 65, Fol. 138.

porque en el inventario inicial de 1776 no contaban con estas ediciones, aunque no se descarta su uso a nivel individual.

También en el inventario constan libros de teoría artística. Disponía de las obras de A. Palomino y de Mengs, entre otras: A. Palomino, ‘El Museo Pictórico y escala óptica’, Madrid, 1715; [A.R. Mengs], ‘Obras de Don Antonio Rafael Mengs publicadas por Don Josef Nicolás de Azara’, Madrid, 1780.

La Academia de San Carlos adopta la concesión de premios también de forma trienal, para cuyo estudio hemos seguido la misma metodología de San Fernando y analizaremos las fuentes documentales primarias de dicho periodo. En primer lugar, las actas de la Academia. En ellas consta el tema propuesto y los premiados. Las obras premiadas pasaban a formar parte de las colecciones que las Academias fueron formando y que, junto con obras de los profesores, académicos de mérito, fueron la base de la primera colección de cuadros de la académica valenciana. A partir de aquí hemos cruzado estos datos con los inventarios. En segundo lugar, los inventarios, para constatar si estas obras persisten en la actualidad. Para ello hemos estudiado *in situ* dicho documento en la RABASC⁵⁵⁴. Este documento va acompañado de una nota, fechada en 1815, donde se indican con asterisco las obras que, con motivo de la Guerra de 1812, han desaparecido (Fig. 129).

⁵⁵⁴ RABASC. Archivo-biblioteca. Inventario de pinturas de la Academia 1797-1834: Inventario General de la Pintura, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, diseños de Arquitectura y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado, de los libros e impresiones; con algunas noticias de su ejecución y adquisición, últimamente de los muebles, alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en el año 1797 por el secretario de la misma y alguno de sus celosos directores. *Nota: Con motivo de haberse arruinado las Salas del Natural, Yesos, flores, y otras por el bombardeo, que sufrió esta ciudad en 1812, por cuya causa, y alojamiento de tropas francesas en la casa de la Real Academia, perecieron muchas alhajas y muebles de los que comprende este inventario, deliberó la Junta Particular se reconociese todo lo que faltaba al tiempo de darse posesión de Conserje a Don Manuel Mora, lo que se verificó por una comisión nombrada al efecto; y entendida la Junta Particular celebrada en 16 de Septiembre de 1815, deliberó se notase al margen de cada número, con esta señal * y nota. No existía en 1815. [textual con subrayado y *]. Sig. 149. Manuscrito*

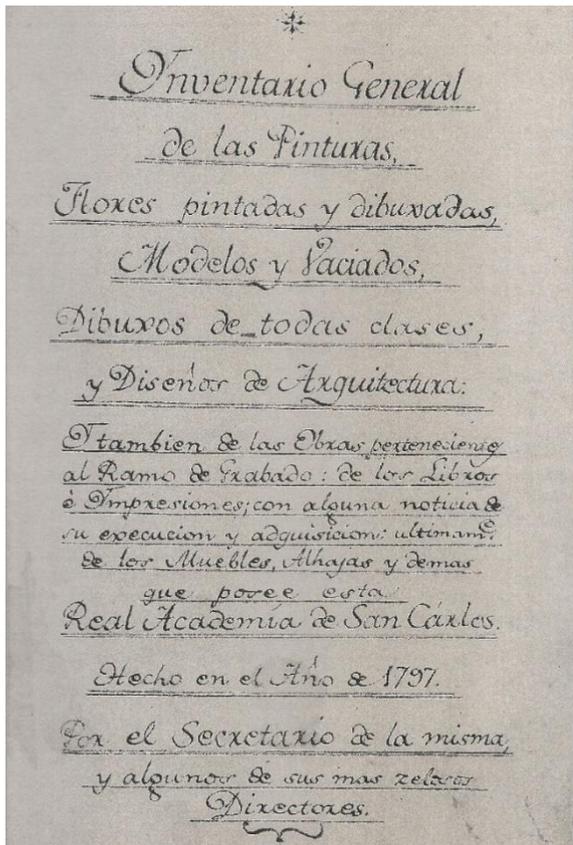


Fig. 129. Inventario General de las Pinturas, [...], 1779. Manuscrito.

Este documento es la base documental que nos ha servido para extraer y poder examinar las obras alegóricas realizadas en el siglo XVIII existentes en el Museo. El resultado ha sido mínimo dato que se corrobora con el vaciado documental de las Actas.

C. II. 2. 1. Las pinturas alegóricas en la etapa formativa: premios y pensiones

A partir de 1772, emulando los de la Academia madrileña, la valenciana convoca los concursos para la obtención de premios. Ceán Bermúdez⁵⁵⁵ recoge la información relativa a los concursos de la Academia de San Carlos cada 3 años, que computa diez distribuciones de premios generales que se celebraron desde 1773 hasta 1798. Recogemos a través de las Actas de la Academia los asuntos propuestos de todos los concursos que tuvieron lugar⁵⁵⁶. De los diez concursos, sólo uno fue de temática alegórica, el de 1783.

⁵⁵⁵ A. CEÁN BERMÚDEZ, 'Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España'. Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, T. V, p. 203. Apéndice: 'Historia de la Real Academia de San Carlos de Valencia'. T. V, pp. 197-203.

⁵⁵⁶ **1º concurso general:** 14 junio 1772. Asunto de la prueba de pensado: Tema religioso. 1º Premio: 'San Vicente Ferre declara en el Castillo de Caspe por legítimo sucesor de la corona de Aragón al infante de Castilla D. Fernando'. Se pintará al óleo en un lienzo de 1 vara y media de ancho y 1 de alto. Primer premio de 1773: Joaquín Pérez (fallecido en 1779). A. Ceán Bermúdez, T. IV, pp. 73-74: "obtuvo el primer premio en el concurso de la academia de S. Carlos de Valencia el año de 1773, y en el mismo, el título de académico de mérito. Falleció el de 79 con los honores de teniente director [discípulo de Hipólito Rovira]".

La ‘alegoría destinada a glorificar al monarca Carlos III’ fue convocada en 1783. Se trató del 4º Concurso general. Actas de 1783⁵⁵⁷. El tema propuesto era “un cuadro alegórico alusivo a los triunfos conseguidos por la Nación española y celo de nuestro Católico Monarca en la protección de las Nobles Artes. Se pintará al Rey Nuestro Señor puesto en pie, empuñando el cetro en ademán de disponer los asuntos de la Guerra. Tendrá junto a sí a Marte y Neptuno, que arrogantes, le anuncian felices sucesos por el mar y por la Tierra. Hércules, despedazando la *Idra* [sic], hace ver los vencimientos y gloriosos triunfos de la Nación. A la otra parte se descubre la diosa *Minerva*, que con gallardo espíritu conduce a la presencia del Rey a ‘la Academia de S. Carlos’, la que oficiosa presentara a los Reales Pies una abundante y fértil cornucopia llena de los preciosos frutos que produce, evidentes pruebas de su continua aplicación. ‘La Prudencia’ y ‘Generosidad que acompañan al Monarca le admiten cariñosas con demostraciones de placer y regocijo, y hacen que publique ‘la Fama’ por los *ayres* [sic] sus glorias y progresos. En un lugar distante se ve al Dios ‘Apolo’, que con veloces caballos da curso a su carrera; y las de Castor y Polux, que anuncian felices las excelencias y continuos adelantamientos de la Academia. ‘La *Embidia*’ [sic] se ve como precipitada huyendo, no pudiendo sufrir las glorias y honores de este Real Cuerpo⁵⁵⁸”.

En la convocatoria quedan definidas cada una de las imágenes que tienen que formar parte de la composición, suma de elementos mitológicos y alegóricos (que hemos destacado en

Cruzando esta información con el inventario Inv. N.23. de San Vicente Ferrer en el Castillo de Caspe, obra de Joaquín Pérez para el concurso general en el año 1773, se le adjudicó el primer premio.

2º concurso general: 1776. Continuación Premios de 1776: Real Orden, p. 16: San Lorenzo del Escorial, 24 de octubre de 1778. Normativa a la Academia de San Carlos por el Conde de Floridablanca y Señor Don Antonio Ponz. p. 26. Distribución de los Premios concedidos por la Real Academia de San Carlos de la Ciudad de Valencia a los Discípulos de las Nobles Artes hecha en la Junta pública de 6 de noviembre de 1776. p. 28 Asunto pintura primera clase: ‘Santo Tomás de Villanueva frecuenta el Hospital General acompañado del Virrey’, al óleo en un lienzo de vara y media de ancho y vara de alto. 1ª Premio de 40 pesos: Joseph Ferrer. Asunto: Tema religioso. Edicto de 15 mayo 1776. Asunto: Primera clase: ‘Santo Tomás de Villanueva frecuenta el Hospital General acompañado del Virrey, los que contribuyen con largas limosnas, y alientan a sus trabajadores’. Se debía pintar al óleo en un lienzo de vara y media de ancho y vara de alto. [ok]. 1º clase: Joseph Ferrer (Alcorta – h. 1780). Desgraciadamente esta obra aparece marcada con asterisco e indica que ya no estaba en 1815, según el Inv. N.1. S. Tomas por Ferrer. *No existía en 1815. Jose Francisco Ferrer Miñana (1746-1815). Ceán, T. II, p. 116. 2ª clase p. 33. 2ª clase: Sacan a Josep [Tema religioso: Hº Sagrada]. Premio: Joseph Camaron hijo [Melia]. Hijo de Joseph Camarón Bononat. El hijo fue a Madrid años después a ampliar sus estudios y permaneció allí. [Ver Ac. Valencia: en 1778. D. Antonio Ponz, comunica a la Academia de S. Carlos la ampliación de la dotación económica, entre otras cosas para la ampliación al estudio de flores].

3º concurso general: 1780. Distribución de los premios hecha por la Real Academia de San Carlos de Valencia a los Discípulos de las Nobles Artes en la Junta pública de 26 de noviembre de 1780. Asunto para Pintura primera clase: ‘Los Santos Valero y Vicente, aprisionados con grillos y cadenas son conducidos desde la ciudad de Zaragoza a ésta de Valencia’. Iguales mediadas. 1º Premio: Joseph Ximeno, de 23 años, natural de Valencia. Primera clase. Tema religioso: ‘Los Santos Valero y Vicente, aprisionados con grillos y cadenas son conducidos desde la ciudad de Zaragoza a ésta de Valencia’. Inv. N.2. S. Vicente Mártir por Ximeno, y premiado en el concurso general del año 80. *No existía en 1815. 2ª clase. Libre Ana de su esterilidad. p. 41. Premio 2ª clase: Manuel Camarón (hijo). Se trata del hijo de Josef Camarón Bononat, llamado Manuel Camarón Meliá (Éste es el primer contacto que tiene Manuel con la Academia).

⁵⁵⁷ Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y relación de los Premios de 1783, Valencia, Imprenta Real Academia, 1784. Biblioteca Nacional de España. Tema propuesto, p. 19.

⁵⁵⁸ Continuación de la noticia, op. Cit., 1783, p. 19.

mayúscula y con comillas) que analizaremos en la pintura que corresponde según el inventario de 1797: Inv. n.º.3, se dice: “[otro que] fue premiado en el concurso general del año 1783 por Don Manuel Camarón, representando una Alegoría de Carlos III, alusiva a varios triunfos de la monarquía y adelantamiento de las Artes por la protección, que les dispensa, y particularmente a esta academia de la que fue su Fundador”⁵⁵⁹.

El premio de primera clase lo ganó Manuel Camarón Meliá (1763-1806), de 20 años, natural de Segorbe (Valencia). Su padre, Josep Camarón, estaba en el jurado y se abstuvo de votar. No fue su primera participación, pues ya había concurrido y había ganado el premio de segunda clase en la edición anterior de 1780. Esta obra ha sido estudiada por diversos autores, a los que nos remitimos⁵⁶⁰, nuestro interés reside en subrayar los elementos alegóricos que se citan en la convocatoria y su relación con Ripa (Fig. 130).



Fig. 130. Manuel Camarón Meliá, 'Alegoría de Carlos III', 1783. Óleo sobre lienzo, 91,5 x135,3 cm. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. [Inventario 1797-1834: Nº inv. 3]. Cortesía del Museo de la RABASC.

⁵⁵⁹ RABASC. Archivo-biblioteca, Inventario de pinturas de la Academia 1797 -1834: Inventario General.

⁵⁶⁰ M.A. ORELLANA, 'Biografía', op. Cit.,1967, p. 550; R. DE LA CALLE, ed., 'La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada'. Universidad de Valencia, 2009. pp. 249-250. Doble sentido: exaltación monarca y vasallaje que le tributa a la Real Academia Valenciana; A. ESPINOS DÍAZ, 'Cinco siglos de pintura valenciana', Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1996, p. 98.

En este cuadro⁵⁶¹, la figura de Carlos III es el centro de la composición, vestido con armadura, manto regio y cetro en la mano derecha⁵⁶², que dirige la mirada hacia dos figuras mitológicas, una desnuda sólo cubierta parcialmente por un manto azul y el tridente a sus pies, que representa a Neptuno, dios del mar. A su lado, con armadura, casco con la cimera y el escudo, se ha relacionado con el dios Marte, de forma que representan aspectos relacionados con los triunfos, conseguidos por la nación española, tanto por mar como por tierra. Mientras que a la izquierda, la diosa Minerva, con la medusa sobre el pecho, símbolo de la Sabiduría y de la protección de las Bellas Artes, presenta al monarca una joven que sostiene la cornucopia con el ‘cuerno de la abundancia’ que contiene todos los atributos representativos de las Bellas Artes: la paleta de la pintura, así como un compás, una escuadra y un plano de la arquitectura, mientras que a sus pies, vemos una cabeza escultórica coronada de laurel y un capitel indicativos del arte de la escultura, representando la Academia de San Carlos. De hecho, esta cornucopia, con la paleta y los demás atributos, forma parte del emblema de la Academia valenciana.

Al lado del monarca, el texto describe la alegoría de la Prudencia⁵⁶³, que en la mano derecha lleva el espejo y la serpiente, ambos atributos de dicha virtud. A su lado, la Generosidad⁵⁶⁴, representada en la figura coronada y que en la mano muestra numerosas joyas en actitud de entregarlas. Ambas alegorías están contenidas en las ediciones de Ripa de las que disponía la Academia (Fig.131).

⁵⁶¹ He podido ver este cuadro muy de cerca en las dependencias de la Academia de San Carlos, con ocasión de mi estancia en dicha academia y con motivo de la Exposición conmemorativa del tercer centenario de la muerte de Carlos III que organizó el Museo Arqueológico de Madrid: “Carlos III: Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado”, del 15 de diciembre de 2016 al 26 de enero de 2017. En la exposición se apuntaba que Manuel Salvador Carmona (1734-1820), había realizado un gravado similar que posteriormente se trasladó a la cerámica de Alcora.

⁵⁶² F. M^a. GARÍN ORTIZ, op. Cit, 1993. Sitúa esta pintura en la cubierta de su libro sobre la academia valenciana.

⁵⁶³ C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 234: “mujer con yelmo de color dorado que le cubre la cabeza, adornado con una corona de hojas de morera. Tendrá dos rostros, como también se dijo, sosteniendo una flecha con la diestra en torno a la cual se ha de pintar un pez de los que ya armada en rémoras los latinos, habiendo escrito Plinio sobre ellos que, viendo las naves, tenían fuerza suficiente para detenerlas, poniéndose por lo tanto para simbolizar la tardanza. Por fin y con la izquierda sujetará un espejo, mirándose en el cual se estará contemplando esta figura a sí misma”.

⁵⁶⁴ J. BAUDOIN, ‘La Generosidad’, *Première partie*, p. 79.



Fig. 131. J. BAUDOIN, 'La Generosidad'.

Sobre las joyas, se ha hecho una interpretación por parte de R.E. Ríos y S. Vilaplana⁵⁶⁵, quienes hacen referencia al cambio de paradigma en relación con “las joyas como símbolo de las virtudes civiles en la imagen del rey filósofo: la alegoría de Carlos III, de Manuel Camarón”. Los autores insisten en cómo la academia era el canal de propaganda de las ideas ilustradas y cómo el modelo de representación de la monarquía borbónica ha sufrido una transformación respecto a la Casa de los Austrias. En su opinión, la figura del rey en esta segunda mitad del siglo XVIII experimentó un cambio radical subrayando el pacifismo, la prudencia y la benignidad del monarca como los pilares del tiempo de la fama. En la parte superior derecha, Apolo en su carro⁵⁶⁶, de dos caballos. Sobre la cabeza de Apolo, una estrella, también responde a la fuente literaria y visual de Ripa (Fig.132).



Fig. 132. C. RIPA, 'El Carro Solar', 1764.

⁵⁶⁵ R. E. Ríos Lloret y S. Vilaplana Sanchís, “La impronta del reformismo ilustrado en la formación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y las joyas como símbolo de las virtudes civiles en la imagen del rey filósofo: la Alegoría de Carlos III de Manuel Camarón”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 81, 2000, pp. 15-24: 23.

⁵⁶⁶ C. RIPA, 'El Carro del Sol' :“Se representa al Sol en la figura de un jovencito gallardo y desnudo, adornado con una dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier [...] cuatro ruedas, cuatro caballos”. T I, p. 167:

A la izquierda sobrevolando al rey, la Fama con la trompeta ⁵⁶⁷para difundir los logros del monarca y su academia, igualmente descrita por Ripa.

En el lado izquierdo, Hércules golpea con la clava la hidra de siete cabezas, destacando las bocas rojas de las cabezas. (En este ángulo se encuentra la firma del autor). La hidra, símbolo de los Vicios⁵⁶⁸ mientras que en el lado contrario aparece la figura de la Envidia⁵⁶⁹ con los cabellos entreverados de serpientes y que se come el puño de desazón ante los éxitos de la academia (Fig.133).

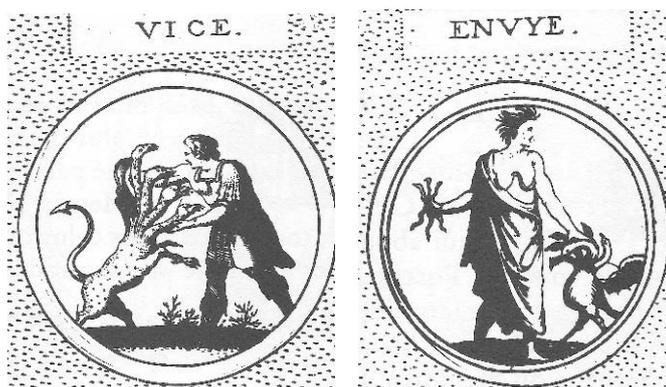


Fig. 133, J. BAUDOIN, 'El Vicio' y 'La Envidia'.

La alegoría de la Envidia ya había sido utilizada por sus predecesores en la Academia Valenciana, como Villanueva en la pintura 'alegoría de las Bellas Artes' (1768) y una presencia recurrente en las pinturas fundacionales de las Academias como Paris o Madrid que hemos comentado en el primer capítulo.

Hemos podido constatar cómo todas las figuras alegóricas están basadas en Ripa y , en función de las ilustraciones que hemos mostrado, pudo utilizar todas las ediciones disponibles en la academia: Ripa, J. Baudoïn y la edición de Orlandi que hemos reseñado.

Por otra parte, (en el capítulo primero, fig.24), hemos analizado la pintura conmemorativa de la Academia de Valencia, 'Alegoría de la Academia', 1783, óleo sobre lienzo, 101x81 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos., cuya autoría: Manuel Camarón Melia, nos ha confirmado el Museo

⁵⁶⁷ C. RIPA, 'La Fama', T I, p. 395.

⁵⁶⁸ C. RIPA, 'Perversidad o Vicio, La Hidra': "se pintará un enano enteramente desproporcionado, de bizca mirada, pelo rojizo y tez oscura, viéndosele en el momento en el que abraza a una hidra". T II, p. 204.; J. BAUDOIN, T II, p. 174.

⁵⁶⁹ C. RIPA, 'La Envidia, la Hidra': "Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndose una sierpe que se ciñe y enrosca apretadamente alrededor del mismo. A su lado una hidra, sobre la cual apoyará la mano". T I, p. 341; J. BAUDOIN, T II, p. 152.

de Bellas Artes de Valencia. Esta obra, en otros momentos había sido atribuida al padre José Camarón Bononat.

En este mismo inventario también figuran dos cuadros en homenaje a los gemelos, sin datar, pero que por la fecha de nacimiento de los infantes serán de 1783. Esto nos permite sumar el homenaje que la Academia valenciana hace a la continuidad de la monarquía, al igual que la Academia madrileña, a través de sus alumnos había hecho con anterioridad a los nacimientos de los infantes que les habían precedido, en 1772 y 1781; y la Escuela catalana ese mismo año.

Reproducimos su descripción en el inventario:

N.15. Un óvalo de dos palmos y medio con marco dorado en el que hay un *retrato ideal de uno de los Infantes Gemelos*, obra de Don Josef Vergara, que hizo para la Academia, y sirvió en las demostraciones públicas de estos dos infantes.

N.16. Otro igual al antedicho del *otro Gemelo*, para otras funciones, pintado por Don Luis Planes, teniente de pintura de esta Academia, y le regaló a la misma.

En suma, del conjunto de actas recogidas en la ‘Relación de los premios trienales de la Real Academia de San Carlos de Valencia: desde 1773-1801’, de un total de diez convocatorias, nueve son temas de historia civil, religiosa o sagrada de España, y sólo en una interviene el lenguaje alegórico (10%). El conjunto de obras de carácter alegórico por los alumnos es mínimo, lo que nos indica que, en esta etapa de formación, según el método académico, aún no están preparados para asumir estos objetivos. Por otra parte, el asunto alegórico elegido, ‘Homenaje a Carlos III protector de la Artes’, tiene una clara intencionalidad propagandística, al glorificar al monarca como protector de las Artes de la RABASC. El premiado era hijo de José Camarón Bononat, fundador y profesor de la Academia, lo que pudo ser de gran ayuda a la hora de sugerirle ideas para la realización de la obra, que es de gran complejidad respecto a los elementos alegóricos y no era habitual en las otras convocatorias. Por otra parte, esto coincide con la experiencia de la academia madrileña, donde la obra de Zacarías González también era muy elaborada y, como en este caso, también provenía de una saga de pintores y su padre era el director.

De las convocatorias restantes: 1786, 1789, 1792, 1795, 1798 y 1801, hemos recogido los temas propuestos, pues participaron pintores que tuvieron unas carreras brillantes, lo que permite conocer el curso evolutivo, como Vicente López o Luis Planas, primero en el seno de

la academia valenciana⁵⁷⁰. Todos los temas fueron de temática histórica, por lo que quedan fuera de nuestro objetivo de investigación. Llama la atención que en estos premios empieza a despuntar otro joven, Luis Planes Domingo, perteneciente a otra familia de pintores. Su padre era teniente director de pintura y tuvo dos hijos que también tuvieron esta plataforma para su futuro desarrollo profesional, que estudiaremos fuera del ámbito académico.

Podemos seguir el curso profesional de los alumnos que consiguieron pensiones para acudir a Madrid y Roma a partir de las actas y del inventario de 1797-1814, de cuyas fuentes hemos extraído las obras que realizaron los pensionados en dichas ciudades. En el caso de Vicente López⁵⁷¹, obtuvo su pensión para la RABASF.

⁵⁷⁰ **5º concurso general.** 1786. Tema de historia. Primera clase: “El rey don Alonso V de Aragón, habiendo ganado la ciudad de Marsella, se lleva el cuerpo de S. Luis Obispo de Tolosa, y le coloca devotamente en esta catedral de Valencia, en la que puso por memoria de su Trofeo, la fuerte cadena que rompió en el puerto de aquella ciudad”, p. 26. 1º Premio: Antonio Rodríguez. Esta obra fue inventariada como Inv. nº.4: “Otro premiado en el concurso general del año 1786, obra de D. Antonio Rodríguez, que representa al rey Alfonso V de Aragón”, y presenta una nota al margen, en lápiz: *no existe*, sin especificar el motivo.

6º concurso general. 1789. Tema. Historia Sagrada. Primera clase: “El rey Ezequiel hace ostentación a los legados del rey de Babilonia de sus tesoros, y de cuantas preciosidades había en su palacio, de vasos, aromas y demás riquezas”. 1º premio, primera clase. Vicente López (11 votos), tenía 15 años, Inv. nº. 5. Pintado por Don Vicente López, premiado en el concurso general de 1789, que representa al Rey Ezequiel, que hace ostentación de sus riquezas. También por primera vez obtuvo un premio, aunque en este caso de segunda clase, otro de los futuros profesores de la Academia, con otro tema de carácter histórico: 2º clase: “Hallándose el Cid de avanzada edad, y fatigado de los trabajos de la Guerra”, Luis Planes (12 v): 1º premio de 2ª clase. De Valencia, 17 años. Luis Planes y Domingo (el menor) (1765-1799). Hijo de Luis Antonio Planes (1745-1821), quien no votó. En la convocatoria siguiente, obtuvo el primer premio de primera clase.

7º concurso general. 1792. Tema Historia. 1ª clase: “Wamba se resiste a admitir con lágrimas la corona que los Grandes le ofrecen”. 1º clase: 1º premio: Luis Planes y Domingo (11 v) (1765-1799). Inv. nº.6. Obra de Don Luis Planes menor en el concurso general de premios del 1792, que representa la resistencia que el Rey Wamba poseía al admitir la corona. En Valencia fue nombrado individuo de Mérito por retrato de su consiliario D. Antonio Pascual: Inv. nº 73. Retrato de D. Antonio Pascual, Luis Planes y Domingo. Ceán, T. IV, p. 102. Luis Antonio Planes el menor (1765-1799) progresó hasta ganar los premios generales de primera y segunda clase; pero los hizo mayores en Madrid: primer premio en 1793. En Valencia fue nombrado individuo de Mérito por retrato de su consiliario D. Antonio Pascual.

8º concurso general. 1795. Tema de Historia. Premio de 1ª clase: “Celebra sus bodas el Sr. D. Felipe III con la Reina Doña Margarita en la Metropolitana de Valencia, dándoles las bendiciones nupciales el Patriarca D. Juan de Ribera, y siendo padrinos el Archiduque Alberto y la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia”, 1º Premio: Vicente Lluch. Inv. nº 7. Otro de Vicente Lluch, obra presentada en el concurso general del año 1795, y su asunto es: ‘las bodas del Rey Don Felipe Tercero’.

9º concurso general. 1798. Tema Historia. 1º clase: “Vuelven de Nápoles a España los Reyes D. Fernando el católico y su esposa Doña Germana de Fox, con una armada de diez y seis galeras, y desembarcan en el Grao de Valencia”, p. 14. 1º premio: Joseph Ribelles, natural de Valencia, 20 años. Inv. nº 71: ‘Desembarco en el Grao de Valencia del Rey Don Fernando el católico’, Don Josef Ribelles y Felip, premio en el concurso 1798.

10º concurso general. 1801. Tema Historia. 1ª clase: “El rey D. Alonso V de Aragón, acompañado de numerosa y brillante comitiva, recibe solemnemente a corta distancia de Valencia al Cardenal de Fox, legado del Papa Martino V, encargado de extinguir el Cisma que por espacio de muchos años afligió había afligido a la Iglesia”. 1 premio: Jacinto Esteve (12 votos). Inv. nº 85. ‘El Rey Alonso V de Aragón’, concurso de 1801, premio a Jacinto Esteve.

⁵⁷¹ Vicente López Portaña: Actas RABASC, Premios 1786, 0 votos (13 años). La descripción que realiza Orellana nos da un ejemplo claro de lo que significaba la formación académica y el método que se seguía, pues cuando llegó López a la academia, no obtuvo ningún voto y fruto de la formación de la propia academia pasó a obtener el primer premio en 1789 con 11 votos. Inventario nº 39: “Tobías en el acto de restituir la vista a su anciano padre, con la asistencia de San Rafael”, obra de Don Vicente López, por la que obtuvo la pensión en Madrid en el año 1789.

Madrid. Según Orellana: “Empezó a seguir la carrera del dibujo en la sala de principios, pasó a la sala del yeso y después a la sala del natural; primer premio de primera clase, y después obtuvo la pensión para ampliar estudios a Madrid, durante tres años, bajo la supervisión de Monfort”. En la RABASF, bajo la dirección de Salvador Maella, quien le hizo dibujar las mejores estatuas de la Antigüedad, y el gusto del colorido. Orellana, 582. Vicente López, obtuvo el primer premio para ir pensionado a Madrid, obra que aparece en Inv. nº 40. Un boceto del mismo Don Vicente López, que representa ‘los Reyes Católicos

La pensión para Roma la obtuvo José [Juan] Camarón Meliá, hijo de José Camarón Bononat y hermano de Manuel Camarón Meliá, que permaneció en Valencia. Durante su estancia en Roma, en el Inv. de 1804-1814, constan copias de Guido Reni, Cagnaci, Albano y Rafael de Urbino⁵⁷². El resto obras fueron de tipo religioso⁵⁷³, a lo que hemos de sumar una copia del Domenichino, que se encuentra en el Museo de la RABASC, en Valencia. En el inventario de la RABASC de Valencia⁵⁷⁴ nº 35 está registrada ‘Santa Cecilia’, copia del Domenichino, hecha en Roma por Don Josef Camarón y Meliá, estando pensionado en Roma por la Real Academia de San Fernando, nº 36. Otro cuadro de dos palmos por tres, ‘La degollación de San Juan Bautista’, obra de invención de Don Josef Camarón y Meliá, por la que se le nombró Académico de Mérito en esta academia.

En suma, podemos concluir que el uso de la alegoría en la etapa formativa de los alumnos en la RABASC no formaba parte de su plan de estudios; y la obra que hemos presentado podemos considerarla un hecho aislado, que responde más al interés de la Academia de homenajear al

cuando reciben la embajada de Marruecos’, que le sirvió para el cuadro principal de la oposición que hizo al concurso de los premios generales de la Academia de San Fernando, por la cual obtuvo el primer premio de pintura.

De su etapa madrileña como pensionado en Madrid, la Academia valenciana tiene dos copias, una de Tiziano y otra de Mengs: Inv. nº 45. ‘*Hecce Homo...*’ Copia del original del Ticiano [sic], por Don Vicente López, como pensionado de esta academia. Inv. nº 46 y 47. Dos tablas representan a San Juan Bautista y la Magdalena, copiadas por Don Vicente López, de las que tiene el Rey en el Palacio Real de Madrid, pintadas por Don Rafael Mengs.

Concluida su formación regresó a Valencia en 1792, donde a la muerte de José Vergara, Luis Planes paso a ser director de Pintura, y el puesto de Teniente director que dejó vacante don Luis lo ocupó Vicente López en 1799.

2. José Juan Camarón Meliá (1760-1819). Según ORELLANA. José Camarón Bononat fue el padre de José Juan Camarón Meliá (1760-1819). Se formó en Valencia. Pensionado en Madrid-y Roma. En esta etapa estableció relación con la Escuela de dibujo de Barcelona y junto a Azara materializó el envío de material para la escuela de Barcelona. La Academia catalana estaba muy vinculada con la valenciana, porque su director P. Moles había sido alumno de Josep Vergara y de hecho se le habían encargado copias a Josep Vergara de las obras valencianas para la Escuela de dibujo. Desde 1797, es teniente de director en la casa de Pintura en la RABASF. PP. 506-507. Según inventario. Nº 35. ‘Santa Cecilia’, copia del Domenichino, hecha en Roma por Don Josef Camarón y Meliá, estando pensionado en Roma por la Real Academia de San Fernando.

⁵⁷² RABASF. Inventario 1804-1814, transcripción. Obras de José Camarón Meliá.

Nº inv. 158. ‘La Magdalena’, copia de Guido Reni, por don Joseph Camarón, igual a la del número 18.

Nº inv. 225. ‘David con la cabeza de Goliat’, copia de Guido Cagnaci, por Don Josep Camarón. Alto vara y media, ancho más de vara.

Nº inv. 294. ‘Un *Ecce Homo* con dos ángeles de medio cuerpo’, copia del Albano, por Don Josep Camarón. Alto vara y media, ancho dos y cuarta.

Nº inv. 320. Una copia de un grupo de la ‘Escuela de Atenas’, [Rafael] por Don Josep Camarón. Alto dos varas y media, ancho siete cuartas.

⁵⁷³ RABASF. Inventario 1804-1814, transcripción: Obras de Josep Camarón Meliá.

Nº inv. 163. ‘Dalila en acción de cortar los cabellos de Sansón, por don Josep Camarón y Meliá’. Alto, vara y media cuarta, ancho tres cuartas y media.

Nº inv. 172. ‘Moisés mostrando las Tablas de la Ley’, por don Josep Camarón. Su tamaño es el de los cuadros de oposición.

Nº inv. 186. El mismo asunto, [Adán y Eva] por don Josep Camarón, del mismo tamaño.

Nº inv. 218. ‘Una Sacra Familia’, por don Josep Camarón. Alto siete cuartas, ancho cinco.

⁵⁷⁴ RABASC. Valencia. Inventario General de la Pintura, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, diseños de Arquitectura y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado, de los libros e impresiones; con algunas noticias de su ejecución y adquisición, últimamente de los muebles, alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en el año de 1797, por el secretario de la misma y alguno de sus celosos directores. Archivo-Biblioteca, Sig. 149.

monarca. Hemos de destacar que en ella se despliega un rico repertorio de alegorías que tienen como fuente literaria y visual la obra de Ripa en sus distintas ediciones.

En las fases sucesivas de pensionados, Vicente López fue pensionado en Madrid y su obra alegórica la realizó fuera ya del ámbito académico en su etapa madrileña; mientras que José Juan Camarón pensionado a Roma sus envíos correspondieron a copias de los pintores de referencia.

C. II. 3. Zaragoza. Real Academia de Bellas Artes de San Luis

El origen de la Academia de San Luis en Zaragoza fue común con el de la catalana, y según se refleja en la prensa de la Gaceta⁵⁷⁵, fue la ‘Escuela de Dibujo’, establecida por la ‘Real Sociedad’ bajo la dirección de Don Juan Martín de Goychoechea. Se abrió en octubre de 1784. Desde los inicios hasta su constitución como academia pasaron grandes dificultades económicas y de validación por parte de la madrileña. Finalmente, en 1792, se inauguró la Academia de San Luis, los estatutos se publicaron en 1793. La dirección de la Academia de 1793 hasta 1800 estuvo a cargo de Alejandro de la Cruz (h.1738-1811) y posteriormente le sucedió Buenaventura Salesa (1755-1819), ambos discípulos de Mengs en Roma y que desarrollaremos a continuación, en el apartado de pensionados en dicha ciudad.

Respecto a las obras alegóricas realizadas por los alumnos, se trata de una academia muy joven, de la cual, al igual que las anteriores, hemos analizado las actas⁵⁷⁶ y el inventario⁵⁷⁷. Los premios se convocaron en 1797, y la prueba consistía en copiar la obra ‘El Samaritano’, supuestamente de Miguel Ángel. El premiado fue Felipe Abás (1777-1813), que había ingresado en la Real Academia de San Luis en 1793 y obtuvo el primer premio de primera clase⁵⁷⁸. Este premio le permitió obtener una pensión en Madrid⁵⁷⁹. Abás, en 1798, con veinte

⁵⁷⁵ Gaceta de Barcelona, 31 de octubre 1785, p. 401.

⁵⁷⁶ Actas de la Real Academia de las Nobles Artes, establecida en Zaragoza con el título de San Luis; y relación de los premios que distribuyó el 25 de agosto de 1801. Zaragoza, en la oficina de Medardo Heras.

⁵⁷⁷ Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Zaragoza. Expuestas en la Sala de Juntas Particulares de la Academia, según el: Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis en 1828 de la ciudad de Zaragoza, dispuesto de orden de la misma por los Directores de ambas facultades, Don Narciso Lalana y Don Tomás Llovet, en 29 de abril de 1828.

⁵⁷⁸ Actas de la Academia de San Luis, 1801, p. LXV.

⁵⁷⁹ Rincón García, W., ‘El pintor Felipe Abás, discípulo de Goya’, Archivo Español de Arte, nº 282, 1998, pp. 99-112.

Ansón Navarro, A., ‘Arte del s. XIX. Discípulos de Goya’, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/42/06anson.pdf>; Ansón Navarro, A., ‘Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII’, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1993, p. 180- 197. Después de la obtención del premio se trasladó a Madrid, donde participó en los concursos de la RABASF de 1802 y 1805 sin mucho éxito académico. (vista la obra en RABASF). Terminada su formación en la Academia madrileña en 1805, la de San Luis le nombró académico supernumerario, por lo cual se cree que el pintor regaló a la Academia la copia que él había realizado de la obra de Goya, del Cristo Crucificado, de iguales medidas.

años, fue admitido en la Real Academia de San Fernando al tiempo que era discípulo de Goya, que ya no estaba en la academia por sus problemas de salud. Participó en los Concursos de 1802 y 1805 sin gran éxito. Parece que no le benefició el ser discípulo de Goya⁵⁸⁰ y su estancia académica no fue muy exitosa.

Fuera del ámbito académico, en 1806, realizó la ‘Alegoría’, que dedicó a Martín de Goicoechea como protector de la Artes, la Agricultura, la Industria y el Comercio, óleo sobre lienzo, 1806, colección particular, Madrid (Cap. I, Fig. 30).

Se convocaron nuevos premios en Zaragoza el 3 de mayo de 1801, de temas religiosos y se publicaron las normas, que consistían en copia de Julio Romano, en vez de Miguel Ángel y Batoni de las convocatorias previas⁵⁸¹. Debido a que aún la academia estaba dando sus primeros pasos, los premios no alcanzaron el nivel deseado: “se acordó, que por cuanto las Pinturas de los números 1º y 2º, hechas en oposición al Premio de la primera clase por Don Pablo Dordal y D. Mateo Juste, *no llenaron enteramente los deseos que se propuso la academia*, no eran acreedoras al Premio ofrecido, pero que atendiendo a que verdaderamente tenían mérito, al trabajo que habían puesto los opositores, y a que comparadas las circunstancias se les podía considerar en igual graduación, se deliberó merecían algo más del segundo Premio, y por consiguiente se les adjudicaron 25 pesos a cada uno. El Premio de la segunda clase de Pintura se dio a Don Mariano Dordal, y el de la tercera a Don Hipólito Gregorio⁵⁸²”.

En la Junta Particular se cita como alumno Ignacio Uranga⁵⁸³. Después de pasar sus primeros años en Zaragoza, 1784-1789, va a Madrid donde fue discípulo de Goya y por las tardes acude a la academia. Su proceso de formación abarca diez años hasta 1798, pero en la academia madrileña no tuvo mucha fortuna. A lo largo de estos años no hemos visto que realizase obras alegóricas.

En conclusión, en este corto periodo de tiempo, hasta 1808, la Academia de San Luis estaba iniciándose y sus alumnos, según el criterio de la academia (que hemos destacado en cursiva), no estaban suficientemente preparados para desarrollar obras que se les propuso alejando cualquier posibilidad de obras con contenido alegórico.

⁵⁸⁰ A. ANSÓN NAVARRO, *Los discípulos de Goya*, op. Cit., 2014, pp. 241-266.

⁵⁸¹ ACTAS Academia de San Luis, 1801, p. LXXV-LXXVI

⁵⁸² ACTAS Academia de San Luis, 1801, p. LXXVIII

⁵⁸³ A. ANSÓN NAVARRO, *Los discípulos de Goya*, op. Cit., 2014, pp. 202-212.

C. II. 4. Barcelona: Escuela gratuita de dibujo o de Nobles Artes de Barcelona

La Escuela gratuita de dibujo o de Nobles Artes de Barcelona a partir de 1778, es actualmente la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi, la RACBASJ.

C. II. 4. 1. Introducción. Director P.P. Moles y teniente director de pintura P.P. Montaña.

Su director fue Pascual Pere Moles desde 1741 hasta 1797. Creemos necesario hacer una breve introducción sobre el organigrama del que se dotó a la Escuela de Barcelona, aunque financiada por la Junta de Comercio, hay que destacar que la dirección artística recayó en los artistas y su implicación organizativa, en particular su primer director.

Se formó con los hermanos Tramullas antes de su viaje a París, donde permaneció casi diez años pensionado por la Junta de Comercio; siguiendo la pauta de los pensionados de la Escuela de San Fernando, que enviaba a los grabadores a París desde 1766 hasta su nombramiento en 1775. Llegó rodeado de un aura de prestigio, pues entre sus títulos contaba con el de Académico Supernumerario de San Carlos en 1769, y posteriormente director honorario y miembro de la Real Academia de París.

Moles tuvo un papel fundamental a la hora de dotar a la Escuela barcelonesa de los medios más adecuados para el desarrollo de su actividad docente⁵⁸⁴. En cuanto al plan de estudio, los alumnos comenzaban su aprendizaje en la Sala de Principios: primero dibujaban ojos, después cabezas, pies y manos, medias figuras y figuras enteras. Los alumnos se ejercitaban en el dibujo de cada una de las partes de la anatomía humana, y, una vez superado este nivel, pasaban al estudio de los modelos en yeso, para finalizar en el modelo al natural.

Los materiales docentes estaban constituidos por libros, grabados y estatuas. En cuanto a los libros, en una de las memorias se documenta dónde se encontraba la Biblioteca de la

⁵⁸⁴ S. ALCOLEA, Vol. XIV, 1959-1960, pp. 112-114. Materiales. La Escuela Gratuita de Dibujo se fundó por la Junta de Comercio, quien, en 1773, acuerda solicitar a la academia madrileña de San Fernando su aprobación para crear la Escuela de Nobles Artes de Barcelona. Se fundó en 1775 bajo la dirección de Moles, quien procuró dotar a la institución del material didáctico necesario para la enseñanza. Entre estos destacaremos los dibujos, en particular los de A.R. Mengs, que murió en 1779 y que a raíz de su defunción, su obra adquirió gran relevancia, y Pascual Pere Moles procuró la adquisición de los originales del pintor bohemio por mediación del diplomático Nicolás de Azara (1730-1804), embajador español residente en dicha ciudad y del pintor José Camarón, hijo, (1760-1819), que se encontraba en Roma, al que le unían vínculos con el director de la Escuela barcelonesa por su origen valenciano. El diplomático Azara sentía gran admiración por el pintor bohemio del que fue amigo personal y su principal promotor. Ver E. García Portugués, *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*. Tesis doctoral. Directora: R. M^{re}. SUBIRANA Rebull, U.B., Barcelona, 2007.

Escuela de Nobles Artes: “En uno de los Testeros de esta misma pieza [la Galería] tiene la Escuela su Biblioteca de orden jónico, para libros relativos a las Artes, que enseña; y dentro gavetas, que forman el pedestal, se hallan custodiadas numerosas colecciones de originales para uso de las clases⁵⁸⁵”.

El inventario más antiguo de los libros está fechado en 1810 y ha sido dado a conocer por R.M^a. Subirana⁵⁸⁶, y en él aparecen citados varios autores de los que destacaremos tres de ellos: de Mengs, dos tomos en pasta⁵⁸⁷; de Palomino, dos tomos a la rústica⁵⁸⁸; y de Cesare Ripa, cinco tomos a la rústica⁵⁸⁹. No se explicitan los títulos. La edición de los cinco tomos a la rústica no puede ser otra que la ‘Iconología’ de Orlandi, ya que fue la única publicada, en 5 volúmenes, entre 1764 y 1767⁵⁹⁰.

A esta edición de Ripa hay que sumar que Moles, cuando vino de París, entre los grabados que tenía, había una serie de grabados de autor desconocido y sin fecha que hacen referencia a Cesare Ripa y que ha dado a conocer Jimeno, con el nº 29 (conjunto de 12 hojas): “Recueil de figures Iconologiques, définies et gravées d’après les Idées de Cesare Ripa et autres Auteurs. Utiles aux Artifices de divers Génères. Paris chez de la Veuve⁵⁹¹”. Hemos consultado dicha serie en la RACBASJ y llama la atención que el frontispicio de este ‘cuadernillo’ muestra dos alegorías similares a las de la edición francesa de Ripa de Jean Baudoin (París, 1644) que son las alegorías del Conocimiento Divino y Humano, según consta en la base de sus pedestales (Fig.134)⁵⁹². Esta obra suma el interés que existía en las academias

⁵⁸⁵ Memoria, P.P. Montaña, 17/2/1803, Fol. 14.

⁵⁸⁶ BC. AJC, Caixa 17, lligalt XII, 45, 5-9 ; R.M. SUBIRANA, op.cit, 2003, pp. 651-666.

⁵⁸⁷ A.R. Mengs (1728-1779), posiblemente se trata de: 1. ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Josep Nicolás de Azara, caballero de la Orden de Carlos III’, Madrid, 1780 y 2. ‘Antonio Rafael Mengs, lecciones prácticas de Pintura’. Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, 1780.

⁵⁸⁸ R. M^a. SUBIRANA, ob. cit, 2003, p. 651-666: 664. “Vistos los dos tomos de Palomino presentados por Pedro Pablo Montaña [...] se toman para la Escuela donde pueden ser de mucho uso”. Dichos volúmenes corresponderían a la obra: ‘Museo Pictórico y escala óptica’, Madrid. Vol. I, 1715, por Lucas Antonio de Bedmar; y Vol. II, 1724, Viuda de Juan García Infanzón. Ed. consultada, Aguilar, Madrid, 1947.

⁵⁸⁹ Sólo pueden corresponder a ‘Iconología’, Perugia,1764-1776, única edición en 5 tomos.

⁵⁹⁰ BC. Inventario de libros de la Escuela Gratuita de Barcelona, 1810. Ms. XII, 45, 7-7-9.

⁵⁹¹ F. JIMENO, ‘Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pascual Pere Moles en París’, RACBASJ, *Butlletí*, nº XIX, 2005, pp. 153-185: 177. Título: *Recueil de figures iconologiques, dessinées et gravées d’après les idées de César Ripa et autres auteurs. Utiles aux artistes de divers genres*. Impresor: *Prais, chez la veuve de F. Chéreau*. Dimensiones: 19,9 x15,8 cm. Inventario: *Chéreau de 1774*: podría corresponder al nº 208: *Cent quatre-vingt-dix planches tant moyennes que petits formats le recueil complet de l’Iconologie [...]*. Esta serie perteneciente a la RACBASJ está compuesta de 12 hojas que en total contienen 78 alegorías, cuya temática incluye los elementos, las estaciones, los puntos cardinales, las cuatro partes del mundo; y el tema de las virtudes: cristianas, morales o políticas. Presenta una particularidad, más de la mitad de las alegorías las representa en parejas, mediante asociación de ideas y ocasionalmente por contraposición.

⁵⁹² Este tipo de presentación hace pensar que se tratase de un ‘cuadernillo’, que como en otras ediciones se vendían en varios fascículos, como en el caso de H.F. GRAVELOT, con su ‘Almanache iconologique ‘1765- [1781],

por el lenguaje alegórico y por la obra de Ripa⁵⁹³. De hecho, en su estancia francesa en los últimos años, Moles había tenido como maestro a Cochin, autor junto a Gravelot del citado *Almanache iconologique*, por lo que conocía este lenguaje y entre sus libros provenientes de París, según ha estudiado Jimeno se encontraba la obra de Cesare Ripa.



Fig. 134.J. BAUDOIN, *Iconologie du Chevalier Caesare Ripa, seconde partie*, Paris, 1643. Derecha : Frontispice del cuadernillo [ANONYME], *Recueil de figures Iconologiques, dessinées et gravées d'après les Idées de Cesare Ripa et autres Auteurs. Utiles aux Artifices de divers Génères*. Paris chez de la Veuve ch. Cortesía de la RABASJ.

En cuanto a los dibujos, después de la muerte del Anton Raphael Mengs en 1779, se inició un proceso de negociaciones llevadas a cabo por su director Pascual Pere Moles, encaminadas a la adquisición de algunos dibujos originales por mediación del diplomático Nicolás de Azara (1730-1804), embajador español residente en dicha ciudad, y del pintor José Camarón, creemos que hijo (1760-1819), que se encontraba en Roma, al que le unían vínculos con el director de la Escuela barcelonesa por su origen valenciano⁵⁹⁴ y porque su padre había

serie publicada en fascículos, de los cuales los ocho primeros fueron publicados por Gravelot y los ocho últimos por N.C. COCHIN. Hay 12 alegorías en cada vol. (6 para 1766 y 11 para 1769), además de una parte de Gravelot. Las alegorías son de varios grabadores posteriores a Gravelot y Cochin. Los temas de las alegorías son: artes, ciencia, seres metafísicos, seres morales, las Musas, los elementos, las 4 partes de la Tierra, las estaciones, los meses, los hombres, las virtudes y los vicios. Los volúmenes de 1768-1781 se denominaron suite 4e-17e.

⁵⁹³ Quisiera agradecer todas las facilidades, la disponibilidad y ayuda que he recibido, por parte de la directora del archivo biblioteca de la RACBASJ Victoria DURÁ y sus colaboradoras, que en todo momento me han facilitado el acceso a la documentación existente, así como las imágenes de documentos o de las pinturas que ilustran las obras de los autores que citaremos.

⁵⁹⁴ La Escuela barcelonesa mantenía vinculación con la valenciana y tanto el director Pascual Pere Moles, como el teniente director de Pintura, Pedro Pablo Montaña, eran Académicos de Mérito de la academia valenciana; en el caso de Montaña, desde 1777.

sido uno de sus maestros. El primero sentía gran admiración por el pintor bohemio, que fue amigo personal y su principal promotor⁵⁹⁵. En 1781 se recibieron en Barcelona cinco dibujos del pintor bohemio. Ya hemos comentado la labor llevada a cabo por su director Moles, y las relaciones que estableció con Azara, Preciado y Josep Camarón Meliá. La relación con Preciado de la Vega ya había estado en contacto anteriormente con la Escuela en 1787 para la obtención de dibujos, y Moles, a la muerte de Preciado en 1789, se puso en contacto con su viuda, la pintora Caterina Cherubini, para comprarle originales y copias desinadas a la Escuela, uno de ellos pudo ser la Pintura de Santa Caterina⁵⁹⁶.

Sumados los distintos envíos, sólo de Mengs fueron diecinueve⁵⁹⁷, aunque no permiten identificar los asuntos, y si había alegorías con referencia a Musas o Bellas Artes, hoy no se conservan y sólo se citan los autores Rafael y Mengs; a los que hay que sumar otros cincuenta y tres de los más insignes pintores italianos, sin identificar. Esto indica la atracción de la escuela por las nuevas corrientes estéticas del neoclasicismo. Posteriormente a esta obra, en 1786, la Escuela adquirió otros veinticuatro nuevos dibujos del pintor bohemio⁵⁹⁸.

En 1782 José Camarón Meliá envió los yesos, junto a las pinturas, además regaló a la Escuela cuatro diseños y un cartón, copiado de Rafael. Pocos días después se recibieron “ocho dibujos más de A. R. Mengs, según los originales pintados en el Vaticano y 53 de los más insignes pintores de Italia; uno y otros remitidos por Nicolás de Azara en 1784⁵⁹⁹”. Estas anotaciones genéricas no indican cuáles eran, pero nos transmiten el gusto por el neoclasicismo que representaba la obra de Mengs. En la actualidad se desconoce el paradero de los dibujos, incluidos los de Mengs.

A estas adquisiciones se suma el interés por las estampas⁶⁰⁰, compradas en Francia o en Italia, con el objetivo de premiar a los alumnos⁶⁰¹. En el libro de actas del 8 de marzo de 1784,

⁵⁹⁵ E. GARCÍA PORTUGUÉS, ‘José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l’àmbit artístic català’. Tesis doctoral. Directora: R. M^a. SUBIRANA Rebull, U.B., Barcelona, 2007. online

⁵⁹⁶ F. Fontbona, V. Durá, *Catàleg del Museu de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 199, p. 69.

⁵⁹⁷ S. ALCOLEA, Vol XIV, 1959-1960, pp. 112-114 y R. M^a. SUBIRANA, 1990: ‘Apéndice documental’. Dibujos originales de A. R. Mengs, adquiridos por la Junta de Comercio para la Escuela de Dibujo. En 1781, D. Eustaquio de Azara, abad del Real Monasterio de Amer, había regalado a la Escuela “cinco dibujos delineados por D.A.R. Mengs” p. 386. En 1782, adquirieron “catorce cajones, con estatuas de yeso”, de cuyo envío se encargó Camarón, y éste además regaló a la Escuela “cuatro diseños y un cartón”, copiado de Rafael. p. 389. En 1783, se recibieron “ocho dibujos más de A. R. Mengs, según los originales pintados en el Vaticano y 53 de los más insignes pintores de Italia”; remitidos por Nicolás de Azara. En 1784, Azara remite seis dibujos originales [Mengs] p. 391. Ambos utilizan como fuente los Libros de Acuerdos de la Junta de Comercio (LAJC) de la Biblioteca de Catalunya, digitalizados en la actualidad.

⁵⁹⁸ S. ALCOLEA, Vol XIV, 1959-1960, p. 14.

⁵⁹⁹ S. ALCOLEA, op. Cit, p. 113-114.

⁶⁰⁰ ANC. *Fons. Llitnatge Despujol*, LARJC, vol X, fol. 30-32.

⁶⁰¹ En el gabinete de estampas de la RACBASJ, existe una serie de estampas de Rafael, de la villa Farnesina y de las Estancias del Vaticano, entre las que se encuentra una serie de Alegorías (Filosofía, Justicia, Poesía, Teología), dibujadas por Nocci y

Moles solicitó a la Junta la adquisición de estampas para la formación de los alumnos con el fin de estimularlos. Asimismo, sugiere que, como premio a los mejores alumnos, “se les gratifique con estampas de los mejores maestros para que tengan duradero un ejemplar que les llame a la continuación del estudio”. Las estampas eran compradas en Francia o en Italia (París o Roma), para premiar a los alumnos.

De las actas de entrega de premios de 1803⁶⁰² conocemos los grabados de que disponía la academia: “Un gabinete con gran número de estampas grabadas por Morghen, Volpato, Edelink, Audran, Dorigny, Carmona, Selma, Moles, Atmeller y otros célebres artistas⁶⁰³”. Creemos que prácticamente la totalidad se deben a las gestiones de Moles.

En otro testimonio de Josep Arrau i Barda, ‘El Juramento del Artista’ (1835), se hace también referencia a las estampas “con grabados de Audran, Alberto Durero, Goltzius, Marcontonio, Bause [sic] Bloemert, Volpato, y otros”⁶⁰⁴.

Por último, otro de los materiales de estudio eran los yesos. Una de las primeras adquisiciones fueron los yesos de mayo de 1777, modelos comprados en 1771. Contaban con las estatuas antiguas o eran yesos traídos desde Roma. En 1782, J. Camarón envió catorce cajones con estatuas de yeso⁶⁰⁵, hoy desgraciadamente tampoco se conservan, dada la fragilidad de estos materiales.

Como grabador, Moles también se había sumado a la corriente laudatoria de homenajear la continuidad de la dinastía borbónica en España, siendo uno de sus grabados más famosos el realizado en París con motivo del nacimiento del infante Carlos Clemente, en 1771: ‘Alegoría al Nacimiento del Infante Carlos Clemente’. Fue motivo para ser nombrado Académico Supernumerario de San Fernando y ostentaba los títulos académicos supernumerarios de la Real

grabadas por Rafael Morghen, bajo la dirección de Jon Volpato; sobre una pintura alegórica de Anibal Carraci: dibujada por Josep Camarón y grabada por Rafael Esteve; las alegorías de los continentes de la obra de Lucca Giordano, grabados por Carmona; o la de Antón Rafael Mengs ‘el Parnaso’, esculpida por Rafael Morghen, dedicada a D. José Nicolás de Azara, ministro plenipotenciario de su Majestad Carlos III.

⁶⁰² “Se ha formado un gabinete de un gran número de estampas grabadas por Morghen, Volpato, Audran”, continuación de las actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes erigida con real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona y relación de los Premios generales y anuales, 27 diciembre 1803. Barcelona, por F. Suria y Burgada. Introducción: sin paginar.

⁶⁰³ Continuación de las actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes, erigida en la Casa Lonja de Barcelona a expensas y bajo la dirección de la Real Junta de Gobierno de Comercio del Principado de Cataluña y relación de los premios generales y anuales, distribuidos a los alumnos de la misma Escuela en la Junta General celebrada a 27 de diciembre de 1803. [Oración en la pública distribución de premios generales a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de la ciudad de Barcelona, formalizada a 27 de diciembre de 1803, dijo el doctor don Josef Farriols] Barcelona: por Francisco Suria y Burgada, [1803 o post.].

⁶⁰⁴ J. ARRAU I BARDA, ‘El Juramento del Artista’, 1835. Biblioteca MNAC. Ms. Sig. 31,1. Fol.23 v y r.

⁶⁰⁵ S. ALCOLEA, Vol XIV, 1959-1960, p. 113.

de Tolosa, director honorario de San Carlos, grabador de S. M. Cristianísima, socio de mérito de las Reales Sociedades de Amigos del País de Jaca y Zaragoza de 12 de octubre de 1774.

En 1776 El director de la Escuela se encarga de crear las condiciones físicas para el desarrollo de las clases y hace construir al carpintero Francisco Mora un anfiteatro para la Escuela de Dibujo⁶⁰⁶. Este encargo de Moles nos recuerda el modelo de la sala del natural de la Academia de San Fernando, que conocemos en uno de los dibujos de José Gómez de Navia.

Moles estuvo muy bien secundado por los tenientes directores de Pintura: “Quedó abierta la referida Escuela [de Dibujo] el día 23 de enero de 1775 (...) fueron elegidos en concurso oposición don Mariano Illa y don Pedro Pablo Montaña, y ambos académicos de mérito de la Real de San Carlos, y sucesivamente se fueron agregando, conforme lo exigía el numeroso número de alumnos, don Francisco Lisoro, don Salvador Gurri, Académico de Mérito de la Real de San Fernando y don Francisco Vidal⁶⁰⁷”.

Pedro Pablo Montaña, el teniente director de Pintura, según Casella fue discípulo de los Tramullas⁶⁰⁸, y desarrolló una gran producción artística en la Academia de Dibujo, a lo largo de los 28 años que permaneció en la Institución, primero como teniente director de Pintura, y después como Director, por la muerte de P.P. Moles en 1797, diseñando viñetas para los capítulos de las actas de la academia que grabó Moles, proyectos para decoraciones efímeras de los acontecimientos más relevantes de la vida político social del momento, comisionados por la Junta de Comercio⁶⁰⁹

La viñeta que abre las Actas de la Academia simboliza de forma alegórica el espíritu de la Institución académica. (Fig. 135)

⁶⁰⁶ R.M. SUBIRANA, ‘Pascual Pere Moles’, Valencia 1741-Barcelona 1797, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1990, p. 378.

⁶⁰⁷ Noticias, 1789, p.6.

⁶⁰⁸ FONS Raimon Casellas, *Carpeta Les Tramullas*, 3/10-Ms. 524/25, doc.1908 y ss., Fol. 18. BC.

⁶⁰⁹ E. BALLART, ‘Pera Pau Muntagna’. (1749-1803) pintor. Según director de la Escuela Gratuita de Dibujo. Tesis de Licenciatura. Barcelona, septiembre de 1987. Director Joa-Ramon Triadó. Tesis licenciatura inédita. Ejemplos citados por la autora: 1789. Viñeta. Grabado de Moles, es una ‘alegoría a la escuela de Nobles Artes’. Nº cat. 13. p. 15; 1789. Grabado. *Túmulo funerario por las exequies de Carlos III*; 1789. Grabado. Ornamentación de la fachada de la Lonja con motivo de la proclamación de Carlos IV, nº 16; p. 115.; 1793. Grabado de Moles. ‘Túmulo funerario del conde Lací’, p. 16.



Fig. 135. P. P. MONTAÑA Inv. 'Presentación de Minerva y Mercurio de la Escuela de las Nobles Artes', Noticias Históricas de la Escuela Gratuita de las Tres Nobles Artes, Barcelona, F. Suria y Burgada, 1789.

Esta viñeta que ilustra la cabecera de una de las publicaciones periódicas de la Escuela de Dibujo fue creada por Montaña y grabada por Moles⁶¹⁰, y expresa la representación alegórica del espíritu de la institución. La escena se desarrolla en un paisaje en el que vemos el Monte del Olimpo, en cuya cúspide se halla su templo. En primer plano, la personificación de la diosa Minerva y el dios Mercurio, dioses de la sabiduría y protectores de las artes y las ciencias. Para contextualizar la escena, Mercurio se halla sentado sobre los productos del Comercio y la Industria en una referencia explícita a la Junta de Comercio, quien sustenta la Escuela de Dibujo. El dios da de beber el agua de la sabiduría del río que brota del Monte Parnaso a los alumnos de la Escuela, que representan a las tres Bellas Artes, jóvenes que llevan los atributos de sus respectivas artes. El que bebe es la Pintura con la paleta a sus pies, la Escultura lleva en brazos una cabeza o busto escultórico y a su lado, la Arquitectura lleva el plano en las manos.

⁶¹⁰ E. BALLART, Vinyeta. (Allegoria a l'Escola de les Nobles Arts). Gravat a la 'Noticia Histórica', noviembre, 1789, p. 1ª s/n. També a Relación de Premios, 1793, 1ªs/nn, i continuació de las Actas, 1797, 1ªs/n. Les tres nobles arts representades er tres infants amb els atributs corresponents, al costat del deu Mercuri i Minerva que representen la protecció de la Junta de Comerç. Técnica del gravat calcogràfic, mides: 163x111 mm. Data: c. 1789, Tesis, p. 69; R.Mº.SUBIRANA i Rebull, 1985, nº cat. 90.

La inclusión de la Pirámide⁶¹¹ en la ‘Iconología’ de Ripa, representa la glorificación de la Junta de Comercio, lo que en otro contexto viene a ser glorificación de los Príncipes. Tanto su director Moles, que graba la estampa, como Montaña, que la diseña, hacen un homenaje a la institución que la ha creado y que ha hecho posible que los artistas de la Escuela Gratuita de Dibujo la representaran con una simbología específica: Mercurio y el Comercio, que le da identidad a lo largo de los años, como ya lo había hecho F. Tramullas, ‘Alegoría de la infancia de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona’ (1761), (capítulo 1, Fig. 34), que hemos analizado dentro de las alegorías fundacionales de las academias y de la que este grabado bien a a representar esta nueva etapa que se inicia .

Montaña en 1799 envió a la RABASF la solicitud para obtener el grado de Académico de Mérito⁶¹². En esta carta se desgranaban sus méritos, enumerando las obras realizadas hasta ese momento, y constituye una fuente primaria que utilizaremos para analizar sus obras. Describe las que seguramente el pintor considera sus mejores logros, entre los que se encuentran las decoraciones al fresco, técnica en la que sus coetáneos le consideraban un verdadero especialista, no al alcance de todos los pintores y por la que fue muy demandado para las numerosas decoraciones de las casas nobiliarias y burguesas de la ciudad⁶¹³. Todas estas obras las ejecutó fuera del ámbito académico, que estudiaremos en el tercer bloque.

C. II. 4. 2. La Escuela de Nobles Artes se suma al homenaje del resto de academias por el nacimiento de los infantes.

Nuevamente política y alegoría se suman en un programa de exaltación monárquica, en este caso con motivo del nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe en 1783, en la pintura realizada por Francisco Vidal (c.1760- d.1812). ‘Oferiment de dos bessons nounats a Júpiter’, 1783 (Fig.136).

⁶¹¹ C. RIPA, ‘La Gloria de los Príncipes’. Según la Medalla de Adriano. T I, p. 461: “sujetará con la siniestra una pirámide, simbolizando ésta la clara y alta Gloria de los Príncipes”.

⁶¹² S. ALCOLEA, ‘La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII’, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, I, XIV- 1959-1960, Documento XXV, pp. 282-283. Citaremos con (*) las obras enumeradas por el pintor.

⁶¹³ En los fondos, R. Casella, 3/12. Ms. 5241/27, fol. 4. *La veritable especialitat den Pere Pau Montaña va a esser la pintura al fresch, como lo ha demostrà ab les composición que va afer para decorar las casas dels marquesos de Palmerola, de Dn Bonaventura Gazó y altres.* (Actas de la Academia. Osorio). Fol. 4.

Según el catálogo de la RACBASJ la pintura alegórica titulada ‘ofrecimiento de los dos gemelos’ es de Francisco Vidal⁶¹⁴. Sin embargo, buscando documentación que nos permitiera confirmar su estancia en Roma, hasta el momento no hemos encontrado nada que indicara que estuvo en dicha ciudad y consultada la Academia, hoy no sostiene que fuera un enviado desde la capital de Italia⁶¹⁵. Por otra parte, la Escuela de Barcelona no estableció las pensiones para acudir a Roma hasta 1787.

La trayectoria artística de Vidal, antes de este cuadro, la podemos reconstruir gracias a los datos biográficos aportados por Alcolea, obtenidos a partir de los Libros de Acuerdos de la Junta de comercio, quien nos informan de los distintos premios obtenidos en su paso por la *Escuela de dibujo* previo a esta obra:

“como discípulo de la Escuela de Dibujo de la Lonja obtuvo el segundo premio en la clase de figuras de estampa, el 24 de julio de 1777.

En enero de 1779, primer premio en la clase de modelos de yeso, y en octubre el premio de invención de flores y adornos⁶¹⁶.

En 1780 recibió una gratificación en la clase de modelo de yeso.

Octubre de 1781 un premio en la pintura de ‘invención’, de cuya obra no tenemos noticias.

“El 23 de octubre [1783] ofreció una pintura a la Junta de Comercio que la aceptó, decidiendo que fuera colocada en la Escuela de dibujo⁶¹⁷”.

Esta obra alegórica, del *ofrecimiento de los dos gemelos* ha sido estudiada por Triadó,⁶¹⁸ al que sumaremos la relación de las alegorías que forman parte de la composición que tienen como fuente a Ripa.

⁶¹⁴ “Pintada, de segur, per a celebrar el naixement dels prínceps bessons Carles i Felip, fills del futur rei Carles IV d’Espanya, el 1783. Ha de ser l’obra que Vidal, alumne i futur professor i Tinent de director de l’Escola de Dibuix, oferí des de Roma el 23 d’octubre d’aquell any a la Junta de Comerç” F. FONTBONA i V. DURÁ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999, p. 81.

⁶¹⁵ V. DURÁ consultó con F. FONTBONA, cuya respuesta fue que no podía confirmar este hecho.

⁶¹⁶ Libro de Acuerdos JC, 1778-79, pp. 207 y 401.

⁶¹⁷ S. ALCOLEA, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. II. Diccionario biográfico*. Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona, (LAJC,1782-1783, p.384), Vol. XV, Años 1961-1962, pp. 190-191.

⁶¹⁸ J.R. TRIADÓ i R. M^ª SUBIRANA, *Pintura Moderna, El Triomf de l’Academicisme*, Ars de Cataloniae, Ed. L’isard, vol.9, 2001, p. 132.

El nacimiento de los infantes suponía la continuidad dinástica, y fue motivo de grandes celebraciones en Barcelona. Todos estos acontecimientos quedaron reflejados en opúsculos conmemorativos.



Fig. 136. F. VIDAL, *Oferiment de dos bessons nounats a Júpiter*, 1783. Oleo/tela, 1,09 x 0,97 m. Inv. Nº. 92. Cortesía de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (RACBASJ).

Por fortuna hemos encontrado la fuente que el propio Vidal escribió y que se titula: “DEDICATORIA Y EXPLICACIÓN DE LA PINTURA ALEGÓRICA ...”⁶¹⁹ y que

⁶¹⁹ Biblioteca UB. Reservas: B-54/7/2-18.

trascribimos en su totalidad, destacando con mayúsculas las palabras claves que corresponden a las alegorías contenidas y que no hemos visto citadas anteriormente (Fig.137).

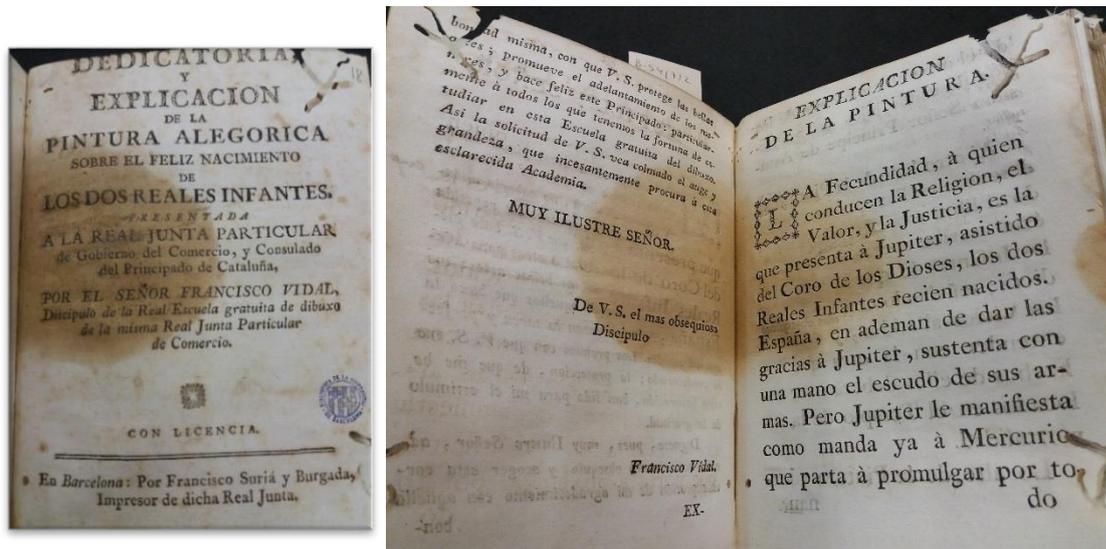


Fig. 137.F. VIDAL. Frontispicio, *Dedicatoria y Explicación de la Pintura Alegórica sobre el Feliz Nacimiento de los dos Reales Infantes, Presentada a la Real Junta Particular de Comercio*, En Barcelona, Francisco. Sauria y Burgada, 1783.

Transcripción: “La Fecundidad, a quien conduce la Religión, el Valor y la Justicia, es la que representa a Júpiter, asistido del Coro de los Dioses, los dos Reales Infantes recién nacidos. España en además de dar las gracias a Júpiter, sustenta con una mano el escudo de sus armas. Pero Júpiter le manifiesta como manda ya a Mercurio que parta a promulgar por todo el orbe el nacimiento de los dos deseados hijos del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias.

Al lado de la Pintura se descubre el Tiempo, sustentando el libro de la Historia, en que esta escribe acerca de los Reales Infante lo que la Virtud le dicta; señalando con una mano los Vicios abatidos, y dando a entender con la otra que los hechos de ellos deberán ser colocados en el Templo de la Inmortalidad.

Lo alto de la Pintura adornan algunos Genios alusivos a la Pintura y Escultura, que descubren el signo feliz del zodiaco en el que nacieron los dos Reales Infantes, de quienes las Bellas Artes esperan su protección y engrandecimiento, debido ya al paterno corazón de nuestro siempre augusto Monarca Carlos III, dignamente heredado por Nuestro Serenísimo Príncipe”⁶²⁰.

⁶²⁰. *Dedicatoria y Explicación de la Pintura Alegórica sobre el Feliz Nacimiento de los dos Reales Infantes, Presentada a la Real Junta Particular de Comercio*, En Barcelona, Francisco. Sauria y Burgada, 1783. Biblioteca UB. Reservas: B-54/7/2-18.

El pintor ha compuesto un escenario simbólico mitológico-alegórico, donde las imágenes que describe Vidal tienen su correspondencia en Ripa. La figura de la Fecundidad⁶²¹ que porta en brazos a los gemelos, según el texto conduce a la Religión, que en Ripa esta descrita como “Mujer cuyo rostro está cubierto por un largo y sutil velo, que aparece sosteniendo un libro y una cruz con la derecha, y una llama de fuego con la izquierda”⁶²² a la descripción se suma la xilografía que refuerza la fuente. A su lado la figura del valor, que según Ripa, “se ha de pintar, para representar el valor, las figura de Hércules, envuelto en piel de león”⁶²³ y la tercera figura que en la descripción dice la Justicia, es sustituida en la ejecución por la alegoría de la Modestia, “Jovencita que aparece sosteniendo un cetro con la diestra encima del cual se ha de poner un ojo, [...], manteniendo la cabeza inclinada y sin adornos”⁶²⁴, también ilustrada mediante una xilografía (Fig. 138).



Fig. 138. C. RIPA, *La religión; la modestia, la Virtud*.

En el lado izquierdo de la pintura, sitúa, como testigo de los acontecimientos, la historia, “Mujer alada y revestida de blanco, y sosteniendo con la siniestra una tablilla, o sino un libro sobre el que estará escribiendo”⁶²⁵. El libro está apoyado sobre la alegoría del Tiempo: “Hombre viejo y alado...”⁶²⁶. Para reforzar este efecto coloca los atributos de la guadaña y un niño con el reloj de arena. Al lado de la figura de la Historia se encuentra la virtud “Joven graciosa y bella con alas en las espaldas, [...] llevando dibujada sobre el pecho la figura del Sol”⁶²⁷. Esta alegoría está indicando con su dedo índice de la mano derecha otra alegoría que viene a enfrentar la virtud con el vicio, en este caso una figura cuya cabeza está llena de serpientes corresponde específicamente a la envidia: “lleva la cabeza repleta de sierpes, en lugar de cabellos,

⁶²¹ C. RIPA, ‘la Fecundidad’, T I, p. 410.

⁶²² C. RIPA, ‘la Religión’, T II, p. 260.

⁶²³ C. RIPA, ‘el Valor’, T II, p. 375.

⁶²⁴ C. RIPA, ‘la Modestia’, T II, p. 90.

⁶²⁵ C. RIPA, ‘la Historia’. T I, p. 477.

⁶²⁶ C. RIPA, ‘el Tiempo’. T II, p. 360.

⁶²⁷ C. RIPA, ‘la Virtud’, T II, p. 429.

simbolizándose así sus malos pensamientos, [...] y siempre dispuesta a difundir su veneno”⁶²⁸. En la parte superior izquierda del cuadro, se observa una figura que sostiene una rama de olivo símbolo de la Paz: “Mujer de hermoso aspecto que aparece sentada, sosteniendo con la diestra una rama de olivo”⁶²⁹. En la parte superior del cuadro, los dos genios porten los atributos de las Nobles Artes: la pintura en forma de una paleta y los pinceles, y la escultura que lleva el mazo, atributos también recogidos por Ripa.

Abajo a la derecha, la figura de España, figura simbolizada por una matrona con corona de oro, capa de armiño (reverso) y el escudo de la monarquía. A su lado otro de sus símbolos: el león con la espada y apoyado sobre dos esferas del mundo, por los dos continentes en los que la monarquía ejercía sus dominios.

La temática celebrativa de la Fecundidad era común desde la antigüedad, según recoge Ripa, “la felicidad de la prole no es tanto privada cuanto pública, pues en esto consiste la fortuna de la patria”⁶³⁰.

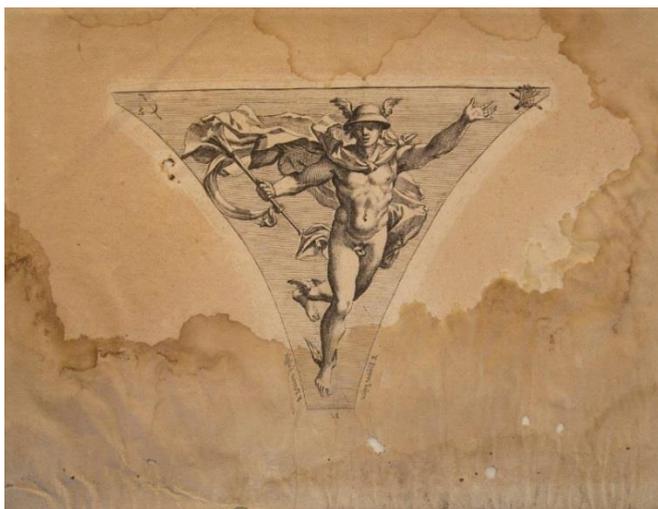


Fig. 139. RAFAEL, *Mercurio*, grabado por Francisco PERRIER Loggia de la Villa Farnesina, Roma. Cortesía de la RACBASJ, Estampa, 6264- 10.

Vidal, toma como modelo visual para *Mercurio*, probablemente una de las láminas con que contaba la Academia (Fig. 139).; mientras que para el resto de las imágenes usó como fuente literaria y visual en todas sus figuras alegóricas la obra de C. Ripa.

⁶²⁸ C. RIPA, ‘la Envidia’, T I, p. 342.

⁶²⁹ C. RIPA, ‘la Paz’, T II, p. 186.

⁶³⁰ C. RIPA, ‘la Fecundidad’, T I, pp. 409-410.

El pintor también pudo conocer, la estampa grabada por el director de la Escuela P.P. Moles, *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente*, 1771⁶³¹, en el que aparecen principalmente los personajes de la realeza situados en el *templo de la inmortalidad* y las alegorías de la fama y la fecundidad. También aparece el león y la espada, sin embargo, tiene menor contenido alegórico respecto a figuras que podamos parangonar con Ripa, y que sirvieran de modelo para la de Vidal, que parece está realizando un gran despliegue de elementos simbólicos para poner en valor sus conocimientos y capacidad de invención. De hecho, se carrera, dentro del marco académico se vio consolidada a partir de entonces. En 21 de octubre de 1784 “con un cuadro de la *Santa cena* ganó el primer premio por la pintura en la Escuela de Dibujo y además un premio extraordinario en la clase de modelo de yeso., en la misma fecha”. Los méritos anteriores determinaron que fuera nombrado, sin necesidad de concurso previo, teniente director de pintura ..., 15 febrero 1787. También fuera de él creo vínculos personales y profesionales con P. P. Montaña, 1785 vínculos con la familia Montaña. Casó con la hija del pintor Pedro Pablo Montaña y, el 25 de octubre de 1804, solicitó a la Junta una pensión para su hijo para perfeccionar la pintura ayuda que le fue denegada por que la corta edad, tenía 16 años⁶³².

Obras efímeras conmemorativas el nacimiento de los infantes gemelos:

El acontecimiento del nacimiento de los infantes fue motivo de celebraciones públicas mediante obras efímeras para conmemorar la continuidad de la dinastía borbónica y la Paz con la Nación Británica De ello se hizo eco, como cronista de su época, el Baró de Malda, que lo recoge en ‘Calaix de Sastre’:

“En la Llotja a la part dels encants, se feu una bella perspectiva, pintada en ella la señal de la alianza, o Arco Iris, que alude a la pau. Lo Princep de Asturias con oferiment al trono de la Divinitat als dos Infants Gemelos; la Princesa a son detrás, la Rey ab sus vestiduras reals ab lo collar de or, y Toyson, unitsi la Insignia del orden creà de Carles III baix lo titol de la Purissima Concepció al qual catolich monarca, presenta una ninfa un ram de olivera, que significa la Pau; sota de esta gran perspectiva, quedaba fet lo

⁶³¹ R.M. SUBIRANA I REBULL, *Pasqual-Pere Moles i Corones (Valencia 1741– Barcelona 1797)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990, pág. 27-50; P. P. MOLES, *La Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente, hijo de los príncipes de Asturias*. 1771. Butil y aguafuerte sobre papel, 47.5x31 cm. MNAC/Gabinete de dibujos y grabados (reg. núm. 3251-3252).

⁶³² S. ALCOLEA, op. Cit, vol. XV, 1960-1961, pp. 190-191.

tablao per la música...”⁶³³. No se cita autor. Alude a las alegorías de la paz por medio del arco iris y el ramo de olivo.

En estas celebraciones se implicaron las instituciones, entre ellas la Junta de comercio que encarga a P.P. Montaña la invención de la decoración de las luminarias⁶³⁴ del día 8 de diciembre, P. P. Montaña, para la decoración de la Casa Lonja. Según la descripción, descripción realizada en la obra que lleva por título: ACCION DE GRACIAS A LA DIVINA MAGESTAD, y regocijos públicos de la ciudad de Barcelona en los días 8, 9 y 10 de diciembre de 1783. Por el feliz nacimiento de los Serenísimos Señores Infantes D. Carlos y D. Felipe, y ajuste definitivo de Paz con la Nación Británica. En este opúsculo se recoge las descripciones de las obras realizadas por dos de los pinos más relevantes de Barcelona, de Manuel Tramullas y por parte de la Escuela de Nobles Artes: P:P: Montaña. La transcripción del mismo nos permite reseñar las alegorías que ambos incorporaron a sus decoraciones efímeras⁶³⁵. Los artífices de estas decoraciones fueron Manuel Tramullas⁶³⁶ y P. P. Montaña quien realizó la decoración de la Casa Lonja⁶³⁷ “

⁶³³AHCB, BARÓN DE MALDÀ, *Calaix de Sastre*: Ms. A-nº 254. Miscellanea. 1783. Part bessons reials . VII fol.23.

⁶³⁴ ACCION DE GRACIAS A LA DIVINA MAGESTAD Y REGOZIJIO PÚBLICOS DE LA CIUDAD DE Barcelona en los días 8, 9 y 10 de diciembre de 1783. Por el Feliz nacimiento de los Serenísimos Señores Infantes D. Carlos y D. Felipe” *En Barcelona, Eulalia Piferrer*. En los días 8,9y 10 de diciembre de 1783, por el nacimiento de los serenísimos infantes D. CARLOS y D. FELIPE, Barcelona, Eulalia De Piferrer, [1783-1784], pp. 28-32. Texto citado por S. ALCOLEA, vol.XV, 1960-1961, p. 124 y por E. BALLARD, *Decoració del Frontispici de Llotja*. Fons doc. L.J.C. Lligal 17, nº 16,17 y 16-18.

⁶³⁵ ACCIÓN DE GRACIAS,: “Amaneció a la sazón en nuestro horizonte el iris de la Paz, [...]Inmediatamente proyectaron el Exco. Sr. Corregidor y Junta, y acordó el Ayuntamiento las diversiones, la de Máscaras, Comisionaron para el mejor acierto y pronta ejecución de la idea que se adoptase a doce sujetos de acreditada inteligencia, entresacados de varios Colegios y Gremios, para que proyectasen les pareciese mas oportuno. Idearon estos, y aprobaron los respectivos Cuerpos una Máscara alegórica [...] “Día 8 de diciembre. Magnifico adorno del frontispicio y plaza de las casas consistoriales del Ayuntamiento. Representaba en perspectiva un regio pórtico de orden dórico, formado por 11 pilastras, [...] extendiese por todo el frente de las casas consistoriales, ...dos genios sostenían los retratos de S. M. dos estatuas una de Minerva y otra de Hércules...En las entrepilastras se figuraron, los símbolos siguientes, pp. 15-20.

⁶³⁶ Manuel TRAMULLAS: compuso una obra efímera compuesta por las siminetes alegorias “*La Alegría*, representado en una mujer coronada de flores, con palmas en la mano derecha, y una vid cargada de uvas en la derecha⁶³⁶. “*La fecundidad* figurada en una alegre y robusta matrona sentada, con dos graciosos niños en su regazo. A sus pies, en una parte una oveja con dos corderitos, y a la otra un huevo quebrado de donde salían dos pollitos; y más atrás una coneja corriendo”⁶³⁶. “*La religión*, estaba representada en una mujer con las alas sentada sobre una nube llevando una Cruz y un libro abierto en la mano izquierda, y en la derecha una llama que desprendía rayos de luz, iluminado dos hemisferios”⁶³⁶. “*La Paz* estaba simbolizada en una mujer sentada sobre una piedra cuadrada con un caduceo en la mano izquierda, y pegando fuego con la derecha a un grupo de armas”⁶³⁶. “Unos niños con varios símbolos representaban a la Justicia⁶³⁶, Prudencia⁶³⁶, Valor⁶³⁶ y Fortaleza⁶³⁶, relacionadas según la descripción con Ripa.

⁶³⁷ ACCIÓN DE GRACIAS, op. Cit., [P.P. MONTAÑA] Es acreedora también a particular descripción y elogio la exquisita decoración que la Real Junta y Cuerpo de Comerciantes de esta ciudad dispusieron en el vasto hermoso frontispicio de la Casa Lonja del Mar. Elevo se en su centro una vistosísima perspectiva de 110 palmos de alto y 288 de ancho, en la que se presentaba un templo circular de ocho columnas y seis pilastras de orden compuesto, con su cúpula, encima de la cual pasaba un arco iris. Sobre la puerta del templo, [...] donde residía la divinidad y

C. II. 4. 3. Alumnos en fase de formación: premios y pensiones.

Premios

El Plan de estudios era común al resto de academias con las convocatorias de premios trianuales que quedaron recogidos en las actas de la Escuela de Dibujo o de Nobles Artes. Durante los primeros años, 1775 y 1776, los premios se reducen a las figuras de estampas, flores y adornos, y son trimestrales.

A continuación, mostramos parte de las actas de la distribución de Premios del 23 de enero de 1775⁶³⁸. Estas Noticias hacen referencia a los inicios de la Escuela Gratuita de Dibujo, donde se pone en evidencia que el interés en aquel momento estaba centrado en aspectos más de carácter comercial, en el sentido de mejorar las prestaciones de los artífices en dibujos para flores que permitieran mejorar la estampación de las Indianas. En esta primera convocatoria figuran pintores en sus inicios, como Tomás Solanes (h.1760-1809), que obtuvo el primer premio en las figuras de estampas; o Josep Flaugier (1757-1813), que obtuvo el tercer premio en el apartado de flores y adornos. Ambos desarrollarían sus carreras vinculados parcialmente con la Escuela, y nos referiremos más adelante a su faceta de pinturas alegóricas fuera de la institución.

Desde su creación en 1775 hasta diez años más tarde no hubo una convocatoria de premios trianuales. Las primeras noticias que tenemos sobre los premios que otorgaba la Escuela Gratuita de Dibujo fueron en 1785, según la *Gazeta* del 31/10/1785: “tuvo lugar la distribución de 48 premios y cinco gratificaciones. El premio de pintura de invención quedó vacante”. No consta el tema propuesto por la academia. Hay que destacar que la prensa recoge el acontecimiento como un acto social público, por lo que “la sala estaba iluminada y adornada con 306 obras entre cuadros, modelos y diseños⁶³⁹”.

al pie de su trono estaban el Rey, Príncipe y Princesa que conducidos por la Religión representada en una matrona con ‘una cruz en la mano, y una llama en la cabeza’⁶³⁷. “En la escalera del Templo, se habían simbolizado las felicidades públicas⁶³⁷, para significar que los pueblos las deben esperar todas de los recién nacidos infantes. [...] el pueblo clamando por la Paz⁶³⁷, y al benéfico monarca entregando un ‘ramo de olivo’, símbolo de ella, a la España que le recibía de rodillas. Al otro lado estaban Marte descansando, y el Tiempo⁶³⁷ [...] La Prudencia, figurada en una mujer con ‘un espejo’ en una mano, y en la otra ‘una serpiente enroscada en una vara’, y a sus pies ‘una cierva’⁶³⁷. “La idea fue del Pintor D. Pedro Pablo Montaña, Teniente de director de la Escuela Gratuita de Diseña de esta Ciudad, Honorario de la Real Academia de S. Carlos de Valencia”. Hemos visto que la Religión, la Paz o la Prudencia, han sido utilizadas por ambos: Manuel Tramullas y P.P. Montaña. pp. 28-32.

⁶³⁸ A. COMALADA NEGRE, *Una Escuela Gratuita de Diseña: la Llotja, Pedralbes: revista d'història moderna*. 1988: Núm.: 8 (2), pp. 275-283:282.

⁶³⁹ *Gazeta*, Barcelona, 31 de octubre de 1785, p. 817.

Por las actas de 1787 constatamos que la denominación de la escuela abandona la palabra ‘dibujo’ y pasa a llamarse ‘Escuela Gratuita de las Nobles Artes’⁶⁴⁰. Tema de Historia Sagrada.

Los premios generales están recogidos en las actas de 1789⁶⁴¹. El asunto fue de historia.

En los premios generales⁶⁴², la Junta General de 7 de septiembre de 1793 determinó que fuese un tema de Historia Sagrada.

En 1795, no hay constancia de que se convocaran.

En 1797, los premios generales⁶⁴³ fueron de Historia Sagrada.

⁶⁴⁰ **En cuanto a los premios de 1787**, [Barcelona 16/5/1787]. En la convocatoria de pensiones estaba escrito: “deseando la Real Junta de Comercio de este Principado aumentar el estímulo entre los discípulos de su Escuela Gratuita de las Nobles Artes y proporcionar los medios de hacerlos más útiles al Estado, ha acordado pensionar por una vez tres de ellos, uno en cada una de las tres clases: Pintura, Escultura y Grabado, para destinarles ya sea a Roma, o a París, a fin de que se perfeccionen”. Luego cita las condiciones de los aspirantes y las pruebas. Para Pintura: “el tema será: ‘marchó Eliecer a Mesopotamia por orden de su Señor Abrahán a buscar una mujer por esposa de Isaac’ [...] Genes, 24. Este asunto se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de alto y dos varas de largo. En Barcelona, a diez y seis de mayo de mil setecientos ochenta y siete [1787]. Don Juan Vidal y Mir. Biblioteca de Catalunya. BC. Documentos Junta de Comercio, Sig. C VI, 4-1 y CVI, 4-2.

⁶⁴¹ **Los premios generales están recogidos en las actas de 1789**. ‘Noticias históricas de los Principios y Progresos de la Escuela Gratuita de las tres Nobles Artes’, 1789. 1 de mayo de 1789. Asuntos propuestos: Pintura, primera clase: “Estando Alejandro Magno haciendo la guerra a la Asia, deseosa la reina de las Amazonas Talestris de conocerle, le pidió licencia para pasar a verle en compañía de algunas de sus capitanas. Recibió Alejandro con sumo gozo, y mandóla decir por su intérprete que pidiese cuanto desease”. Primera clase. Feliciano Guix un voto, Josef Tagell, cuatro votos, a quien se le adjudicó el premio, p. 22. Segunda clase: “Estando Tobías lavándose los pies, se atemoriza al ver un formidable y grande pez; pero confortado por el Ángel le saca del río”. Segunda clase. No votó Don Pedro Pablo Montaña. Todos los votos estuvieron a favor de Pablo Montaña, de 16 años, a quien se le otorgó el premio. Las obras presentadas y premiadas en la Junta General de 15 de noviembre de 1789, [primera junta general de distribución de premios] y las premiadas posteriormente, acreditan el talento. Siguiendo la Junta la idea de que se propuso celebrar una Junta General cada tres años de distribución de premios.

⁶⁴² **Premios de 1793**. “Relación de los premios generales, que además de los anuales se distribuyeron a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes, erigida con real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona a expensas de la Real Junta Particular de Gobierno y Comercio del Principado de Cataluña, en Junta General celebrada el día 7 de septiembre de 1793”. Barcelona: por Francisco Suria y Burgada, impresor de S.M. Pintura, primera clase: “Habiendo anunciado el Ángel del Señor a la mujer de Manuel que tendría un hijo, el que sería el liberador de Israel, ofrecieron estos consortes un cordero en sacrificio al Señor, y mientras estaban orando, vieron que el Ángel subía con la llama del sacrificio”. Cap. 13. Del lib. de los Jueces. p. 3. Firmaron el concurso los opositores de Pintura, para el primer premio: Pablo Montaña y Juan Giralt. El premio de primera clase son 40 pesos. No votó D. Pedro Pablo Montaña, por ser padre de uno de los opositores. Todos los restantes votos los obtuvo Pablo Montaña, pintor, natural de esta ciudad, de 20 años. AHCB (*Arxiu de l’Ardiaca*), sig. Entid. 7-1,3.

⁶⁴³ **Premios de 1797**. “Continuación de las actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de Barcelona y relación de los Premios generales”, Barcelona, por Francisco Suria y Burgadas, 1797. Primera clase: “David entra de noche con Abisai en la tienda del Rey Saúl que le perseguía. Hallándole dormido no le mata. Se lleva su lanza, y un jarro de agua que tenía junto a su cabeza”. Cap. 26. del libro I de los Reyes. “Se pintará al óleo en un lienzo de seis palmos de largo por cuatro de alto”. Premio 40 pesos. Firmaron a este concurso los opositores de Pintura, primera clase: Pablo Rigalt, Juan Canals y Benito Calls. Pintura, pruebas de repente, primera clase: “Muchos jóvenes de la nobleza romana están formando una conspiración para restablecer a Tarquino”. Los premios fueron presididos por primera vez por el director de Pintura Pedro Pablo Montaña, quien leyó los premios de primera clase: Benito Calls, natural de Barcelona, de 23 años, con todos los votos.

Estas Actas ponen énfasis en la relación fluida y de colaboración entre las academias. San Carlos había proporcionado a Barcelona modelos; mientras que Barcelona había hecho lo mismo con los principios a la de San Luis en Zaragoza. Es interesante destacar el acto social que comportó esta celebración de distribución pública de premios generales en Nobles Artes, según los documentos de la Junta, de Barcelona, 11 de diciembre de 1797, en los que se afirma que se presentaron las cuentas, cuyos “gastos por decoración, cena, música, tropa y otros, ascendieron a 800 libras en sueldo y seis dineros⁶⁴⁴”.

Los premios generales de 1800 se suspenden por falta de presupuesto⁶⁴⁵.

Desde 1797 no se celebró ningún otro concurso hasta 1803. Según la continuación de las actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes⁶⁴⁶.

Para los premios generales de 1803 se convocó por primera vez desde la fundación de la Escuela un concurso donde el tema era de carácter alegórico. El asunto propuesto fue “Júpiter, dispuestos sus fulminantes rayos en manos de unos Genios, y Juno, sentados majestuosamente sobre un trono de nubes, entregan un plano a una Matrona, que desde una ribera Mercurio les presenta. La Real Junta de Comercio estará simbolizada en esta Matrona, que tendrá el escudo de sus armas. El plano hará alusión al de ensanche y mejoras, que S. M. se ha dignado aprobar para el puerto de Barcelona. La escena será a la vista de él y en el mar. Segundo premio: “Neptuno en su carro tirado por caballos, y cortejado por tritones y nereidas, promete al Comercio el fomento de la navegación a favor de las Gracias que le dispensa el

⁶⁴⁴ E. BALLART Hernández, Pere Pau Montaña (1749-1803). *Segon Director de l'Escola Gratuïta de Dibuix. Tesi e Llicenciatura. Universitat de Barcelona, Barcelona, setembre de 1987*. Director Joan Ramon Triadó. Tesis inédita, p. 198.

⁶⁴⁵ **Premios 1800**. E. BALLART, 1987, op cit., La escasez de fondos que experimenta la Junta podría por ahora reservarse para época más oportuna. p. 209.

⁶⁴⁶ **Premios 1803** “Continuación de las actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes, elegida con Real aprobación en la casa Lonja de Barcelona, a expensas y bajo la dirección de la Junta de Gobierno de Comercio del Principado de Cataluña y Relación de los Premios Generales y anuales distribuidos a los alumnos de la misma Escuela en la Junta General celebrada al 27 de diciembre de 1803”. “a pesar del interés de poderlos convocar de forma trienal, las circunstancias de la Guerra con Inglaterra dilataron el cumplimiento de tan justos deseos, hasta que, por fin, proporcionado la Paz los medios, acordó la Junta Premios Generales para los últimos meses de 1803” Barcelona, por Francisco Suria Burgada [1803 o post]. Biblioteca del Seminario de Barcelona, sig. 106.210 8º.

Monarca⁶⁴⁷. Lo ganó con todos los votos Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844), cuya pintura forma parte de los fondos del Museo de la RABASJ⁶⁴⁸.

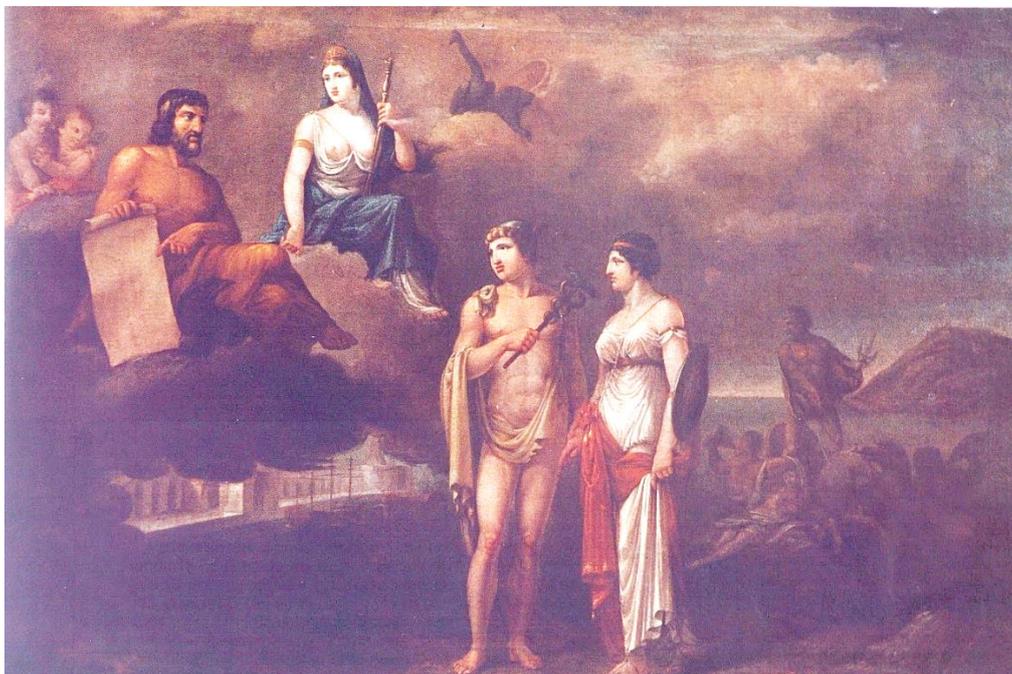


Fig. 140. V. PLANELLAS, *Mercuri i la Junta de Comerç davant Júpiter i Juno*, 1803, oli/tela, 0,78x1,17. Inv. 969. Depositada a l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona. Foto: Z-4116 Arxiu Mas.

La pintura de Bonaventura Planellas (Fig.140) sigue fielmente las indicaciones del tema propuesto, que está compuesto básicamente por elementos mitológicos con algunas referencias literaria a Ripa. Júpiter cuyos rayos los portan los 'Genios'⁶⁴⁹, según las indicaciones del texto, están representados por unos niños con unas lenguas de fuego sobre sus cabezas, signo de su capacidad intelectual. En la representación de Juno encontramos referencias al elemento del aire, cuya representación simbólica según Ripa es 'el carro del aire', que "va tirado por dos

⁶⁴⁷ Noticias de los premios generales, que en fomento de las Nobles Artes ofreció con edicto de 1 de abril de 1803 la Real Junta de Comercio de Cataluña y de ordinarios y extraordinarios que se han adjudicado en el mismo año a los alumnos de su Escuela Gratuita. Hecha la distribución por la Junta en la tarde del 27 de diciembre en la Casa Lonja. Barcelona. Francisco Suria y Burgada Impresor de S. M. [1803]. BC. Sig. Tor-1073-8º.

⁶⁴⁸ El inventario de las pinturas que se encuentran en la academia de Bellas Artes de San Jordi ha sido estudiadas y catalogadas por Francesc Fontbona y Victoria Durá. se trata de un catálogo razonado y exhaustivo, de donde extraeremos las pinturas de carácter alegórico que se encuentran entre sus fondos.

F. FONTBONA I V. DURÁ, *Càtaleg del Museu de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Vol I. Pintura. Barcelona, 1999, pp. 66-67.

⁶⁴⁹ C. RIPA, 'Genio': "cuando vulgarmente se habla de ingenio solemos referirnos a las inclinaciones naturales que tiene cada uno para determinar la cosa o ejercicio. Por ello se puede pintar bajo la forma de un niño alado haciéndose así símbolo del pensamiento [...] ha de llevar objetos o instrumentos que sirvan para comprender en particular en qué radican sus preferencias." T I, p. 485; edición francesa de H.F. GRAVELOT, C.N. COCHIN, *Iconologie par figures*, 1791,: *Les Génies des sciences & arts se représentent par des adolescents, ou des enfants, ayant une flamme sus la tête & tenant les attributs* » p. 64. Además, ilustran el frontispicio de esta edición.

hermosos pavos, aves especialmente consagradas a esta diosa⁶⁵⁰”. Los pavos y parte de carro la vemos en la parte superior sobre unas nubes. También en la representación de Neptuno existen algunas referencias al Carro del Agua, elemento del agua⁶⁵¹. Los dioses protegen la Junta de Comercio, que está representada por una Matrona, que tendrá el escudo de sus armas, y a su lado, el dios Mercurio con los talaros y el caduceo, representando el Comercio. El resto de los elementos compositivos del cuadro también están expresados en el texto, no sólo tal cuales sino también en la composición, sin dejar prácticamente ninguna libertad de interpretación al artista al alumno, de forma que Planellas se limita a plasmarlos, sin incorporar nada personal. El encuadre parece tomado desde la propia Escuela de Dibujo, que además del puerto, abarca hasta la Montaña de Montjuic. Obtuvo el premio de Pintura de primera clase de la *L' Escola de Belles Arts* de Barcelona el 27 de diciembre de 1803. Llama la atención que hay una continuidad en la representación de la Junta de Comercio desde la obra de Tramullas, pasando por Montaña-Moles: Mercurio siempre está omnipresente, así como dice el texto el escudo de sus armas o emblema de la Junta de Comercio. De esta manera explícita se está homenajeando a la Junta de Comercio patrocinadora de la Escuela de Nobles Artes.

Podemos concluir que de todos los premios generales convocados entre 1775-1803, solo hubo cuatro convocatorias. Dentro de los de primera clase, de los asuntos propuestos sólo uno fue de Historia, dos de Historia Sagrada del Antiguo Testamento en el que se incluía la fuente literaria. Sólo uno, en 1803, tuvo carácter alegórico de tipo retórico en homenaje a la Junta de Comercio, en el que hemos encontrado algunas referencias literarias del mundo de la mitología en Ripa. Este balance nos indica, como el reto de Academias, que el plan de estudio no contemplaba esta posibilidad. No obstante, los alumnos premiados estaban en disposición de recibir una pensión para completar sus estudios en Madrid o Roma y queremos analizar si en esta ampliación de estudios hubo lugar para esta temática.

Alumnos pensionados en Madrid y Roma

⁶⁵⁰ C. RIPA, 'El carro del Aire', T I, p. 174: "Martiano Capella representó *el aire pintando a Juno*, matrona que aparece sentada sobre un sitial notablemente adornado, llevando un blanco velo que la cabeza le cubre y, rodeado por una faja a guisa de antigua y real corona repleta de joyas verdes, rojas y azules; siguiendo el color de dicha faja dorado y resplandeciente [...] Y va su carro tirado por dos hermosísimos pavos, aves especialmente consagradas a esta diosa".

⁶⁵¹ C. RIPA, 'El carro del Agua', T. I, pp. 174-175: "Pinta Fornuto en su libro de la Naturaleza de los dioses, para representar al agua, a Neptuno. Es un viejo con la barba y los cabellos del color de las aguas marinas, llevando a sus espaldas un manto del mismo color que digo. Sostiene un tridente con su diestra, y aparece sobre una concha marina provista de ruedas y va tirado por dos ballenas, dos caballos maridos avanzando por medio del océano y viéndose al sur alrededor numerosos peces de distintas especies. Añadiremos que dicho Carro va tirado por ferocísimos caballos, recordando con ello que Neptuno, según dicen los poetas, fue el primero que los formó y trajo al mundo".

En el marco social de la vida ciudadana, la existencia de los pensionados en Madrid y Roma era un acontecimiento del que se hace eco la prensa local. Uno de los cronistas de la vida social de Barcelona, el *Baró de Maldà*, escribe lo siguiente en su diario del 4/11/1796: “*desde 31 d’octubre passat, s’ensegnen dalt en la Llotja, les mes primoroses obres en les tres nobles artes de pintura, escultura i gravat, que han treballat quatre pensionistas que ha tingut la Junta en Roma, Francisco Bover, Manuel Oliver per l’escultura, i Francisco Rodríguez per la pintura, i en Madrid, pel gravat en dolç Blas Atmeller [...] Així mateix se deisen veure les obres, pel temps de quatre anys, dels nous pensionistas, Damià Campeny, escultor, que passa a Roma, Esteve Boix gravador, que va a Madrid, i Pau Montanya, que està ya allí. Tots ests, i demés relatiu, explico lo Diario estampat 31 octubre 1796*⁶⁵²”.

La Junta de Comercio no sólo financiaba la Escuela, sino también a los pensionados, según consta en el LAJC de Barcelona, a 31 de marzo de 1803: “La Junta, a través de su director, se hace eco del recurso de Miguel Cabañas, pensionista nombrado por Roma con seis reales diarios para la pintura, en el que pedía auxilio mensual para el gasto de sus estudios, solicitud que recomienda el Director de la Escuela D. Pedro Pablo Montaña, teniendo presente la Junta las circunstancias tan recomendables de este joven, como lo que puede prometerse de su aplicación y lo evidente que es que con seis reales no podrá cubrir los gastos de manutención y establecimiento de estudios. Ha acontecido que para los primeros gastos por una vez se le suministren treinta duros que se cargaran en los gastos mensuales de la Escuela de la que ha sido tan digno alumno Cabañas [...] Se comunica orden al contador a favor de Cabañas el libramiento de los seiscientos pesos de estilo para el viaje a Roma⁶⁵³”.

Pensionados a Madrid. RABASF.

Pablo Montaña Cantó (1775-1801) ejemplifica la ampliación de estudios a la Academia de San Fernando. Sus primeros años de formación fueron en la Escuela barcelonesa, bajo la dirección de su padre, Pedro Pablo Montaña. En 1789 obtuvo un primer premio por un cuadro de Historia, lo que le permitió ser pensionado para acudir a la Escuela de San Fernando, a lo que habría que sumar que su padre era el director de dicha Escuela. El director envió una carta, fechada en Barcelona, a 14 de julio de 1794, a la Junta de Comercio, solicitando el permiso. En respuesta, la Junta concede a su hijo Pablo la ayuda necesaria para la ampliación de estudios en Madrid, bajo a la dirección de Maella. La Junta de Comercio resuelve que, en atención a los

⁶⁵² BARÒ DE MALDA, 1796, Vol. III, pp. 157-158.

⁶⁵³ E. BALLARD, 1987, op. Cit, p.232.

méritos de su padre, cuando quede la primera plaza vacante se le concederá. Esto sucedió el 9 de febrero de 1795, día en que se confirma la pensión para Pablo Montaña por un cuatrienio⁶⁵⁴.

Hemos consultado el archivo de la RABASF donde se conserva una carta autógrafa de Pedro Pablo Montaña, a 1 de septiembre de 1794, solicitando permiso, después de cuatro años de estudio con su padre y ganado el primer premio, para “continuar sus estudios bajo la dirección de D. Mariano Maella, y por tanto se le permita ir a dibujar en la sala del natural⁶⁵⁵”. La solicitud fue concedido dada la formación inicial que acreditaba. En 1796, está como pensionado en la RABASF y concurre a los premios convocados ese año. El asunto propuesto para la prueba de pensado fue: “El Rey presenta sus brazos a la Paz, la cual viene gozosa a abrazarse con S.M. El Príncipe de la Paz [...] Conduce de la mano a la Diosa para que suba al Trono Regio [...] Mercurio, a quien alegóricamente su figura representa el plenipotenciario español Don Domingo de Iriarte, en la tierra y con rápido vuelo se remonta al alto empíreo a anunciar la Paz ajustada y concluida en Basilea⁶⁵⁶”.

Según el inventario ‘Noticias⁶⁵⁷’, el asunto del número 329, pintado por don Pablo Montaña, obtuvo el segundo premio (Fig. 141). Esta pintura ha sido estudiada por J.R Triadó⁶⁵⁸ y M. Quílez⁶⁵⁹, quienes dan a conocer los dibujos preparatorios (Fig. 142) donde se valoran las diferencias con la pintura final. Nos centraremos sólo en los aspectos alegóricos.



Fig. 141. P. Montaña Cantó, ‘Godoy presenta la Paz a Carlos IV’, 1796, 2º premio de 1ª clase. RABASF, nº Inv. 398.

⁶⁵⁴ E. BALLARD, 1987, op. cit., pp. 192-194.

⁶⁵⁵ RABASF. Archivo-biblioteca, ‘Pensionados’. Inventario. Ms. 1-48-1.

⁶⁵⁶ RABASF. ‘Premios’ 1796, p. 203.

⁶⁵⁷ RABASF. ‘Noticias de las pinturas’ [1796-1805], p. 39.

⁶⁵⁸ J.R. TRIADÓ I R.Mª. SUBIRANA, op. cit, Art Catalunya, vol. 9.p. 139.

⁶⁵⁹ F.M. QUÍLEZ, *Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX*, Locus Amoenus 1, 1995, pp. 193-207.



Fig. 142. P. MONTAÑA CANTÓ, 'Alegoría de la Paz de Basilea', 1796, MNAC. Tinta a la ploma i a l'aiguada sobre paper 23 x 29,9cm. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Respecto a la pintura, llama la atención la semejanza entre las dos obras premiadas, la de Aparicio, 1º premio (Fig. 51) y la de Montaña que obtuvo el 2º premio. Ambos pintores habían sido alumnos de las academias de su lugar de origen, Valencia y Barcelona respectivamente, en el caso de Aparicio tenía ya 26 años. Esto nos da una idea del largo proceso que requería esta formación para recoger frutos mediante el premio. Montaña hijo tenía 24 años. Las coincidencias en los cuadros se deben a las normas del concurso y el hecho de tratarse de un acontecimiento histórico contemporáneo a los artífices, lo cual hace pensar a Hernández que ambos autores compartieran una fuente iconográfica común, según él, un grabado del francés Alejo Loir sobre pintura de Rubens, titulado 'La Reina toma partido por la Paz'⁶⁶⁰.

Ambos destacan la alegoría de la Paz⁶⁶¹, con el atributo del ramo de olivo que describe Ripa; a la que Montaña le suma el arco iris, que contribuye, desde el punto de vista iconográfico, a subrayar la simbología de Paz que transmite la composición. Aparicio ha mantenido la alegoría de la Paz con el niño con la antorcha encendida hacia abajo quemando las armas, que forma parte de la descripción de Ripa. Sin embargo, Montaña ha preferido hacer referencia al dios Marte, que podría simbolizar la actitud en reposo del dios de la guerra con la llegada de la Paz. De hecho, la figura de Marte le planteó problemas, ya que según vemos en el dibujo recurre a Hércules inicialmente con la clava. Una hipótesis es que, en la pintura, Montaña pudo tener referentes pictóricos en la obra de Maella, que era su profesor, y, curiosamente el Museo

⁶⁶⁰ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 'Un discípulo de la Academia de San Carlos: José Aparicio Inglada (1770-1838), pintor neoclásico español'. Archivo de Arte Valenciano. nº 88, 2007, p. 322.

⁶⁶¹ C. RIPA, 'La Paz', T II, p. 183-185. La misma representación que Aparicio.

de la Academia catalana había tenido una obra suya titulada, según el inventario de 1833: n° 220: ‘Marte y la Paz abrazándose’. Boceto de Maella [perdida]⁶⁶². Esta coincidencia, el mismo asunto y un título, nos parece podría tener relación. Hemos encontrado una obra de Maella en una colección particular catalogada por de la Mano⁶⁶³ ‘La Paz Asiste a Marte’ (Fig. 143)



Fig. 143. M.S. MAELLA, ‘La Paz asiste a Marte’ (boceto), 1804. Colección particular. Imagen de de la Mano, ‘Dibujos’.

Sin embargo, la hipótesis de que Montaña pudiera haberla tenido como referente ya que los personajes son los mismos e incluso aparece el arco iris, se descartaría si tenemos en cuenta que la obra, según de la Mano, está fechada en 1804.

En los años sucesivos, la Junta de Comercio aboga por que se le prorrogue la pensión. De ello dan constancia las cartas autógrafas dirigidas a la academia madrileña por Buenaventura Gassó en noviembre de 1798, y por su padre Pedro Pablo Montaña, el 8 de diciembre de 1798, agradeciendo a D. Bernardo Iriarte la prolongación por un año más de la pensión de su hijo. Este mismo año, el 15 de mayo de 1798, la Junta envió a Madrid 6000 reales de vellón para sufragar los gastos de los pensionados, que se reparten entre tres pensionados: Pablo Montaña,

⁶⁶² Catálogo de las obras en pintura que existen en la 1ª sala de la Galería de Bellas Artes de la Real Junta de Comercio del principado de Cataluña con el nombre de sus autores e indicación de lo que representan. [1833]. Catálogo de las obras en pintura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña, Imprenta Fernando Rúa, Barcelona, 1847, inv. N° 220: ‘Marte y la Paz abrazándose’, boceto de Maella, p. 9. F. FONTBONA, V. DURÁ, *Catàleg del Museu fr la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Real Academia Catalana de Sant Jordi, Barcelona*, 1999, p. 337. Citada entre las pinturas presumiblemente perdidas.

⁶⁶³ J. M. DE LA MANO, ‘Mariano Salvador Maella’ [1739-1819]. Dibujos. Catálogo razonado. T I, Fundación Botín, 2011, p. 404.

Esteban Boix y Antonio Celles; al margen aparece la firma de cada uno, conforme a que han recibido 2000 reales⁶⁶⁴.

Durante este periodo fueron numerosas las obras remitidas por Montaña a la Escuela de Barcelona: “varias obras remitidas de Madrid por los tres referidos pensionados [...] Acordó colocarlas en los salones de la Escuela, a fin de que sirvan de estímulo a los demás concurrentes⁶⁶⁵”.

En un documento de 1798 podemos leer noticias de las obras que remiten los pensionados de la Escuela de las Nobles Artes de Barcelona, al Real Consulado: “D. Pablo Montaña remite una copia del Baco de Velázquez, que está en la colección de pintura que tiene S.M. en el Real Palacio de Madrid, y el retrato de Murillo y de Velázquez, ambos copiados de los originales que posee el III^{mo} Sr. Dn. Bernardo Iriarte⁶⁶⁶”. En la actualidad, de estas obras sólo se encuentran en la RABASJ la copia del autorretrato de Murillo, que fue enviada en 1798 (nº Inv. 251), el resto están en el MNAC.

En 1799 no hubo pensionados de Pintura, según corrobora la Junta de Comercio el 1 de junio de 1801: “con relación a pensionados en Nobles Artes y a concursos para obtenerlas, con motivo de quedar vacante desde diciembre de 1799 la de pintura, que últimamente disfrutó Don Pablo Montaña⁶⁶⁷”.

Durante los cinco años que pasó en Madrid bajo la dirección de D. Mariano Salvador Maella⁶⁶⁸, Pablo Montaña, remitió a la Academia barcelonesa numerosas obras copias que realizó en este periodo de formación y que se encuentran en el Museo de la RABASJ, recogidas en el Catálogo del Museo⁶⁶⁹: copia de Alonso Cano, ‘San Juan Evangelista’(inv. nº 966); copia de la ‘Purísima Concepción’ de Murillo (inv. nº 967); copia de ‘Sant Pau’ de Ribera (nº inv. 910)(actualmente en el MNAC 24270); ‘Herodías con la cabeza del Bautista’ de Guido Reni, (inv. nº 336); copia del ‘retrato de Carlos IV’ de Maella (inv. nº 243); y ‘Retrato de la Reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV’, 1798, (inv. nº 246). No encontramos temáticas alegóricas.

⁶⁶⁴ RABASF. ‘Pensionados para el estudio de las Tres Nobles Artes por la Junta de Comercio y consulado de Barcelona’, Inventario. Ms. 1-48-1.

⁶⁶⁵ RABASF. ‘Pensionados para el estudio de las Tres Nobles Artes por la Junta de Comercio’, 1797, p. IV.

⁶⁶⁶ Ídem. [1798]. Ms. 1-48-1.

⁶⁶⁷ JC. Barcelona, 1 de junio de 1801, p. 219.

⁶⁶⁸ Conde de la VIÑAZA, ‘Adicciones al Diccionario Histórico de J. A. Ceán Bermúdez’, Madrid, tipografía de los Huérfanos, 1894; T III, pp. 88-89.

⁶⁶⁹ F. FONTBONA Y V. DURÁ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. I. Pintura, 1999, pp. 62-64.

La obra premiada que hemos analizado le sirvió para afianzar su posición y volver a Barcelona con honores. Según Ceán: “el 3 de noviembre de 1799 mereció ser nombrado individuo de mérito de dicha corporación con un cuadro original que representaba la gratitud del artista hacia la Junta de Comercio de Barcelona (que no he podido localizar). Después que alcanzó este triunfo, regresó a su patria⁶⁷⁰”. Fue nombrado teniente director de pintura de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y falleció poco después, en 1802. Su muerte prematura impidió que desarrollara todo su potencial creativo, y se le rindió homenaje⁶⁷¹ en las actas de 1803, haciéndose eco del cuadro.

Pensionado a Madrid. RABASF. Francesc Lacoma i Sans (1784-1812) había participado en el concurso para acceder a la pensión de Roma, con la obra realizada en 1802: *L'adoració del vedell d'or*, 1802. Nº de inv. 370. Se le atribuye la *Còpia de la Beatrice Cenci atribuïda a Guido Reni*, de 1802, Inventario nº 136, aunque no se sabe con certeza si es obra suya.

Al año siguiente, en 1803, fue pensionado a Madrid. En los archivos de la RABASF, en el apartado de pensionados, bajo el título ‘Francesç Lacoma, pensionado de Barcelona por la Pintura’, se encuentra una carta autógrafa de Francesc Lacoma del 1 de junio de 1803: “La Real Junta le ha concedido una pensión de 12 rs diarios [...] deseoso de empezar cuanto antes sus estudios [...] suplica que se sirva contarle entre el número de los discípulos de esta Real Academia, y además señalarle un profesor que le dirija en el estudio de su Arte [...] que desearía fuese el Sr. Don Mariano Maella, por haber estado siempre al cuidado de este Sr. Director los pensionados que hasta ahora han venido de Barcelona a esta Corte”. Al margen, la Junta Ordinaria de 9 de junio de 1803, “admitido” y “vaya asignado al estudio de Don Mariano Maella⁶⁷²”.

En 1805 participó en los premios generales de primera clase convocados por la academia. El asunto propuesto por la RABASF para la prueba de pensado fue “Carlos Tercero acompañado de la Beneficencia y de la Agricultura entrega los terrenos de Sierra Morena a los colonos de varias castas para que los pueblen y cultiven. A lo lejos y huyendo del sol, que

⁶⁷⁰ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, 1800, T III, p. 88.

⁶⁷¹ Actas 1803: “Don Pablo Montaña, destinado a Madrid para la pintura en 1797, fue premiado por la Real Academia de San Fernando y estando para regresar a Barcelona en 1799, presentó a la misma Real Academia un cuadro alegórico de su invención, que fue tan aplaudido, que le condecoró con el título de Académico Supernumerario en la clase de Pintura (...) Diferentes cuadros pintados, y enviados de Madrid por Don Pablo Montaña”, Continuación de las Actas, 1803, s.n.

⁶⁷² RABASF. ‘Pensionados’. Inventario. Ms. 1-48-1.

presencia esta acción, se ven entre tinieblas ladrones y forajidos que abandonan el sitio⁶⁷³, siendo galardonada la obra de Alonso del Rivero que hemos analizado anteriormente en el seno de la RABASF, con el primer premio (Fig. 15). Con el mismo tema tenemos la obra de Lacomme ‘Carlos III poniendo en ejecución el proyecto de poblar Sierra Morena’, 1805⁶⁷⁴ (Fig. 144). de muy mala calidad, aunque creemos que útil en relación con la iconografía).



Fig. 144. F. LACOMME, ‘Carlos III entrega las tierras de Sierra Morena a los colonos’, 1805. RABASF. Inventario nº 329.

Como elementos alegóricos que nos remitan a Ripa, vemos la alegoría correspondiente a la Victoria, según los antiguos: “mujer de rostro virginal que va volando por los aires, cogiendo con la diestra una corona de laurel o de hojas de olivo⁶⁷⁵”. Esta figura es la que corona al rey Carlos III. La figura femenina que tiene en la mano uno de los niños podría corresponder a la Beneficencia.

No obtuvo ningún voto, por lo cual el propio pintor, remitió una carta a la Junta de Comercio en Madrid, a 18 de julio de 1805, pidiendo disculpas “por no haber desempeñado, como lo esperaba, la prueba de repente en la oposición a la primera clase de pintura en el concurso general de este año⁶⁷⁶”.

⁶⁷³ RABASF. ‘Premios’, 1805, p. 239.

⁶⁷⁴ F. FONTBONA, V. DURÁ, Catàleg, RABASF, 1999, op. Cit, inv. nº 329.

⁶⁷⁵ C. RIPA, ‘La Victoria’, T II, p. 400.

⁶⁷⁶ Idem. Ms. 1-48-1.

A pesar del fracaso en el concurso, la academia madrileña emite una carta favorable al pintor, de D. Isidro Bosarte, certificando su aprovechamiento, en Madrid a 10 de agosto de 1805: “Testifico que [...] el discípulo D. Fco. Lacoma [...] la certificación favorable por su trabajo por parte de su profesor D. Mariano Maella, incluido⁶⁷⁷”.

Durante su periodo académico realizó numerosas obras que envió a la Escuela de Barcelona, donde se pone en evidencia la importancia de A.R. Mengs, del que remitió al menos cuatro copias, según consta en el catálogo de la Academia⁶⁷⁸.

Permaneció en Madrid, y, en 1805, realiza su propio autorretrato y el de su tío, Antonio Lacoma. Murió muy joven en 1812.

Tanto Pablo Montaña como Francisco Lacoma realizaron una obra alegórica como pensionados de San Fernando, con participación en los concursos convocados por la academia, donde los asuntos están previamente determinados, por lo que invención y la parte creativa están constreñidas a las indicaciones que sobre el asunto propone la academia, como pasaba en la academia de origen. Desgraciadamente, ambos tuvieron unas carreras cortas debido a sus muertes prematuras. El ejemplo de Lacoma viene a corroborar la importancia de Mengs en la formación académica de los artistas medio siglo después. También llama la atención que, al igual que sucedía en la Escuela de Dibujo, son numerosas las obras con escenas de carácter religioso. Todo ello refrendaría el gusto y la estética académica en última instancia.

Pensionada en Roma.

De los pensionados en Roma, el premio convocado en 1802 lo ganó Miquel Cabanyes (h.1775-d.1814) con *L'adoració del vedell d'or* (1802), oli/tela, 1,06x1,46cm. Inv. general nº372. Obra realizada para la obtención de la pensión de Roma, en febrero de 1802. En el Museo de la Academia no hay más obras suyas.

Mayor fortuna tuvo otro de los pensionados anteriores, Francisco Rodríguez i Pusat (1767-1840), quien obtuvo la pensión para acudir a Roma con su obra de carácter mitológico⁶⁷⁹:

⁶⁷⁷ RABASF. 'Pensionados'. Inventario. Ms. 1-48.1.

⁶⁷⁸ F. FONBONA Y V. DURÁ, *Catàleg*, RACBASJ, 1999, op. Ct., pp. 50-53. Cuadros remitidos por F. Lacoma desde Madrid.: *Còpia de la Magdalena penitent*, Anton Rafael Mengs, 1803. Inv. nº 181.

Còpia del retrat de Campoomanes, Anton Rafael Mengs, 1806. Inv. nº 342.

Còpia del Davallament de la Creu, Anton Rafael Mengs, 1807. Inv. nº 173.

Còpia de l'Adoració dels pastors, Anton Rafael Mengs, (sin datar), Inv. nº 202.

Còpia del Crist crucificat, Alonso Cano, (s. datar), Inv. nº 271.

Còpia de Sant Pau ermita, Josep de Ribera, Inv. nº 322. Dudas sobre si se trata de una copia de Lacoma o de Pau Montaña.

⁶⁷⁹F. FONBONA, V. DURÁ, *Catàleg* RACBASJ, op. cit, 1999, p. 75.

‘Penteo es asesinado en la fiesta de Baco’, en catálogos antiguos como ‘El Triunfo de Baco’, 1789.

En el Catálogo de la RACBASJ se recogen las obras de su estancia en Roma: una copia de las logias del Vaticano, sala de Heliodoro, obra de Rafael Sanzio; y otra copia de Annibale Carracci: ‘La Magdalena penitente’, de la Galería *Doria Pamphili*, en Roma. Ambas copias datan de h.1791, coincidente con su estancia en la ciudad de Roma⁶⁸⁰. Estos referentes que toma el pintor eran los modelos comunes de la estética académica.

A su vuelta a Barcelona, su carrera se desarrolló en el marco académico, donde fue profesor de Pintura y nombrado director en 1821. Según Casella: “Francisco Rodríguez Pumat (...) después de verificar sus estudios en Roma, fue nombrado profesor de las enseñanzas del dibujo (...) hasta su fallecimiento. La Academia de San Luis de Zaragoza le había nombrado individuo de mérito el 18 de abril de 1819⁶⁸¹”.

El paso por Roma se ha limitado, según las obras remitidas, a copias, al igual que con los pensionados en Madrid, sin evidenciar ningún cambio en el campo de temas alegóricos respecto a la formación en la Escuela de Barcelona. No hemos encontrado ninguna obra de invención propia, excepto la obra de Vidal en el homenaje al ‘nacimiento de los infantes Carlos y Felipe’. No obstante, realizaron obras que les permitieron afianzar sus conocimientos y sobre todo su currículum de cara a su futuro profesional, como fue el caso de Francisco Vidal, nombrado teniente director de pintura en 1787 de la Escuela de Barcelona y también Pablo Montaña; o Francisco Rodríguez, que llegó a ser director de la institución durante muchos años. Sin embargo, mientras los alumnos estaban muy limitados en su creatividad, sus maestros fueron los que llevaron a cabo numerosas obras alegóricas, no en el seno de la Escuela sino fuera de ella, como P.P. Montaña quien contó con la colaboración de sus alumnos que quedaron en el anonimato. Este será el tema que desarrollaremos posteriormente en el bloque de pintura la pintura alegórica fuera del marco académico.

Podemos concluir destacando que:

⁶⁸⁰ F. FONTBONA, V. DURÁ, *Catàleg RACBASJ*, 1999, op. cit, pp. 75-79.

⁶⁸¹ B.C. Fondos Raimon CASELLAS. 2/34. Ms. 5240/46, Fol. 13.

La fundación tardía de la mayoría de las academias coincidió con la transición hacia el neoclasicismo, en la que los temas que predominan de la historia o de la historia sagrada tendrán su desarrollo en el siglo XIX.

Hemos encontrada una gran asociación entre alegoría y política.

El aprendizaje académico deja poco margen a la invención, puesto que los asuntos han estado predeterminados por los profesores donde se especifican las alegorías que deben representar.

La experiencia de los pensionados viene dominada por el conocimiento de la cultura romana a través de la copia que exige la formación académica.

El repertorio utilizado en la pintura alegórica corresponde a la obra de Cesare Ripa.