



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](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://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](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://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](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://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.

## E. EL USO DEL LENGUAJE ALEGÓRICO DE LA PINTURA CIVIL.

### **E. Capítulo I. Madrid. Imágenes del poder en la pintura alegórica cortesana.**

Madrid fue el epicentro de la pintura cortesana española en el siglo de la ilustración y los reyes sus mayores promotores y consumidores. Sus pintores de cámara gozaron de una doble distinción al ser nombrados al mismo tiempo directores de la Academia de San Fernando. La doble función de la que gozaron comportó que como pintores académicos, las obras pictóricas de carácter alegórico en el seno de las academias fueran bastante limitadas; mientras que en el ámbito civil fueron los artífices de las grandes decoraciones cortesanas de los Palacios Reales. Los muros, y sobre todo las bóvedas de los palacios, se convirtieron en lienzos donde los pintores pudieron expresar su ‘invención’, dando lugar a las grandes decoraciones, en un principio en forma de narraciones mitológico-alegóricas, meramente alegóricas o históricas. Un ejemplo de esta doble compromiso lo veremos en la figura de C. Giaquinto posteriormente (Fig. 9 y 10).

La monarquía fue la principal consumidora de estas grandes decoraciones para decorar sus residencias: el Palacio Real de Madrid, los Sitios Reales de Aranjuez, Segovia o el Pardo, lugares a los que se desplazaba a lo largo del año. Son por tanto estos espacios donde se concentran las decoraciones alegóricas más importantes al servicio de los distintos monarcas con diferentes sensibilidades artísticas: Felipe V, Fernando VI, Carlos III o Carlos IV. Sin embargo, todos tuvieron en común rodearse de los pintores más prestigiosos y eruditos del momento, capaces de llevar a cabo las obras más importantes de contenido simbólico para la mayor gloria de su reinado, muchos de ellos extranjeros reclamados por sus éxitos en las cortes europeas, hasta la llegada de Carlos IV, que se rodeó de los pintores de nuestro país.

Nuestro objetivo en este capítulo es visualizar estas pinturas alegóricas y analizar su relación con ‘Iconología’ de C. Ripa. No se tratará de un catálogo exhaustivo, sino que incidiremos en las pinturas donde el componente alegórico sea el componente principal, en diferentes artistas, con distintas obras, así como en las distintas proyecciones a las que dan lugar las distintas academias de Bellas Artes en las diferentes áreas geográficas de nuestro país, en el marco temporal del siglo XVIII hasta 1808, fecha que cierra un periodo histórico.

### **E. I. 1. Reinados de Felipe V y Fernando VI. Primeras decoraciones mitológicas-alegóricas en los Sitios Reales.**

El primer Borbón que reinó en España fue Felipe V, desde 1700 hasta 1746. A su llegada a nuestro país, se rodeó de pintores de cámara franceses<sup>1</sup>, cuyo objetivo en estos primeros años era crear una imagen oficial del monarca que lo presentara como un rey ‘diplomático’, una imagen renovada que superase las grandes dificultades del período convulso de la Guerra de Sucesión. Los elegidos fueron Hyacinthe Rigaud (1659-1743), que lo retrata como ‘Felipe V rey de España’, en la que el joven monarca aparece vestido a la española, procurando de este modo aproximar su imagen a sus súbditos; o J. Ranc (1674-1735) autor del retrato ‘Felipe V a Caballo’, 1732, con un claro componente alegórico, al situar la figura alegórica de la fama tocando la trompeta y coronado al monarca con la corona de laurel, o por último Louis-Michael van Loo (1707-1771) en una presentación mas familiar “...en última instancia, se seguía utilizando un mismo recurso a la alegoría y el mito como lenguaje a través del cual era posible construir y articular aquella imagen ideal del soberano”<sup>2</sup>. Por otra parte, una vez finalizada la Guerra, y a raíz de su segundo matrimonio con Isabel de Farnesio en 1714, ella se convirtió en una figura clave en el desarrollo de las artes en España con la incorporación de pintores italianos que fueron desplazando a los primeros.

Además de los conflictos bélicos mencionados en 1734 tuvo lugar el incendio del Alcázar, antigua residencia Real, con lo cual durante dos décadas no se realizaron grandes decoraciones alegóricas, los pintores se dedicarán básicamente a decorar los palacios de los Sitios Reales, mientras se construía el nuevo Gran Palacio Real y estuviera preparado para la decoración interior.

La reina Isabel de Farnesio propuso a su secretario, el marqués de Scotti, que reuniese un equipo de artistas italianos para abordar las decoraciones de los sitios Reales. Se eligió como director a Giacomo Bonavía (1705-1758), arquitecto y autor de las perspectivas o arquitecturas fingidas formando tandem con el pintor Bartolomé Rusca (1680-1750), encargado principalmente de realizar las pinturas con figuras en el espacio

---

<sup>1</sup> Y. BOTTINEAU, [1986], ‘El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Traduc. M<sup>a</sup> C. MARTÍN MONTERO, Fundación Universitaria Española, Madrid. J.M. MORÁN TURINA, [1990],’ La Imagen del rey: Felipe V y el arte’, Nerea, Madrid.

<sup>2</sup> .M. MORÁN TURINA, [1990],’ La Imagen del rey: Felipe V y el arte’, Nerea, Madri, p. 110.

interior de dichas arquitecturas; y Felice Fedeli (1710-1773), pintor auxiliar. Ellos fueron los artífices de las decoraciones de las bóvedas de los Palacios de los Sitios Reales: de Aranjuez y de la Granja de San Ildefonso (Segovia), de los que mostraremos un ejemplo de cada uno de ellos.

Palacio de Aranjuez. Uno de los primeros encargos que recibió el equipo de G. Bonavía y B. Rusca fue la decoración del dormitorio del rey. La pintura de las bóvedas se decoró en los años 1734-1735 (Fig. 1).



Fig. 1. B. RUSCA Y S. BONAIVÍA. 'La Justicia y la Paz', Fresco del techo del dormitorio del rey, 1734-1735. Palacio Real de Aranjuez. Imagen incompleta de la cuadratura, para visualizar las figuras. Tomada de [www.visitaranjuez.com](http://www.visitaranjuez.com).

La arquitectura fingida ilusionista de gran riqueza de esta pintura (Fig. 1) tuvo sus precedentes en España en el reinado de Felipe IV y Carlos II<sup>3</sup>. En aquel momento, bajo el reinado de Felipe V, el arte de la *quadratura* vuelve a adquirir protagonismo con

<sup>3</sup> En España la cuadratura había sido introducida por los pintores italianos de la escuela boloñesa: Angelo Michele Colonna (1604-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660), que vinieron llamados por Velázquez para decorar las estancias reales del Alcázar y el Palacio del Buen Retiro, cuyas obras han desaparecido, pero que como B. Rusca y S. Bonavía, cada cual tenía una especialización: mientras que Colonna se encargaba de las figuras, Mitelli lo hacía de la arquitectura. En España la huella de los italianos la siguió la escuela madrileña, siendo sus máximos representantes españoles Francisco Rizi (1662-1668) que junto a Juan Carreño (1614-1685), fueron autores de la decoración de la bóveda de la Iglesia de San Antonio de los Portugueses, 1662-1666, en Madrid, en la que Rizi realizó la decoración arquitectónica fingida del tambor mientras Carreño realizó las figuras. Años después esta decoración sufrió una transformación a raíz de una intervención de Luca Giordano por culpa de unas filtraciones, quien en 1698-1699, la trasmutó añadiendo las columnas salomónicas y decoró todo el perímetro de la pared con pinturas murales que remedan tapices fingidos en 1700.

Santiago Bonavía, para quien la arquitectura fingida pasa a ser prioritaria para enmarcar un espacio mínimo para las figuras. La visualizamos de sotto in sù, de abajo arriba, siguiendo los principios recogidos en el Tratado de Perspectiva *Pictorum*, de 1693, del jesuita Andrea Pozzo (1642-1709), cuya obra más emblemática fueron los frescos de la Iglesia de San Ignacio en Roma, decorada con un ejemplo paradigmático de arquitectura fingida que acoge la ‘Apoteosis de S. Ignacio’ (1685-1694). La influencia del tratado en Madrid se difundió a través de los colegios de los jesuitas.

En este caso, la arquitectura fingida la realizó Bonavía y, en el poco espacio restante, Rusca sitúa las figuras alegóricas de la Justicia<sup>4</sup> y la Paz<sup>5</sup>(Fig. 1). Ambas alegorías tienen su referencia en Ripa. Un *putto* porta junto a los fasces consulares el cuerno de la abundancia<sup>6</sup> que forma parte de la alegoría de la Paz, ejemplificando los beneficios que se obtienen de dicha unión. El tópico de las dos figuras alegóricas fue utilizado también por Giaquinto en dos pinturas de caballete, que veremos al hablar del autor

Palacio de la Granja de San Ildefonso. El equipo de Bonavía, con Rusca y Fedeli, se traslada al palacio en 1742, manteniendo las mismas funciones, cada uno con su especialidad. En los techos y las bóvedas de este palacio predominan las temáticas mitológicas, en las que Bonavía vuelve a dar un nuevo ejemplo de la maestría y vistuosismo con las arquitecturas fingidas.

La pintura central corresponde a ‘Venus entregando las armas a Eneas’. La figura de Venus en su carro está descrita en Ripa, quien toma de Apuleyo el hecho de que vaya tirado “por palomas<sup>7</sup>”, como en el fresco. La temática mitológica tiene gran protagonismo y cuenta con numerosos ejemplos<sup>8</sup>(Fig. 2).

---

<sup>4</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 8.

<sup>5</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, pp. 183-187.

<sup>6</sup> C. RIPA, ‘La Abundancia’, T I, p. 52-54.

<sup>7</sup> C. RIPA, ‘El Carro de Venus’, T I, p. 166.

<sup>8</sup> ‘La transformación de Calixto en Osa Mayor’, que decora la bóveda de la galería de retratos. También en la pieza del despacho o en el oratorio, B. Rusca y G. Bonavía representaron ‘La caída de Faetón desde el carro de Apolo, acompañado de las Horas, Júpiter y otras diosas<sup>8</sup>’. En el techo de la antecámara de la Reina está ‘La caída de Belafonte’; y en el dormitorio de los Reyes, desde 1743, ‘Los Desposorios de Psiquis y Cupido’



Fig. 2.G. BONA VÍA Y B. RUSCA, 'Venus entregando las armas a Eneas, 1741-1746, fresco. Sala del tocador de la Reina, Palacio Real de San Ildefonso, la Granja (Segovia).

El Reinado de Fernando VI tuvo lugar entre 1746 y 1759 y llamó a su servicio al pintor Giacomo Amigoni<sup>9</sup> que llegó a España en 1747 con el cargo de primer pintor de cámara de Fernando VI y director de la recién creada Escuela de Bellas Artes madrileña. Contaba con gran experiencia en decoraciones al fresco en Alemania o Londres, así como un vínculo personal con Carlo Broschi, Farinelli<sup>10</sup>. El cantante, además de talento operístico, tuvo gran influencia en cuestiones artísticas, lo que contribuyó a que Amigoni viniera a Madrid. La decoración más importante la realizó en el Palacio de Aranjuez<sup>11</sup>, en la Sala de Conversación, que posteriormente sería el Comedor de Gala en época de Carlos IV. Este salón muestra un conjunto pictórico coordinado entre el suelo y la bóveda<sup>12</sup> (Fig.3):

<sup>9</sup> Felipe V le encargó dos pinturas, 'La Alegoría del Infante Don Carlos y El juramento de Aníbal', ahora en La Granja de San Ildefonso de Segovia. La primera, un cuadro alegórico que conmemoraba la marcha de su hijo y primogénito de su segunda mujer Isabel de Farnesio, el príncipe Carlos de Borbón, que con motivo de la muerte del último Farnesio, heredó por parte de su madre los ducados de Parma, Piacenza y Toscana, tomando posesión en 1731. De esta etapa primera es la pintura conmemorativa realizada por Amigoni, 'El infante don Carlos parte para Italia', h. 1734. Ambas obras fueron encargos hechos fuera de España.

<sup>10</sup> Al que le unía gran amistad. El cantante de ópera había venido a España en 1737, llamado por Felipe V e Isabel de Farnesio para ayudar al monarca a superar los periodos de melancolía, afecto de una enfermedad maniacodepresiva.

<sup>11</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, 'Diccionario', op. Cit., T I, pp. 27-28.

<sup>12</sup> J.L. SANCHO, J.L. VALVERDE Y J. JORDÁN DE URRÍES, 'Real Sitio de Aranjuez', Patrimonio Nacional, 2016.



*Fig. 3.G. AMIGONI. 'Homenaje a Fernando VI'. 1748-1750. Comedor de Gala del Palacio Real de Aranjuez.*



Fig. 4.G. AMIGONI, 'Alegorías de la Fe, la Justicia, la Caridad y la Prudencia' en el centro del techo; sobrevolando la Paz; en la parte inferior la Munificencia y la Abundancia, 1748-1750. Comedor de Gala del Palacio Real de Aranjuez.



Fig. 5. G. AMIGONI, 'Alegorías de la Esperanza, la Obediencia, la Fortaleza y el Amor a la Virtud'; 1748-1750. Comedor de Gala del Palacio Real de Aranjuez.

En el centro de la composición el pintor ha concentrado todas las virtudes, las teologales y las cardinales que adornan al monarca (Fig.4 y 5). 'La Fe cristiana', con los



atributos de la cruz mientras que el cáliz lo sostiene un niño<sup>13</sup>, ‘la Caridad’<sup>14</sup>, ‘la Justicia’<sup>15</sup>, ‘la Templanza’<sup>16</sup>, ‘la Fortaleza’<sup>17</sup> y ‘la Obediencia’<sup>18</sup> y ‘la Abundancia’<sup>19</sup> con la cornucopia, los haces de espigas, con frutos en la cabeza.

La composición se cierra en los extremos, enmarcados por rocallas, en una de las cuales se muestra la alegoría de ‘la Verdad’<sup>20</sup> (Fig. 6): La Verdad es desvelada por ‘el Amor a la Virtud’<sup>21</sup>, en presencia un poeta (con corona de laurel) y posibles hombres de ciencia, ya que vemos libros y una esfera; aunque el hombre con barba que tiene en las manos un libro abierto parece tener una pluma y podría estar escribiendo, recuerda también un Evangelista.



Fig. 6 Alegoría de la Verdad’, 1748-1750. Comedor de Gala, Palacio Real de Aranjuez

En la otra rocalla vemos representada la alegoría de ‘el Tiempo’<sup>22</sup> y de ‘la Eternidad’<sup>23</sup> (Fig.7).

<sup>13</sup> C. RIPA, ‘La Fe cristiana’, T I, pp. 401-407.

<sup>14</sup> C. RIPA, ‘La Caridad’, T I, p. 162.

<sup>15</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 8.

<sup>16</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, pp. 233-237.

<sup>17</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, 440.

<sup>18</sup> C. RIPA, ‘La Obediencia’, T II, p. 136.

<sup>19</sup> C. RIPA, ‘la Abundancia’, T I, p. 52-54.

<sup>20</sup> C. RIPA, ‘La Verdad’, T II, p. 391.

<sup>21</sup> C. RIPA, ‘Amor a la Virtud’, T I, p.88.

<sup>22</sup> C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, pp. 360-361.

<sup>23</sup> C. RIPA, ‘la Eternidad’: “Mujer con ropa de matrona, que con la diestra ha de sostener una serpiente formando un círculo sobre sí misma, de modo que sujete con su boca la cola”. T I, p. 392. No xilografía.



Fig. 7.G. AMIGONI, 'Alegorías del Tiempo y la Eternidad; a la derecha: escena de las partes del mundo: Africa, 1748-1750. Comedor de Gala del Palacio Real de Aranjuez.

Al lado de las rocallas, introduce grisallas rosadas que simbolizan las cuatro partes del Mundo. El tema de los continentes había sido introducido en España por L. Giordano en la decoración de las pechinas de la antecámara del Casón del Buen Retiro, h. 1793<sup>24</sup>. Los modelos que utilizó L. Giordano según los dibujos de Castillo siguen los criterios de Ripa, tomando como animales simbólicos de África el león y el elefante. En esta grisalla el paisaje con palmeras y leones nos remiten al continente africano<sup>25</sup>.

El programa iconográfico de la bóveda muestra numerosas virtudes morales que representan y adornan al comitente; aunque en este caso no hemos encontrado relación explícita con el monarca Fernando VI.

En 1750, Amigoni llamó a Charles Joseph Flipart<sup>26</sup> para colaborar en esta obra, pensando seguramente en dedicarse en el futuro a las decoraciones del nuevo Palacio Real que acababa de construirse y estaba ya preparado para su decoración, motivo por el cual lo había llamado el rey, pero su vida se truncó en 1752, habiendo permanecido en Madrid solo cinco años.

<sup>24</sup> Dichas pinturas han desaparecido, pero se conservan los grabados realizados por J. Barcelón, sobre los dibujos de José del Castillo, copias de los cuatro continentes. Esta labor de copiar los dibujos la realizó Castillo simultáneamente a la restauración de las pinturas del Casón, de la cual Andrés de la Calleja era el responsable.

<sup>25</sup> C. RIPA, 'África', T II, p. 106.

<sup>26</sup> C. DE LA TORRE BULNES, 'Un dibujo de Jacopo Amigoni para la Sala de Conversación del palacio Real de Aranjuez', Cuadernos de Arte Granada, 2010, 41: pp. 333-344:337. El hecho de que colaborase Flipart ha suscitado opiniones diversas respecto al autor de unos dibujos encontrados en un *taccuino*, dados a conocer por de la Torre. La autora sostiene que son de Amigoni. En el Capítulo II hemos analizado los *taccuini* de los alumnos pensionados de Roma, por lo que nos parece improbable que en este caso sean de Amigoni, ya plenamente consagrado cuando viene a Madrid.

## E. I. 2. El nuevo Palacio Real y el programa iconográfico de la decoración interior

Existen dudas sobre la existencia de un programa integral iconográfico de las pinturas que decoran el Palacio Real. Felipe V fue el que encargó al benedictino Fray Martín Sarmiento, que era su confesor, que formara el ‘*Sistema de adornos de escultura para el nuevo Palacio Real*’. Éste es el título de dos informes del benedictino al monarca, uno que data de 1743 y otro de 1747, dados a conocer y editados en facsímil por F. J. Sánchez Cantón<sup>27</sup> (Fig. 8):

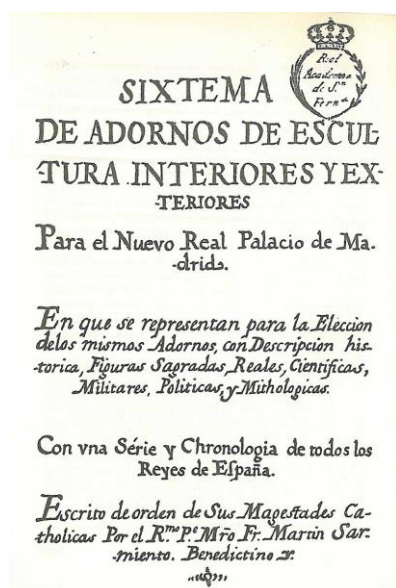


Fig. 8. Fr. M. SARMIENTO, ‘Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el Nuevo Palacio Real de Madrid’.

Como indica el título, hacen referencia a las esculturas. El erudito benedictino, mentor de Fernando VI, está tan satisfecho que incluye en su manuscrito que fueron aprobadas y se ejecutaron según sus ideas. Es interesante destacar que Fray Martín cita como fuente la obra de Cesar Ripa y su ‘Iconología’ en italiano: “[...] Supongo tendrá ya presente el escultor este libro<sup>28</sup>”.

Fernando VI, también encargó a Sarmineto, ideas para la pintura de los techos: “Manda el Rey que se le encargue formar semejantes ideas para la pintura de los techos del nuevo Palacio que se idea pintar<sup>29</sup>”. Esta noticia se conoce gracias a Sánchez Cantón, quien subraya la importancia de la orden que dio Fernando VI sobre que fuera el

<sup>27</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (Ed.) ‘Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII’. Capítulo V. Fray Martín Sarmiento, ‘Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores para el nuevo Palacio Real de Madrid’ (1743- 1747). Compostela, MCMLVI [1956], pp. 150-252.

<sup>28</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., op. cit., 1956, p. 173.

<sup>29</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., op. cit., 1956, p. 153.

benedictino el encargado de crear el programa para las pinturas de las bóvedas de Palacio. Sin embargo, no hay indicios documentales del proyecto o de que se llevara a cabo<sup>30</sup>. Ni A. Ponz, coetáneo de las pinturas, hace referencia a dicho plan; ni tampoco F. J. Fabre hace mención cuando describe las alegorías.

Frente a los mentores, los pintores buscan ser ellos quienes ideen los programas que han de ejecutar. En este proceso de intelectualización de la capacitación de los artistas para crear sus propios asuntos jugó un papel decisivo la RABASF. A partir de este momento se crea una vinculación entre la academia y los grandes encargos para realizar las pinturas palaciegas, que recaen en su mayor parte en los profesores de dichas academias, algunos de los cuales habían llegado a ocupar dichos puestos después de la formación en el seno de las mismas y haber pasado por Roma.

Su formación requería una formación intelectual capaz de crear sus propios programas, o de invención propia, y según el gusto de la época, se recurría a programas iconográficos complejos de carácter alegórico-mitológico, que entendemos en muchos casos como un binomio, “pues es difícil separar en muchos casos alegoría y mitología, ya que la alegoría se sirve muy frecuentemente de personajes e historias de la mitología y ésta tiene una intención alegórica en la mayoría de las ocasiones<sup>31</sup>”. Este sistema fue iniciado por Federico Zuccaro, príncipe de la Academia de S. Lucas y autor que nos sirve de nexo para presentar el lenguaje alegórico en las decoraciones palaciegas. F. Checa, transcribe un texto de *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, 1604, para poner en relieve cómo a partir del Renacimiento y gran parte del Barroco, se entendía el sistema de glorificación de los príncipes a través de la Artes. La idea consistía en identificar a los gobernantes con dioses y héroes mitológicos, religiosos e incluso históricos<sup>32</sup>. Esta concepción se mantiene en este siglo y será una referencia constante en las grandes decoraciones, no sólo del Palacio Real de Madrid, sino extendido a los palacios de los Sitios Reales. Este lenguaje permitía a los pintores transferir las virtudes de los dioses y héroes legendarios a

---

<sup>30</sup>B. TEJERO VILLARREAL, B., 'Nueva visión iconográfica del Padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V'. Academia, nº 74, 1992, pp. 337-356. Sin embargo, existe un programa iconográfico que en 1752 el Padre Sarmiento ideó para 50 tapices que tenían como motivo la representación de las acciones más gloriosas del reinado del monarca Felipe V, incluyendo escenas de carácter beligerante como el asalto al castillo de Monjuit en 1706 o el asalto y la toma de Barcelona en 1714. El proyecto no llegó a ejecutarse y en los asuntos incorpora como fuentes la Historia de España, específicamente la de Ubilla y por la descripción parece que existen ocasionales elementos alegóricos.

<sup>31</sup>R. LÓPEZ TORRIJOS, 'Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras'. Archivo español de arte, 68:270, 1995, pp. 165-177:165.

<sup>32</sup>F. CHECA, 'Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico', Archivo Español de Arte, nº 258, 1992, pp. 157-177.

los comitentes. Para ellos contaban con fuentes literarias de las mitologías como la Metamorfosis de Ovidio; así como la 'Iconografía' de Ripa.

El soporte artístico más adecuado para desarrollar este sistema era el lenguaje alegórico, los pintores se sirvieron de él en las grandes decoraciones murales, ya fuesen en el ámbito civil como religioso, palacios o iglesias, donde pueden desplegar toda su capacidad creativa. Estas pinturas se ejecutaban al fresco, técnica para la que no todos los pintores estaban preparados y este fue uno de los motivos por el cual, ante la necesidad de decorar los palacios Reales, fueron llamados los mejores pintores europeos en este género, al tiempo que suponía un gran prestigio para la monarquía contar con los artistas más célebres que ya estaban consagrados por sus obras europeas.

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 que cuando llegó al poder en 1759, para dar continuidad a los trabajos de decoración de los Sitios Reales, contaba con el primer pintor de cámara de su hermanastro Fernando VI desde 1753: C. Giaquinto. El napolitano de edad avanzada con desencuentros con Sabbatini y con la llegada de A. R. Mengs en 1761, regresó en 1762 a Nápoles, a la Corte del hijo de Carlos III, Fernando IV de Borbón. El pintor murió en 1766. Ese mismo año vino a Madrid G.B. Tiepolo. En un momento cuenta con tres pintores de gran fama a su servicio, de perfiles y de gusto diferentes. El monarca busca lo mejor del talento de cada uno al tiempo que crea competitividad para sacar lo mejor de cada uno. Esta política se mantenía cuando en 1770, fallece G.B. Tiepolo de forma repentina, dejando trabajos sin acabar, que el rey distribuye entre Bayeu y Maella.

El Benedictino Martín Sarmiento (1695-1771) fue muy longevo y sobrevivió a Felipe V y Fernando VI, y vivía cuando llegó Carlos III. Sánchez Cantón piensa que la posición del mentor fue contestada por los artistas, entre ellos al parecer Sachetti y Olivieri, arquitecto y escultor principal. En el campo pictórico, Steffi Roettgen recoge una anécdota de un enfrentamiento entre Sarmiento y Mengs, cuando en 1761 el benedictino expuso al pintor cuál era su propuesta para los frescos que él debería llevar a cabo. Sarmiento reaccionó con irritación ante la negativa del pintor de seguir sus consejos y Mengs presentó al rey su protesta y total desacuerdo. Carlos III dejó que Mengs *fu*

*lasciato libero di trasporre in modo autonomo la tematica indicata, che venne realizzata con l'aiuto di manuali iconologici*<sup>33</sup>.

La llegada de Carlos III hizo perder peso al beneditino, que fue sustituido por un jesuita, el Padre Eleta, quien también hizo sentir su opinión en asuntos artísticos como comentaremos en alguna de sus acciones. En cuanto a la elección de los asuntos, tanto Mengs como G.B. Tiepolo gozaron de libertad para elegirlos.

Carlos IV fue el único monarca que no acudió a pintores extranjeros. A su llegada al poder habían transcurrido en el proceso de decoración del palacio casi ochenta años, finalizando con los trabajos de Vicente López, en 1828. Sin embargo, a pesar de esta diversidad de sensibilidades personales, tanto de reyes como de pintores, de tiempo o espacio, existe un hilo conductor común, la exaltación de la monarquía borbónica, con algunos guiños a cada uno de los monarcas reinantes, para lo cual el uso del lenguaje alegórico se convierte en fuente para construir su glorificación. Muchas de estas alegorías se encuentran en el gran diccionario que representa la 'Iconología' de C. Ripa<sup>34</sup>, fuente común en toda Europa, donde de forma transnacional sirvió de vehículo de expresión del mensaje laudatorio de los distintos monarcas o príncipes europeos. En este mensaje, a lo largo de tiempo, se producen cambios teóricos en la formulación de los modelos, los cuales representan dos maneras de abordar la alegoría, que podemos englobar bajo el término de antigua o moderna que representarán Corrado Giquinto o Anton Raphael Mengs respectivamente.

### **E. I. 2. 1 Corrado Giaquinto en su doble rol como pintor académico y pintor de cámara. La alegoría 'antigua'.**

Tras la muerte de Amigoni para dar continuidad a los trabajos iniciados y se formó una comisión para elegir a su sucesor. Inicialmente se llamó a Francesco Mura, pintor napolitano muy acreditado y con experiencia en pintura al fresco, pues había pintado las bóvedas de la Sala de Embajadores del Palacio Real de Nápoles para Carlos de Borbón Dos Sicilias, el futuro Carlos III, que veremos después. Por otra parte, estaba Corrado

---

<sup>33</sup> S. ROETTGEN, *La scoperta del neoclassicismo*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 126.

<sup>34</sup> C. RIPA bebe de muchas fuentes y una de ellas, como ya indicó Palomino, fue la obra de Vincenzo Cartari (1531-1571) para iconografía mitológica, que citamos en la introducción.

Giaquinto<sup>35</sup>, de formación napolitana, gozaba de prestigio en la ciudad de Roma, y era conocido por las autoridades españolas residentes en la ciudad, como los ministros José Carvajal, encargado de negocios de España y Clemente de Arostegui. La decisión de elegir a Giaquinto para venir a Madrid parece ser de Juvarra, quien lo prefirió sobre Mura<sup>36</sup>. Sin embargo, no hay que olvidar que Mura había renunciado a dejar Nápoles y venir a Madrid ‘porque su mujer se lo impedía’, y que decidió no embarcarse a Madrid, dada su edad y la envergadura de los trabajos al fresco que se preveían<sup>37</sup>. Por otra parte, los trabajos al fresco realizados por Giaquinto en el Palacio Real de Turín hicieron que gozara de un estatus de fresquista que fue seguramente el punto definitivo para su elección; a lo que hay que sumar que Arostegui argumenta a favor de Corrado el hecho de pertenecer a una escuela mixta, con unos principios napolitanos seguidos de una larga familiaridad con la Escuela Romana. Finalmente ante la negativa de Mura, se llamó a Corrado Giaquinto<sup>38</sup>.

Corrado Giaquinto se formó en Nápoles, y después en Roma, donde fue discípulo de Conca. En 1740 fue admitido en la Academia de San Luca. A su llegada a Madrid el rey Fernando VI lo nombró pintor de cámara y director general de la Real Academia de Fernando.

*Pinturas alegóricas en el ámbito académico.*

Realizó la pintura de caballete ‘La Justicia y la Paz’, h.1754: con dos versiones de este tema: una para el rey (Fig.9) y otra para la Academia (Fig.10).

---

<sup>35</sup> C. GIAQUINTO. Nacido en Molfetta, un pueblo de la Puglia, se formó en Nápoles, donde conoce las obras de Luca Giordano (1632-1705) y Francisco Solimena (1657-1747). Hizo amistad con los pintores más destacados del ambiente napolitano, como José Bonito o Mura, vinculados con la corte napolitana. Pronto fue requerido en Roma, a donde se trasladó en la década de los veinte y entra en contacto con la obra de Carlo Maratta (1725-1713). Colaboró con Sebastián Conca (1680-1764). En 1731 pintó al fresco la cúpula y el techo de la Iglesia de *San Nicola dei Lorenesi*, en Roma, en la que encontramos alegorías de las virtudes cardinales en las pechinas de la cúpula y virtudes teológicas en el arco del ábside. Después va a Turín comisionado por la corte, que se había convertido en un gran foco cultural donde Filippo de Juvara dirigía la actividad artística de la corte de Saboya, y en la que trabajaban los pintores Carlos van Van Loo o Francesco Mura. Allí Giaquinto pintó al fresco la ‘Historia de los dioses’ en La Villa de la Reina. Al año siguiente de volver a Roma, en 1740 fue nombrado miembro de la Academia de San Lucas. Además, en 1750 había sido comisionado por Fernando VI para pintar la pala del altar mayor de la ‘Trinidad’, de la Iglesia de la Trinidad de los españoles en Roma. En 1753 abandonó la Academia para venir a España.

<sup>36</sup> S. PERGUIDI, *Corrado Giaquinto's critical fortune in Roma and the reasons for his departure for Madrid*. Archivo Español de Arte, vol. LXXXIX, nº 355, pp. 255-268:258, 2016.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>38</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’ T II, pp. 83-187; S. Pierguidi, *Corrado Giaquinto's critical fortune in Roma and the reason for his departure for Madrid*. Archivo español de Arte, 2016, pp. 255-268.



Fig. 9.C. GIAQUINTO, *La Justicia y la Paz*, 1754, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado.



Fig. 10.C. GIAQUINTO, *La Justicia y la Paz*, 1754, óleo sobre lienzo, 2ª versión: Museo de la RABASF.



La primera versión fue pintada para el Rey y está en el Museo del Prado. La segunda versión la regaló el pintor a la Academia y se colocó en la sala de Juntas.

Según la guía del Museo de la Academia, la obra fue un encargo de Fernando VI y “se inscribe dentro del proyecto ideado por el erudito benedictino fray Martín Sarmiento, transmitiendo la imagen de la dinastía borbónica como restauradora de la Paz y la Justicia<sup>39</sup>”.

El pintor quiere agasajar el reinado pacífico de Fernando VI, enmarcando la composición con el ‘Templo de la Sabiduría’ y un sol que ilumina la escena con la paloma del Espíritu Santo. Las dos figuras centrales, la Justicia, “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 [...]; a su lado se ha de poner un avestruz, o si no la espada y la balanza<sup>40</sup>”. Giaquinto no renuncia a ninguno de los atributos mencionados, y en la parte inferior ha colocado la espada y la balanza. A su lado la alegoría de la Paz, vestida de blanco con una túnica rosa, “mujer que con la siniestra sostiene una cornucopia rebosando de frutos, frondas, flores y una rama de olivo, sujetando igualmente con la diestra una antorcha, con la que se pega fuego a una pila de Armas, junto a ella amontonadas”. Se le suma otra de las definiciones: “junto a ella se ha de ver un león con un cordero, que han de ponerse juntos y tumbados en tierra [...]; un león y una oveja, pues estos por natura son distintos y aun enemigos y contrarios [...] vivirían unidos y sin daño<sup>41</sup>”. El pintor ha desprovisto a la figura femenina del peso de los atributos y los ha distribuido en la escena, la antorcha la porta un niño con un manto rojo pega fuego a las armas, la cornucopia y la gavilla de espigas, también atributos de la paz, vienen a potenciar un significado de abundancia que se infiere por estos atributos; y el león y el cordero, son el augurio del triunfo de una paz duradera.

Frente a la Justicia y la Paz, la figura alegórica que corresponde a la Discordia, “mujer que aparece bajo la forma de una furia de los infiernos [...]; irá despeinada y con los cabellos de diferentes tonos, mezclados además con multitud de serpientes. Llevará la frente ceñida por una venda ensangrentada, sujetando con la diestra un eslabón, y un pedernal para encender un fuego, y con la siniestra un fajo de documentos, sobre el que

---

<sup>39</sup> RABASF. Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012, p. 147.

<sup>40</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, según lo explica Aulio Gelio, T II, p. 8-10.

<sup>41</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, pp. 183-184. ‘La Paz’, según se ve grabada en la Medalla de agosto: “Mujer que con la siniestra sostiene una cornucopia rebosante de frutos, frondas, flores y una rama de olivo” .

se verán inscritas diversas citasiones”. En otra de las descripciones “llevará en la diestra un fuelle y en la siniestra una candela encendida<sup>42</sup>”. Ambos atributos los portan los niños que sitúa a su lado. Giaquinto en última instancia ha querido transmitir, a través de esta pintura en la que ha sabido sumar y combinar distintos atributos de sólo dos alegorías, un homenaje al monarca como artífice de la Paz de Aquisgrán, augurando una paz frente a los contrarios que “vivirán unidos y sin daño”, haciendo propias las palabras de Ripa.

La diferencia respecto a la segunda versión es la presencia de la figura de la Muerte<sup>43</sup>, que en el lienzo del Prado como hemos comentado utiliza el vicio de la Discordia. En todas las figuras hemos visto un seguimiento bastante literal a la fuente literaria de la ‘Iconología’ y todas ellas conducentes a crear y construir el mensaje de que la paz es el medio para conseguir el bienestar social y con ella la paz perdurable.

Giaquinto había realizado esta obra como un homenaje a la acción pacificadora del monarca, que había firmado la Paz de Aquisgrán en 1748, dando fin a la guerra de Sucesión de Austria<sup>44</sup>. La composición, según González, está basada en la ‘Iconología’ de Ripa, a la que suma una lectura en clave emblemática.

Esta pintura ‘Alegoría de la Justicia y la Paz’ da continuidad al tema de la obra realizada por B. Rusca y G. Bonavía, ‘La Justicia y la Paz’, Dormitorio del rey, 1734-1735 (Fig.1). Sobre la Paz realizó otras pinturas de caballete<sup>45</sup>.

### **E. I. 2. 1. 2. Pintor de cámara. Las pinturas del Palacio Real en defensa de la religión y de la monarquía.**

Hay que recordar que en 1752, a propuesta de Arostegui, Giaquinto fue llamado por el monarca español Fernando VI, con el objetivo de decorar el nuevo Palacio Real y como pintor de cámara, inicialmente se pensó que pintaría la capilla del Palacio Real de

---

<sup>42</sup> C. RIPA, ‘La Discordia’, TI, pp. 286-287: “mujer que aparece bajo la forma de una furia de los infiernos, vestida de varios colores. Irá despeinada y con los cabellos de diferentes tonos, mezclados además con multitud de serpientes. Lleva la frente ceñida por la venda ensangrentada sujetando con la diestra un eslabón y un pedernal, como para encender el fuego y con la siniestra un fajo de documentos sobre los que se les verán inscritas diversas citasiones, exámenes, requisitorias y cosas semejantes”.

<sup>43</sup> C. RIPA, ‘La Muerte’, TII, p. 98: “Mujer pálida y vestida de negro, que aparece con los ojos cerrados. Así las pintan numerosos poetas, pues estos, con la privación de la luz, simbolizan el morir. Así lo hace Virgilio en numerosos pasajes del libro segundo de la Eneida”.

<sup>44</sup> J.M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, “Corrado Giaquinto: la Paz y la Justicia, una lectura en base a la emblemática”, *Imago*, nº 7, 2015, pp. 171-182: 182.

<sup>45</sup> Otras pinturas alegóricas realizadas en estos años en España son ‘La Paz’, óleo sobre lienzo, 78x93cm. Palacio Real de Madrid; ‘La Felicidad Pública’, h. 1752, óleo sobre lienzo, 74x55cm. colección Selgas-Fagalde (Asturias).

Madrid. Carvajal se había puesto en contacto con el padre Sarmiento, en varias ocasiones en 1753 y 1764. Pérez Sánchez, recoge esas cartas entre Carvajal y el benedictino para que éste realice el programa para la capilla Real del Palacio madrileño, y ultimara “los preparativos para determinar los asuntos con los que se debía decorar la real capilla”<sup>46</sup>. El tema desarrollado gira en torno a la ‘Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad’, sin apenas componente alegórico, y sólo de forma puntual tres imágenes que hemos citado en el capítulo anterior sobre la pintura religiosa..

La gran contribución fueron sus dos grandes decoraciones murales, en dos de las bóvedas del Palacio Real de Madrid. La elección de los asuntos que desarrolló responde a dos temas claves de la representación simbólica de la monarquía española en la figura de Fernando VI: La Religión y el Poder omnímodo del monarca.

La primera imagen alegórica que encontramos al subir la escalera del Palacio Real en la puerta del Salón de Alabarderos es la ‘Majestad de la Corona de España’ (Fig. 11):



Fig. 11. C. Giaquinto, ‘La Majestad de la Corona de España’, 1762-1763, fresco. Puerta del Salón de Alabarderos, Palacio Real, Madrid.

Esta representación de la Majestad se compara con la idea genérica expresada por Ripa al describir el concepto de la Majestad regia: “Mujer coronada y sedente, con aspecto de mucha gravedad. Está sosteniendo el cetro con la diestra, y sujetando en el

<sup>46</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, ‘Corrado Giquinto y España’, Catálogo exposición Palacio Real de Madrid, abril a junio 2006. Patrimonio Nacional, pp. 42-43.

regazo con la siniestra un águila. El cetro y la corona, así como el aparecer sentada, son los símbolos propios de la Majestad de los Reyes<sup>47</sup>”.

En cuanto a la decoración de la escalera principal, la primera descripción es de Fabre y dice así: “toda esta obra fue inventada y ejecutada por D. Corrado Giaquinto. El argumento es “el triunfo de la Religión y de la Iglesia<sup>48</sup>”. En primer lugar, destacaremos que Fabre enfatice el hecho de que la obra ha sido ‘inventada’ por el pintor, lo que nos está indicando la libertad del autor para crear su propio programa, al margen de los posibles mentores.

El argumento de la pintura al que se refería Fabre ha permanecido en el tiempo y Pérez Sánchez titula la composición del mismo modo ‘España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia’<sup>49</sup>. Se trata de poner en valor las figuras principales que están enmarcadas por un arco triunfal, tejido como una gran corona de hojas de palma y de laurel. En la parte alta se halla el escudo del monarca Fernando VI personalizando al homenajeado (Fig. 12).

Si analizamos con atención las imágenes a la luz de Ripa, la Religión<sup>50</sup> o la figura de España no presentan dificultades, Giaquinto era un fiel seguidor; sin embargo, creemos que existe un error en la lectura de una de las imágenes, en concreto la que ambos interpretan como la Iglesia en base a un solo atributo: la tiara (Fig. 12), quizá remedando a la Iglesia que Palomino había recreado añadiendo a la figura de la Religión la tiara que hemos visto en la pintura religiosa. Sin embargo, esta alegoría cumple todos los parámetros para representar a la Majestad regia<sup>51</sup>, similar a la figura de ‘La Majestad de la Corona de España’ que hemos visto anteriormente (Fig. 11). Si comparamos ambas imágenes coinciden en los atributos básicos de majestad. Podemos apreciar el sillón sobre el que está sentada, atributo del poder, situada sobre un escabel, exactamente igual, viste ropas suntuosas, capa regia y está coronada. A su derecha un ángel presenta los atributos o los símbolos de su poder: la corona regia, que puede pasar desapercibida por fundirse en parte con la tiara. Creemos que se trata de la representación de los dos poderes que controla la monarquía: el poder temporal (corona regia) y el religioso (la tiara). Por otra

---

<sup>47</sup> C. RIPA, ‘Majestad regia’, según la Medalla de Antonio Pio, T II, p. 37.

<sup>48</sup> F. J., FABRE, F.J. op. cit., 1829, pp. 1-7.

<sup>49</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, Corrado Giaquinto y España, Madrid, Palacio Real, Catálogo exposición, 5 abril-25 junio 2006, p. 48. Fotografía tomada de dicho catálogo.

<sup>50</sup> C. RIPA, ‘La Religión’, op. cit, T II, p. 260.

<sup>51</sup> C. RIPA, ‘La majestad regia’, según la Medalla de Antonio Pio, T II, p. 37.

parte, en el ‘Diccionario’ de Ripa no existe el concepto de Iglesia como tal y a veces se asimila Iglesia con Religión como hemos comentado anteriormente. En este caso, ‘la Religión’ está representada en la figura con el rostro “parcialmente velado, la cruz en la mano derecha y el fuego en la izquierda, iluminada por el espíritu santo<sup>52</sup>” (Figs. 12 y 13).



Fig. 12.C. GIAQUINTO, ‘España rinde homenaje a la Religión’, 1757-1758. Fresco de la Escalera de honor del Palacio Real de Madrid.

<sup>52</sup> C. RIPA, ‘La Religión’, op. cit, T II, p. 260.

La actitud de ‘la Majestad’ es la de recibir el homenaje que le brinda España, representada como Minerva, quien presenta a la monarquía los frutos de la tierra con unas espigas en la mano. A sus pies, la cornucopia de la abundancia, las armas y las banderas.

Al mismo tiempo sitúa un *putto* con la paleta y los pinceles, un guiño de la pintura que se suma al homenaje. Bajo esta premisa, nos permitiría transformar el título dado por Pérez Sánchez, sustituyendo la palabra Iglesia por la de Monarquía: ‘España rinde homenaje a la Religión y a ‘la Monarquía’ (Fig.13).

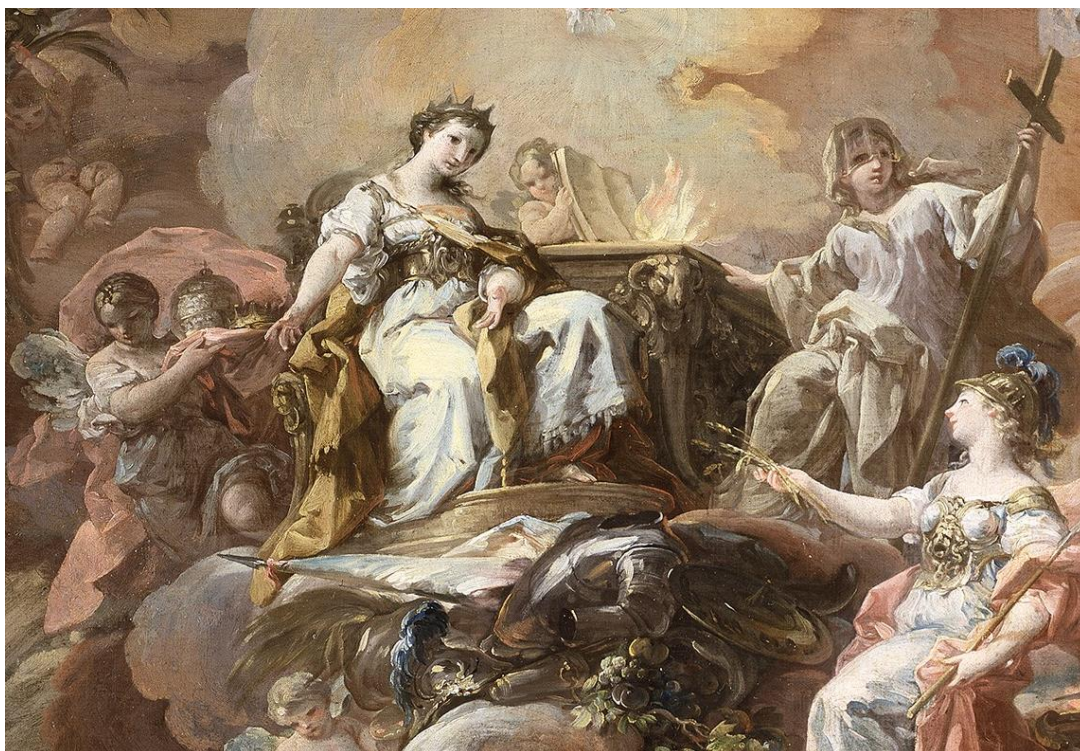


Fig. 13.C. Giaquinto, ‘España rinde homenaje a la Religión y la Iglesia vs la Monarquía’, 1757-1758. Detalle de la escena principal, fresco de la Escalera de honor del Palacio Real de Madrid.

La figura de España presenta (según nuestra lectura) a la Monarquía, a la que acompañan las virtudes cardinales: ‘la Prudencia’ con el espejo<sup>53</sup> y ‘la Templanza’. Para esta alegoría ha creado su alegoría a partir de la descripción en el momento en que está templando un hierro, en forma de puñal<sup>54</sup>. ‘La Justicia’ con el haz de varas, la segur y también el avestruz<sup>55</sup>, muy presente en Giaquinto. ‘La Fortaleza’<sup>56</sup>, expresada mediante

<sup>53</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 233.

<sup>54</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’. En este caso ha tomado una descripción de Ripa, menos frecuente: “Mujer de hermoso aspecto, con los cabellos rubios y muy largos, llevando con la diestra una tenaza con el hierro encendido y puesto al rojo, mientras con la siniestra sujeta un recipiente lleno de agua hasta el borde, donde estará templando otro hierro que hierve”. T II, p. 355.

<sup>55</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 8.

<sup>56</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’. T I, p. 440.

un guerrero; y cierra el grupo ‘el Celo’, “que es cierta clase de amor por la religión<sup>57</sup>”. Sobre el pecho, muestra un cartel con la palabra *Zelo*.

En la parte exterior del arco de palma y olivo, ‘la Verdad’<sup>58</sup> con el sol en la mano; ‘la Paz’, con una rama de olivo<sup>59</sup> y ‘la Vigilancia’, con el atributo del candil y un gallo<sup>60</sup>. En el lado opuesto, ‘la Razón’: “una joven provista de armadura, sujetando un freno con la siniestra, mediante el cual se ha de ver cómo domina a un león<sup>61</sup>”; y a su lado, ‘el Consejo’, un anciano de barba blanca, sobre el pecho un corazón y a su lado un zorrillo<sup>62</sup>. En la biblioteca del Palacio Real existen dibujos previos realizados por el autor.



Fig. 14. C. RIPA, ‘Alegorías: Religión, Prudencia, Celo, Vigilancia, Verdad, Fortaleza, Razón y Consejo’, xilografías.

En la parte inferior encontramos la figura alada de ‘la Fama’<sup>63</sup>, con la trompeta difundiendo al mundo las grandes virtudes de la monarquía.

Al lado izquierdo aparecen las representaciones, según Fabre de los continentes: Africa, Asia y América<sup>64</sup>.

‘África’ es la figura femenina de color negro con grilletes<sup>65</sup>. El animal que toca con la mano es calificado por Fabre como el grifo, aunque en los textos de Ripa no corresponde

<sup>57</sup> C. RIPA, ‘El Celo’, T I, p. 185.

<sup>58</sup> C. RIPA, ‘La Verdad’, T II, p. 391

<sup>59</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, p. 186.

<sup>60</sup> C. RIPA, ‘La Vigilancia’, T II, p. 419

<sup>61</sup> C. RIPA, ‘La Razón’, T II, pp. 246-247.

<sup>62</sup> C. RIPA, ‘El Consejo’, T I, pp. 218-226.

<sup>63</sup> C. RIPA, ‘LA Fama’ T I, pp. 395-397.

<sup>64</sup> F.J. FABRE, op. Cit., pp. 6-7.

<sup>65</sup> C. RIPA, ‘África’, T II, pp. 106-107.

a ningún atributo simbólico de ninguna de las partes del mundo. A su lado, otras figuras desnudas encadenadas, en la parte inferior, muestran las armas, las enseñas y el turbante, y se interpretan como los sarracenos. En un segundo plano, ‘Asia’<sup>66</sup>, con el camello y los perfumes. Atravesando los manes, ‘América’ con el arco y las flechas<sup>67</sup>.

Por otra parte, la imagen del personaje encadenado con grilletes que tiene debajo de él todas las armas de la derrota: la bandera abatida, el escudo y el tocado con plumas, representaría el ‘Furor: Hombre de horrible aspecto que sentado sobre varios y numerosos arneses guerreros que dan muestra de una enorme agitación, mientras tiene atadas a la espalda por numerosas cadenas. Mas se verá que hace fuerza para romperlas, a fin de darse a la fuga’<sup>68</sup>. En la edición de Baudard la descripción va acompañada de una imagen que se asemeja a la figura de la pintura de Giaquinto. Todos los personajes representado por Giaquinto, están fuertemente encadenados como represalia y sometimiento a la monarquía y la Religión

En el borde inferior del fresco, se ha subrayado el dominio político-moral de la monarquía española sobre los pueblos conquistados. Ninguna otra representación pictórica muestra tan crudamente este sometimiento, puesto que es un tema recurrente, al que nos hemos referido en el ámbito religioso. Esta visión de las cuatro partes del mundo tendrá sus propias lecturas en Tiepolo, en el mismo Palacio Real y en M.S. Maella años después en el Palacio de Aranjuez.

En resumen, la composición esta formada por una veintena de alegorias, todas ellas de compilación ‘ripiana’, en un todo uniforme con el particular objetivo de subrayar la grandeza de Fernando VI.

La segunda gran decoración realizada para el Palacio Real lleva por título:

*‘El Sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas’*, 1762-1763.

Se trata de una composición de temática mitológica, y cuyo título hace referencia a la figura mitológica del Sol como Apolo, una de las deidades más antiguas del mundo griego, que se remonta a la época homérica y cuya fuente literaria más común es la ‘Metamorfosis’ de Ovidio (Libro II, 1-30).

---

<sup>66</sup> C. RIPA, ‘Asia’, T II, p. 104-105.

<sup>67</sup> C. RIPA, ‘América’, T II, pp. 108-109.

<sup>68</sup> C. RIPA, ‘El furor’, T I, p. 453. J. BAUDARD, ‘el furor reprimido’, T II, p. 36.



En pintura, el tema del dios Apolo como argumento narrativo para las decoraciones alegóricas-mitológicas fue muy frecuente, desarrollando varias tipologías, que respondían a la gran versatilidad del dios. Destacaremos las más frecuentes que sirvieron de modelo en nuestro país:

- ‘Apolo en su carro precedido por la Aurora’, según la obra de Guido Reni (1575-1642), lleva por título simplemente ‘El carro del Sol’, 1613-1614, realizada por encargo del cardenal Scipione Borghese, para la decoración del palacio Rospigliosi-Pallavicini (Fig. 16):



Fig. 15. Guido RENI, ‘La Aurora’, 1614, fresco. Techo del Palazzo Rospigliosi-Pallavicini.

Esta obra ha servido de modelo a otros muchos pintores, como el francés formado en Roma, Nicolas Poussin, amigo personal de Bellori, quien lo introduce en una de sus pinturas *The dance to the music of the time* (h. 1640) ; y en otras muchas decoraciones en Italia, por ejemplo, de Giuseppe Chiari, ‘La Aurora y Apolo en el Carro Solar’, 1693, en el Palazzo Barberini, (ala Norte), Roma. Otro ejemplo es el de Michelangelo Ricciolini (1654-1715), quien decoró el techo del Salón del Palacio Spada<sup>69</sup>, en Roma, con ‘El carro del sol precedido de la Aurora expulsando a la Noche’ (1703). Cualquiera de estos ejemplos pudo servir de modelo. Existe una copia exacta de G. Reni, de autor desconocido, en el Palacio Nicolaci di Villadorata, en Noto (Sicilia) que es posterior.

En España esta tipología la encontramos en C. Giaquinto y posteriormente en la Casa Erasmo de Gònima, en Barcelona.

<sup>69</sup> M.L. VICINI, *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Galería Spada, Markonet, 2008, p. 136.

- ‘El carro de la Aurora’ es el modelo de Giovanni Francesco Barbier, apodado el Guercino (1591-1666), y en él, Apolo es sustituido por la figura femenina de la Aurora, cuyo ejemplo lo vemos en A. R. Mengs.

- ‘Apolo y las musas’: de Rafael de Urbino, en la *Stanza de la Segnatura*, Vaticano, será un referente universal para Mengs, Bayeu, Maella o Zacarías González Velázquez, En Barcelona también tenemos representaciones de las Musas. En algunas ocasiones aparece Apolo solo, sobre todo en ilustraciones de textos. A partir de estos prototipos, los demás artistas construían sus propias obras.

Retornando la pintura de Giaquinto, a la hora de enfrentarse a la decoración del Palacio Real, el pintor recurre al modelo de Reni ‘Apolo en el carro solar’ (Fig. 15), en la que tuvo como fuente de apoyo la obra de Ripa.

Por otra parte, Giaquinto, de formación napolitana, sigue la estela de L. Giordano, que ya había representado este asunto en los frescos del Palazzo florentino (Fig. 16):



Fig. 16. L. GIORDINO, ‘El carro de Apolo’, 1683-1685, fresco Palacio Medici-Ricardi, Florencia.

La representación de ‘Apolo dios de la luz’ equivale a ‘Apolo sol’, cualidad que se trasfiere al Rey Sol-Apolo<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Cuyo ejemplo más emblemático es el de Charles Le Brun, ‘El pasaje del Rhin en presencia de los enemigos’, en la Galería de los Espejos del Palacio de Versalles, 1672. El rey Luis XIV porta armadura y una túnica de oro y va sobre un carro tirado por dos caballos blancos con las crines de oro.

El título ‘El sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas’ responde a la asimilación que se hace del dios Apolo con el Sol, “dios de la Luz, fue por ello personificación del Sol, y por tanto dios de la Vida, de la belleza, de la armonía<sup>71</sup>”.

De la composición destacaremos las figuras que hacen relación a este ciclo. La figura del dios Apolo aparece erguida con la capa roja desplegada por el viento y rodeado de luz; va sobre el carro solar con cuatro briosos caballos blancos<sup>72</sup>. Detrás hay tres figuras que representan el paso del tiempo: días, meses, años; y en ángulo izquierdo el Zodíaco, representado por Piscis, Tauro y Géminis, el paso de las estaciones (Fig.17).



Fig. 17. C. Giaquinto, ‘El sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas’, 1762-1763. Sala Gasparini, Palacio Real de Madrid.

<sup>71</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, ‘La mitología en la pintura española del Siglo de Oro’, 1985, Madrid, Cátedra, pp. 302-307.

<sup>72</sup> C. RIPA, ‘El carro solar’, T I, pp. 167-168.

Delante de los caballos de Apolo, las ‘Horas’ corresponden a las figuras alegóricas que portan alas<sup>73</sup>. A su vez, dos geniecillos portan una antorcha y otro una vasija que vierte agua, que representan ‘el crepúsculo de la mañana’ o ‘anuncio del día<sup>74</sup>’ y el ‘rocío de la mañana’, y que “esparce menudísimas gotas de agua con un cántaro<sup>75</sup>”. También aparece la figura de ‘el tiempo’ encadenado.

Este ciclo representa el transcurso del Tiempo y de la Vida, utilizando varias figuras alegórico-mitológicas que están recogidas por Ripa e ilustradas en las ediciones italianas y en la traducción francesa de Boudard, publicada en Parma, 1759 (Fig. 18).



Fig. 18. C. RIPA, ‘Carro del sol’, 1618; J. Boudard, ‘El carro solar de Apolo’ y J. Boudard, ‘La Aurora, las Horas’. C. RIPA, ‘Crepúsculo de la mañana y Rocío’. Xilografía.

Aquí, además de la asimilación de Apolo con el sol, la figura trasciende al rey, identificando a los dioses con los reyes, en este caso, la glorificación del Rey-Sol. Esta iconografía será un referente para los pintores españoles M. S. Maella y el discípulo de este Zacarías González Velázquez, y se repetirá en otros techos del Palacio de Aranjuez.

<sup>73</sup> C. RIPA, ‘Las horas del día’, T I, pp. 481-491.

<sup>74</sup> C. RIPA, ‘El crepúsculo de la mañana’, T I, p. 242.

<sup>75</sup> C. RIPA, ‘El rocío forma parte del crepúsculo de la mañana’, T I, pp. 242-244.

En suma, si en el primer fresco Giaquinto ponía el énfasis en la defensa de la religión y de la monarquía; en el segundo la idea central reside en parangonar la figura de Apolo, dios Sol, con el monarca; en este caso más sutil porque no existe emblema o signo que lo identifique, al contrario que el fresco anterior. Se trata de dos decoraciones que se complementan desde el punto de vista de articular perspectivas diferentes y complementarias, con un único fin: ensalzar la figura del monarca.

## **E. I. 2. Reinado de Carlos III. La coexistencia entre la ‘antigua’ y la ‘nueva’ alegoría.**

### **E. I. 2. 2. 1. Carlos III en Nápoles.**

Haremos una breve pincelada sobre los años anteriores de Carlos de Borbón en Nápoles, donde permaneció 25 años reinando y donde emprendió muchas obras en su Palacio que nos servirán para conocer el gusto del nuevo monarca.

Cuando Carlos de Borbón y Farnesio llegó a España, había sido rey de Nápoles y Sicilia durante veinticinco años, de 1734 a 1759. Hay que retrotraerse a esta época<sup>76</sup>, durante la cual había llevado a cabo importantes decoraciones pictóricas en el propio Palacio Real de Nápoles, donde se rodeó de los pintores del entorno napolitano, donde comienza la construcción de la imagen cortesana del monarca. Los pintores reales fueron Francesco Solimena (1657-1747) y Francesco de Mura (1696-1782), al que hemos hecho referencia como candidato para venir a España, aunque finalmente fue Giaquinto. De ambos contamos con los cuadros que se encuentran en el Palacio de Aranjuez, en la llamada Saleta de la Reina, enviados desde Nápoles a Madrid, para que sus padres valorasen los proyectos pictóricos que se proponía realizar, en las decoraciones de los frescos del Palacio napolitano, con motivo de su boda con Maria Amalia de Sajonia.

---

<sup>76</sup> P. VÁZQUEZ GESTAL, ‘Carlos de Borbón y Farnesio, rey de las Dos Sicilias. Imagen, representación y majestad’, conferencia en el Palacio del Lloctinent, Arxiu de la corona de Aragón de Barcelona, 15-12-2016. En 1734 El príncipe Carlos estuvo al mando de las tropas que conquistaron Nápoles y Sicilia y su padre Felipe V le concedió dicho reino, que por tratados internacionales permanecería independiente al reino de España. Durante estos años Nápoles sufrió grandes cambios con nuevas construcciones y el embellecimiento de la ciudad. En su corte estuvieron los pintores más importantes del momento: Francesco Solimena y sus discípulos Francesco de Mura y Giuseppe Bonito, de los cuales, los reyes se trajeron algunos cuadros representativos de su arte. Por otra parte, una de las mayores contribuciones a la arqueología fue llevada a cabo por él, con las excavaciones de Herculano, 1738, y Pompeya 1748. Esto motivó que se creara un Museo para las piezas extraídas, y un equipo de arqueólogos estudió y publicó nueve volúmenes de dichas excavaciones con ilustraciones grabadas. La fama de las excavaciones ejerció de foco de interés de arqueólogos e intelectuales de todo el mundo, entre ellos J. Winckelmann, quien fue en 1758. Es posible que este contacto propiciara que se llamase al pintor A. R. Mengs, amigo de éste. Y como literatos, años después Goethe, con su Viaje a Italia.

Nos detendremos en De Mura como un antecedente de la decoración del Palacio Real. Francesco, discípulo de Solimena, fue el encargado de pintar al fresco la bóveda de la antecámara o sala diplomática del Palacio Real de Nápoles. El boceto de dicha decoración fue enviado a España en 1738. Según la leyenda que acompañaba al cuadro, en la exposición celebrada en el Museo Arqueológico, de Madrid “siguiendo la costumbre del intercambio de regalos diplomáticos entre las cortes europeas, el Rey Carlos envió a sus padres diversas obras, como ésta que muestra la decoración al fresco del palacio Real de Nápoles”<sup>77</sup>, titulada ‘Alegoría de la virtud de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia o El genio real con apoteosis de la casa de Borbón’<sup>78</sup> (Fig. 19):



Fig. 19.F. de MURA, ‘Alegoría de la Virtud de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia’, ‘Genio real con apoteosis de la casa de Borbón’, 1737, óleo sobre lienzo. 112 x 132,5cm. Palacio de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10072376.

<sup>77</sup> M. LUQUE TALAVÁN., (coord.), ‘Carlos III proyección exterior y científica de un reino ilustrado’, Exposición en el Museo Arqueológico de Madrid, del 15 de diciembre de 2016 al 26 de enero 2017.

<sup>78</sup> J. JORDÁN DE URRÍES, ‘Alegoría de Carlos de Borbón y Amalia de Sajonia. Francesco de Mura’. ‘Las Colecciones Reales’, en ‘Tesoros de los palacios Reales de España’, Catálogo de la exposición, 2011-2012, p. 116.

La pintura mural de la bóveda del palacio, recientemente restaurada, está enmarcada en una escenografía arquitectónica fingida, como era común en esta época, de la que se muestra un fragmento (Fig. 22). Esta pintura ilusionista de la *quadratura* la hemos visto en los Palacios de San Ildefonso o de Aranjuez en las obras de Bonavía.

La composición está presidida por los escudos de las dos casas reales unidos por una sola corona que sostiene un cupido, y sobre ellos, en la parte superior ‘la Fama’<sup>79</sup>, con sus trompetas comunicando la buena nueva del ‘Himeneo’, representado con la corona de flores, al resto del mundo y la alegoría de ‘la Inmortalidad’<sup>80</sup>, simbolizada por el círculo de oro. A cada lado y en relación con cada uno de los escudos, el pintor ha distribuido las virtudes de cada uno de los contrayentes. En relación con el rey, a la izquierda, las alegorías de ‘la Fortaleza’<sup>81</sup>; ‘la Justicia’<sup>82</sup>, ‘la Clemencia’<sup>83</sup> y ‘la Magnanimidad’<sup>84</sup>; mientras que, a la derecha sitúa las virtudes de la reina: ‘Fidelidad’<sup>85</sup>, ‘Prudencia’<sup>86</sup> y ‘Belleza’<sup>87</sup>. También a la derecha, la figura del joven desnudo cubierto con la mano azul que acaricia un león, podría tratarse de la alegoría de ‘el Valor’. A la descripción añade el porqué del león: “el león al que acaricia nos enseña el objeto del verdadero valor, que consiste en conquistarse los ánimos de los hombres fieros y bestiales, consiguiendo inclinarlos a la benevolencia y logrando despojarlos, con gracia particular, de sus modos despreciables y sus malignas costumbres”<sup>88</sup>. Otras figuras alegóricas que tienen el león como atributo, pero personificadas en mujeres son ‘la Generosidad’<sup>89</sup> y ‘la Razón de estado’<sup>90</sup>, por lo que nos parecen menos probables.

---

<sup>79</sup> 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”, T I, pp. 103-109.

<sup>80</sup> C. RIPA, ‘La inmortalidad’: “Hermosa doncella, con alas [...]. En la mano tendrá un círculo de oro; y con la siniestra el ave Fénix”, T. I, p. 528.

<sup>81</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, p. 440.

<sup>82</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 9.

<sup>83</sup> C. RIPA, ‘La Clemencia’: “Mujer que aparece de pie sobre una pila de armas, llevando en la diestra una rama de olivo. Con el brazo izquierdo se ha de apoyar en el tronco del mismo árbol, del que cuelgan las *Fasces consulares*”. Vol. I, pp. 190-192.

<sup>84</sup> C. RIPA, ‘La Magnanimidad’: “Mujer que lleva por yelmo una cabeza de león, con túnica azul turquesa”, T II, p. 36.

<sup>85</sup> C. RIPA, ‘La Fidelidad’: “Mujer vestida de blanco, que con dos dedos de la diestra sostiene un anillo o sello. A su lado se pondrá un perro [...] por ser este animal fidelísimo”, T I, pp. 415-416.

<sup>86</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T. II, p. 233.

<sup>87</sup> C. RIPA, ‘La Belleza’: “Mujer desnuda que lleva en la cabeza una corona de ligustro y lirios. Tendrá un dardo en la mano y un espejo en la otra, vuelto hacia afuera, de modo que no se refleja en él”, T I, p. 133.

<sup>88</sup> C. RIPA, ‘El Valor’: “Hombre de edad madura revestido de oro, que ha de llevar en la diestra una corona de laurel junto con un cetro, mientras que en la siniestra acaricia a un león, el cual muy dócilmente se apoyará en su costado”, T II, pp. 375-376.

<sup>89</sup> J. BAUDOIN, ‘La Generosidad’, T I, p. 79.

<sup>90</sup> C. RIPA, ‘La Razón de estado’, T II, pp. 248.

El pintor ha prestado especial atención a la figura de Himeneo<sup>91</sup>, que es la ‘idea’ sobre la que pivotaba la composición. Se representa como un hermoso joven con una corona de rosas envuelto en un amplio manto rojo que apenas cubre su cuerpo apolíneo, y con la antorcha encendida, que responde a la forma tradicional. Con el fuego echa de su lado dos figuras que caen al vacío, desbordando el marco arquitectónico fingido. Con el fuego echa de su lado dos figuras que caen al vacío, desbordando el marco arquitectónico fingido (Fig.20) .



Fig. 20. F. de MURA, ‘Alegoría de la virtud de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia’. ‘Genio real con apoteosis de la casa de Borbón’, 1737-8. Detalle, Palazzo Real, Napoli.

Estas figuras han sido interpretadas como ‘la Maldad’ y ‘el Furor’<sup>92</sup>. Creemos que, en correspondencia con el lenguaje de Ripa, podrían corresponder a nuevas identidades: a los vicios de ‘la Maledicencia’: “Mujer de ojos hundidos vestida de color verde azulado, que ha de sostener en cada una de sus manos una antorcha encendida. Tendrá la lengua fuera, haciéndola vibrar al modo de las serpientes<sup>93</sup>”. A su lado, ‘la Discordia’: “Mujer [...], irá despeinada [...] mezclados además con multitud de serpientes. Lleva la frente ceñida con una venda ensangrentada, sujetando con la diestra un eslabón y un pedernal, como para encender un fuego, con la siniestra un fajo de documentos, sobre los que se verán escritas diversas citas [...] o cosas semejantes<sup>94</sup>”.

<sup>91</sup> J. BOUDARD, ‘Himeneo’, T II, p. 96.

<sup>92</sup> J. JORDÁN DE URRÍES, ‘Alegoría de Carlos de Borbón y Amalia de Sajonia. Francesco de Mura’. ‘Las Colecciones Reales’, en ‘Tesoros de los palacios Reales de España’, Catálogo de la exposición, 2011-2012, 2011, p. 116.

<sup>93</sup> C. RIPA, op. cit., ‘Maledicencia’, vol II, p. 40. No xilografía.

<sup>94</sup> C. RIPA, ‘La Discordia’: “Mujer que aparece bajo la forma de una furia de los Infiernos”, T I, p. 286. No xilografía



El pintor hace un nexo entre los dos vicios, ‘el pedernal’ de la Discordia, como ‘para encender un fuego’, y la ‘antorcha’ encendida de la Maledicencia; este último atributo compartido con la Calumnia: “La antorcha encendida muestra que la Calumnia es instrumento que goza de la mayor aptitud para encender el fuego de la Discordia, siendo causa de la ruina de numerosos reinos<sup>95</sup>”. Esto amplía el sentido alegórico en tanto que llevaría a ‘la ruina de numerosos reinos’.



Fig. 21. C. RIPA, ‘El dominio de sí mismo’, ‘El valor’; J. BOUDARD, ‘Himeneo’. Xilografías.

Este tipo de pintura alegórica que decora el Palacio Real de Nápoles es el referente de Carlos de Borbón, y se mantendrá en esencia durante su reinado en España, a lo que hay que sumar un hecho trascendental: el descubrimiento de ruinas arqueológicas durante su reinado, en las que se implicó personalmente, ya que fue promotor de la primera y más importante excavación de Herculano en 1738; y diez años más tarde de la de Pompeya, patrocinadas por él mismo. Promovió su catalogación y la posterior publicación de los hallazgos a su cargo, estableciendo relación con los arqueólogos y creando un museo para las piezas extraídas de las excavaciones, dando lugar a la publicación de dichos hallazgos arqueológicos en 1757, lo que marcará su gusto por la Antigüedad.

Winckelman visitó las ruinas en torno a 1755, donde podría haber conocido al rey Carlos de Borbón por su faceta de arqueólogo, aunque el acceso a las excavaciones parece que no le fue fácil, dado el control sobre las mismas. Dichas excavaciones pasaron a formar parte del Gran Tour por Italia en fechas posteriores. A.R. Mengs conoció a Winckelmann en ese año, cuando ya había conocido las ruinas de las ciudades sepultadas. Bajo el reinado de Carlos de Borbón, Nápoles devino una gran ciudad, la gran metrópoli del siglo XVIII en Italia.

<sup>95</sup> C. RIPA, ‘La Calumnia’, T I, p. 159, no xilografía.

En 1759 emprendió viaje a España para tomar posesión del trono. Contaba con un gran bagaje artístico, suma de la tradición y la modernidad que se abría paso. El primer contacto con nuestro país lo tuvo por deseo expreso del monarca en Barcelona, siendo objeto de un gran recibimiento y cuya huella quedó reflejada en las pinturas a las que nos referiremos posteriormente.

Cuando llegó a Madrid, en 1759, la ciudad estaba muy empobrecida y se encuentra con que ha de terminar la decoración del palacio Real Nuevo, al tiempo que necesitaba consolidar su posición y su imagen, y el medio más eficaz en aquel momento para hacerlo eran las Artes; en particular los pintores serían los encargados de enaltecer su imagen. Para ello llama a los más prestigiosos del momento en Europa: Gianbattista Tiepolo y Anton Rafael Mengs. En un momento determinado llegaron a ser tres los pintores al servicio de Carlos III, pues el pintor de Cámara del rey seguía siendo C. Giaquinto; sin embargo, debido a que tenía problemas de competencia con Sabbatini, de salud, de edad y ante la presión que suponía la figura de Mengs, decidió volver a Nápoles. A pesar de las diferentes concepciones estéticas, Carlos III les dio total libertad para idear los programas iconográficos de las decoraciones que llevaron a cabo, aunque siempre supervisados por el monarca. Ambos pintores tienen en común el lenguaje alegórico-mitológico, como lo hiciera Giaquinto y sus predecesores, usándolo en sus decoraciones pictóricas. La diferencia se establece en la distinta concepción de dicho lenguaje, abriéndose paso el concepto de la ‘nueva’ alegoría, en contraposición con la ‘antigua’.

Giaquinto, solo una década después, pasaría a ser paradójicamente el artífice de la ‘antigua alegoría’, después de haber sido considerado “En el año 1750 es el artista más ‘moderno’ de Roma<sup>96</sup>”.

La elección de dos pintores de gustos diversos también se reflejó en la distribución de los espacios que cada cual debía decorar. Los espacios de representación oficial recayeron en Tiepolo, mientras que los de ámbito más personal, se adjudicaron a Mengs.

### **E. I. 2. 2. 2. Gianbattista Tiepolo**

La elección de G.B. Tiepolo (1696-1770) fue sugerida por Gazzola<sup>97</sup>, sustentada en la fama que le precedía debido a la experiencia que el veneciano tenía sobre obras

---

<sup>96</sup> A.E. Pérez Sánchez, ‘Corrado Giaquinto y España’, catálogo exposición Palacio Real, Madrid, abril-junio. Patrimonio Nacional, 2006, p. 15.

<sup>97</sup> A. Úbeda de los Cobos, ‘El artista en la Corte. Giandomenico Tiepolo y sus retratos en familia’. ‘Los Tiepolo, una familia de artistas venecianos en Madrid’, Catálogo exposición diciembre 2014, abril 2015, Museo de Arte de Bilbao.

conmemorativas que ensalzaban las virtudes de sus comitentes, en particular las obras realizadas en el Palacio Clerici de Milán; ‘El carro de Apolo’, 1740; y fuera de Italia, la decoración del Palacio de Wurzburg, para el príncipe-obispo Felipe de Greiffenklau de la Franconia oriental, Alemania, en la decoración de la bóveda de la escalera en la residencia de Wurzburg, con el tema: ‘Apolo y los Continentes’, 1752-1753. Por otra parte, le avalaba el prestigio de haber sido nombrado presidente de la *Accademia di Belle Arti* de Venezia como *Veneta academia di pittura, scultura e architettura*<sup>98</sup> en 1750.

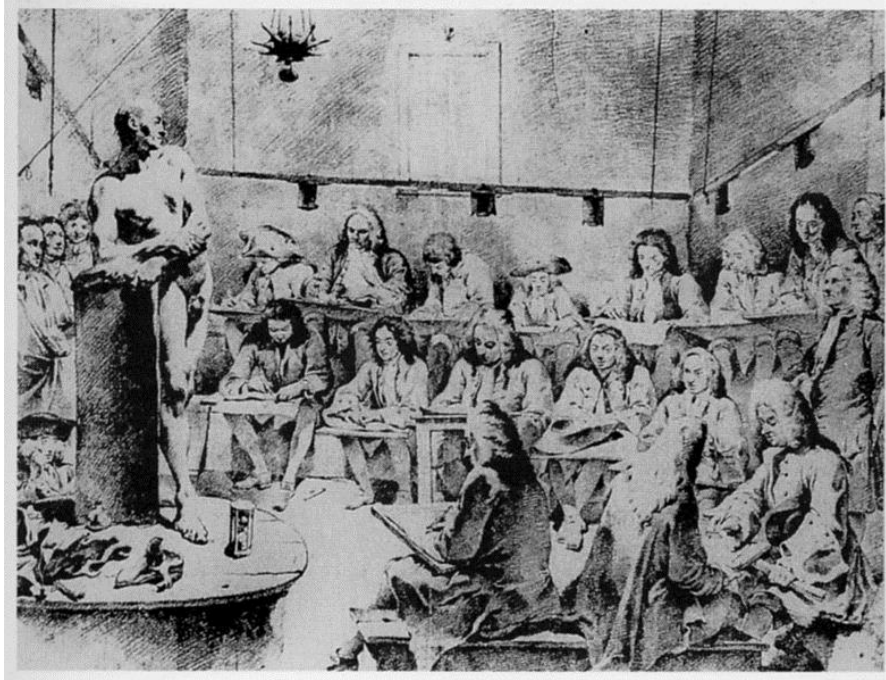


Fig. 22. G.B. TIEPOLO, ‘Estudio de Desnudo en la Academia’, h. 1720. Dibujo colección privada.

En España su vinculación con la RABASF es menos conocida, pero G.B. Tiepolo formó parte del cuerpo académico como profesor de Anatomía, aunque debió de implicarse poco, posiblemente por la actitud beligerante de Mengs. J. L. Morales recoge una cita en la que se dice que en enero de 1768 había sido nombrado profesor de Anatomía de la Academia de San Fernando y que había dimitido en marzo del mismo año<sup>99</sup>.

Es importante subrayar, en relación con el lenguaje de Tiepolo, que contaba con la fuente de “...las innumerables representaciones de figuras alegóricas y mitológicas tomadas al dictado de la ‘Iconología’ de Cesare Ripa, cuya edición veneciana de 1645, reimpressa en la misma ciudad en 1669 [...], viajaba siempre en el baúl de libros del

<sup>98</sup> *Accademia di Belli Arte* di Venezia, tuvo un desarrollo casi paralelo cronológicamente con la madrileña. La veneciana fue instituida en 1750 y sus estatutos fueron aprobados en 1756; mientras que en la madrileña fueron 1752 y 1757 respectivamente.

<sup>99</sup> J.L. MORALES, ‘La pintura española del siglo XVIII’, *Summa Artis*, vol. xxii, 8<sup>o</sup> ed. Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 158.

maestro<sup>100</sup>». Lo que nos muestra que se trataba de un pintor culto, que hasta en sus viajes llevaba consigo siempre los libros, destacando entre ellos la obra de Ripa (Fig.23).

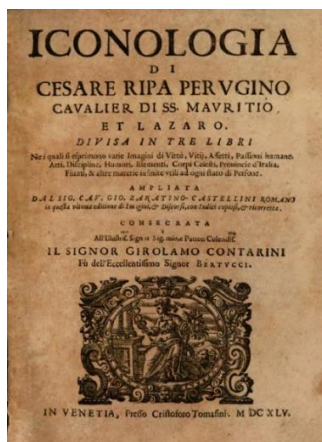


Fig. 23.C. RIPA,Frontispicio, 'Iconologia', Venezia, M DC XLV.

Antes de venir a Madrid ya había recibido el encargo para realizar la decoración del Salón del Trono. Según Úbeda, las indicaciones debieron de ser demasiado genéricas, puesto que el objetivo era común a las obras anteriormente mencionadas: homenajear al comitente, el príncipe o el obispo. De hecho, Tiepolo realizó un boceto en que retoma algunos aspectos desarrollados en Wurzburg, aunque las medidas no se ajustaban al espacio Real<sup>101</sup>. Esto motivó que la obra definitiva sufriera algunas modificaciones.

### *El Salón del Trono: 'La Grandeza y Poder de la Monarquía española'*

El pintor veneciano llegó a Madrid en 1762 y decoró los espacios de representación oficial y las bóvedas de tres salones del Palacio, con la colaboración de sus dos hijos Giandomenico Tiepolo (1727-1804) y Lorenzo Tiepolo (1736-1776), siguiendo los modelos clásicos de temáticas mitológicas alegóricas, como en los casos anteriormente citados.

No obstante, nos centraremos en su obra más representativa del poder monárquico del Palacio Real: El salón del Trono, en cuanto a su repercusión, por el espacio simbólico

<sup>100</sup> J.J. GÓMIZ LEÓN, 'Goya (1746-1828). Su vida y sus obras, familia y amistades'. Madrid, 2010, p. 52.

<sup>101</sup> A. ÚBEDA DE LOS COBOS, 'Los Tiepolos, una familia de artistas venecianos en Madrid'. Catálogo de la Exposición. 'El Artista en la Corte: Giandomenico Tiepolo y sus retratos de fantasía', del 9 de diciembre de 2014 al 20 de abril de 2015 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, p. 22.

como instrumento político<sup>102</sup>. El tema desarrollado en dicho fresco responde a ‘la grandeza y el poder de la monarquía española’, 1762-1764 (Fig. 24):



Fig. 24. G.B. TIEPOLO, ‘Grandeza y poder de la monarquía de España’, 1764, fresco. Detalle que comprende prácticamente la mitad de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real Madrid.

---

<sup>102</sup> FABRE, op. cit., pp. 99-105. A. Úbeda de los Cobos, ‘El artista en la corte: Giandomenico Tiepolo y sus retratos de fantasía’. Catálogo exposición Museo de Bellas Artes de Bilbao del 9 diciembre a 20 abril 2015, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Imágenes procedentes de estas dos últimas referencias.

Las múltiples figuras de la composición están suspendidas en una bóveda celeste con grupos de nubes algodonosas sobre las que se disponen grupos alegóricos. Las grandes dimensiones del salón impiden una fotografía de conjunto y la publicación del Palacio Real nos sirve para visualizar las alegorías más representativas<sup>103</sup>.



Fig. 25. GB. TIEPOLO, 'Grandeza y poder de la monarquía de España'. Detalle: 'La Justicia, la Paz y la Virtud', 1764, fresco. I Salón del Trono, Palacio Real Madrid.

En la parte central de la bóveda, la monarquía española representada mediante la figura alegórica se asemeja a la alegoría de la Majestad regia<sup>104</sup>. Tiepolo la representa como una mujer ricamente vestida cuyo trono descansa sobre el globo terráqueo, que describe una semiesfera azul, a su lado el león. Esta figura está flanqueada por los dioses Apolo con la lira y Minerva, protectores de las Artes y las Ciencias, y, sobrevolando, el dios Mercurio. Bajo Apolo, la pareja de las alegorías de la Justicia<sup>105</sup> y la Paz<sup>106</sup> besándose; ya habían sido representadas por G. Rusca y C. Giaquinto y un poco más abajo la figura de la Virtud,<sup>107</sup> vestida de blanco con el sol en el pecho y un asta. En otro plano inferior, sobre la nube y de espaldas: las alegorías de la Abundancia<sup>108</sup> y la Clemencia<sup>109</sup> y dos niños que portan el Toisón de oro.

<sup>103</sup> J. L. SANCHO, 'Palacio Real de Madrid', Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 82-89.

<sup>104</sup> C. RIPA, 'La Majestad regia', En la medalla de Antonino Pío, T II, p. 37.

<sup>105</sup> C. RIPA, 'La Justicia', T II, p. 8.

<sup>106</sup> C. RIPA, 'La Paz', T II, p. 183.

<sup>107</sup> C. RIPA, 'La Virtud', T II, p. 429. Xilografía.

<sup>108</sup> C. RIPA, 'La Abundancia', T I, p. 52.

<sup>109</sup> C. RIPA, 'La Clemencia', T I, pp. 191-192.

En un plano interior, a la derecha, una figura con alas que porta una palmera alegoría de la Victoria<sup>110</sup>. Arriba a la derecha, un poco más abajo, las virtudes teologales: la Fe<sup>111</sup> velada con los atributos de la cruz y el cáliz; la Esperanza<sup>112</sup>, con el ánora y la Caridad,<sup>113</sup> abrazando al niño (Fig. 26):

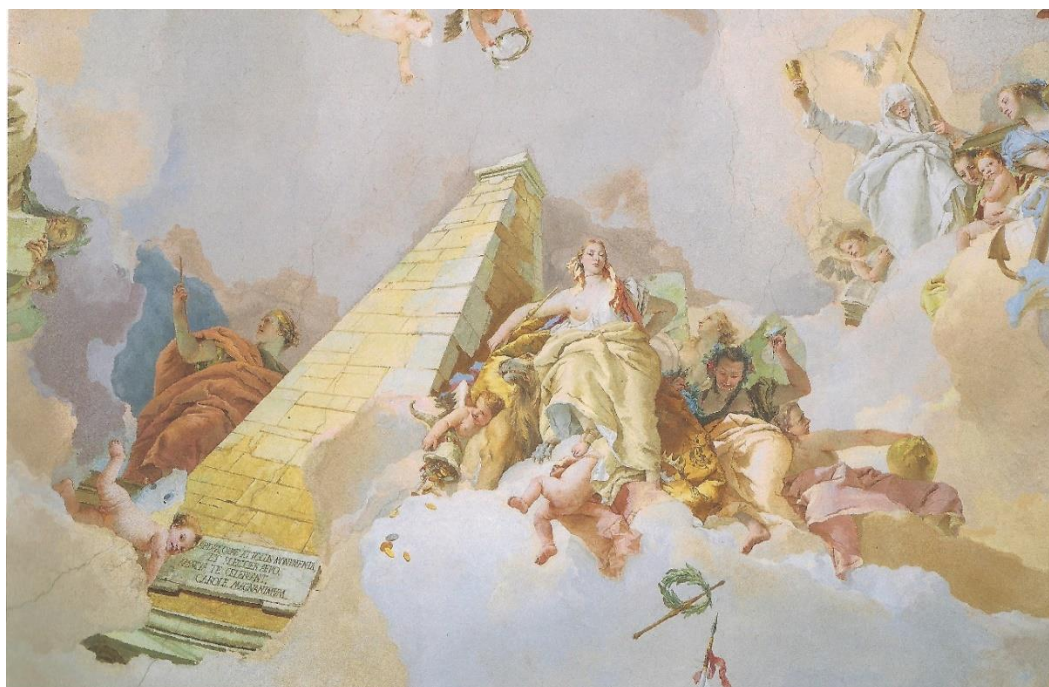


Fig. 26. G.B. TIEPOLO, 'Grandeza y poder de la monarquía de España', 1764, fresco. detalle de la 'Gloria de los príncipes'. Salón del Trono. Palacio Real Madrid.



Fig. 27. G.B. TIEPOLO. Placa con el nombre del rey *Carole Magnanimum*. C. RIPA, 'La Gloria de los príncipes', xilografía.

La inscripción dice así: *Ardua quae attollis monumenta et flectier aevo nescia te celebrant, Carole Magnanimum.*

<sup>110</sup> C. RIPA. La Victoria, T II, pp. 399-402.

<sup>111</sup> C. RIPA, *La fe*, T I, pp. 402-405.

<sup>112</sup> C. RIPA, *la Esperanza*, T I, 353.

<sup>113</sup> C. RIPA, *La caridad*, T I, p. 161.

Para subrayar el homenaje específicamente al monarca reinante, utilizó la alegoría la Gloria del Príncipe<sup>114</sup>, con ‘la pirámide como símbolo de la gloria’ en cuya base porta una placa con el nombre del monarca *Carolo Magnanimum*. En la parte superior de esta escena, fuera de esta imagen, está la Fama<sup>115</sup>, que con su trompeta proclama los méritos del Rey (Fig. 27).

La composición muestra una segunda zona en la que los elementos alegóricos más destacados corresponden al ‘arco iris’ como símbolo de la Paz. En oposición a la Virtud, aparecen las alegorías de los vicios, que se precipitan a los abismos, fustigados por un *putto* con una antorcha (Fig. 28):



Fig. 28.G.B. TIEPOLO, ‘Grandeza y poder de la monarquía de España’, 1764. Detalle de los vicios. Fresco de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real Madrid.

De izquierda a derecha: la figura con la túnica cobriza que cae al vacío muestra unas serpientes que salen de su vientre, por lo que se corresponde con la alegoría del Pecado<sup>116</sup>. Las figuras sobre las nubes borrascosas, con el manto azul en las que se ven volando unos murciélagos, son atributos de la Ignorancia<sup>117</sup>; la del cabello rojizo parece

<sup>114</sup> C. RIPA, ‘La Gloria de los príncipes’. Según la medalla de Adriano, T I, p. 461. Xilografía.

<sup>115</sup> C. RIPA, ‘La Fama’, T I, pp. 395-397.

<sup>116</sup> C. RIPA, ‘El Pecado’, T II, p. 187.

<sup>117</sup> C. RIPA, ‘La Ignorancia’, T I, p. 286. Ver ed. Venezia, 1645 y reedición Venezia, 1669. No xilografía.



que muestra dos caras, y con la ropa desgarrada reconocemos el Fraude<sup>118</sup>. Con la túnica morada y boca arriba, en un escorzo en el que sólo vemos las piernas, parece que se trata de una mujer, pero no tenemos datos que permitan identificarla.

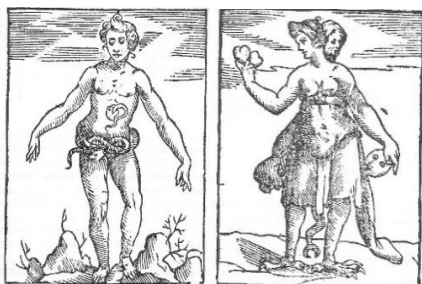


Fig. 29. C. RIPA, 'Alegorías y el Pecado'. El Fraude. Xilografías.

Esta composición tendrá gran influencia sobre Francisco Bayeu, como veremos en sus obras posteriormente, quien utiliza también cuatro figuras alegóricas, en cada uno de los infiernos y en una de las cuales también utiliza la parte más distal de la alegoría, aunque en su caso si hemos podido identificarlas.

En la cornisa, Tiepolo sitúa los Cuatro Continentes. Aquí encontramos referencias constantes con las pinturas de Wurzburg de 1753, que Baxandal califica como una de las mayores pinturas de Europa y nos demuestra que “la ‘Iconología’ está extraída de Ripa, con algunos cambios”<sup>119</sup>. ‘Los Cuatro Continentes’<sup>120</sup>:

‘Europa’: Los dos briosos caballos (Fig. 30). Sin embargo, Fabre cree que corresponden a “Córdoba, por producir los mas hermosos caballos de Europa”<sup>121</sup>.

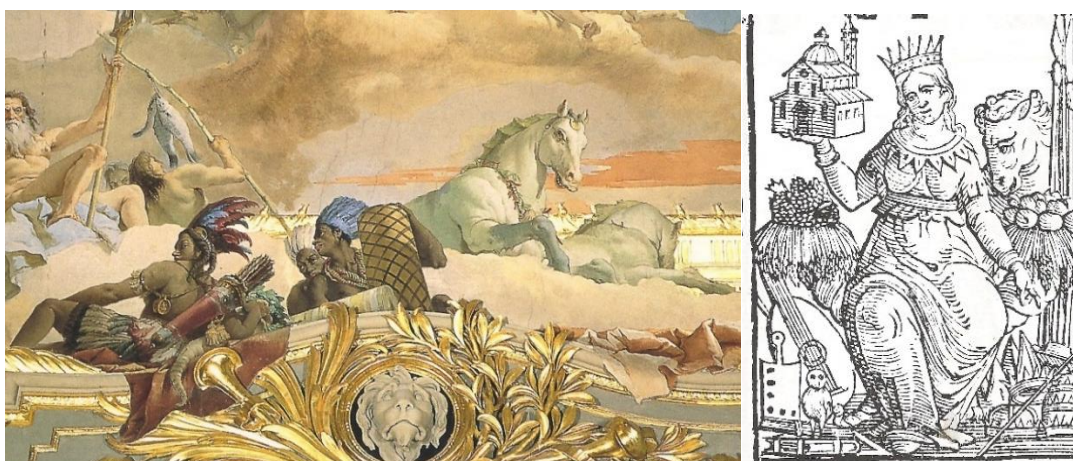


Fig. 30. G.B. TIEPOLO, 'Grandeza y poder de la monarquía de España', 1764. Detalle: Europa (caballo) y América. (hombres emplumados) Fresco de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real Madrid.

<sup>118</sup> C. RIPA, 'El Fraude', T I, pp. 445-446. Xilografía.

<sup>119</sup> A. BAXANDALL, 'Tiepolo and the Pictorial Intelligence', Yale University Press, 1994, p. 6. <http://www.xtec.cat/~fchorda/18web/bib/alpers.htm 1/7>

<sup>120</sup> F. J. FABRE, op. cit., pp. 120-125.

<sup>121</sup> F. J. FABRE, op. cit., p.117.

América: Los hombres emplumados y el cocodrilo (Fig. 31):



Fig. 31. G.B. TIEPOLO, 'Grandeza y poder de la monarquía de España': América. Fresco de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real Madrid. Detalle de la Firma y la fecha.

‘Asia’: Mujer negra sobre un camello o dromedario (Fig. 32):



Fig. 32. G.B. TIEPOLO, 'Grandeza y poder de la monarquía de España', 1764. Detalle: Asia. Fresco de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real Madrid.

Para España, Asia en aquel momento representaba las Indias Orientales, las Filipinas, y le atribuyen el camello como animal representativo, como había hecho Ripa.

‘África’: En el salón del Trono, la relación la establece con dos grandes avestruces como animales representativos del continente africano (Fig. 33):

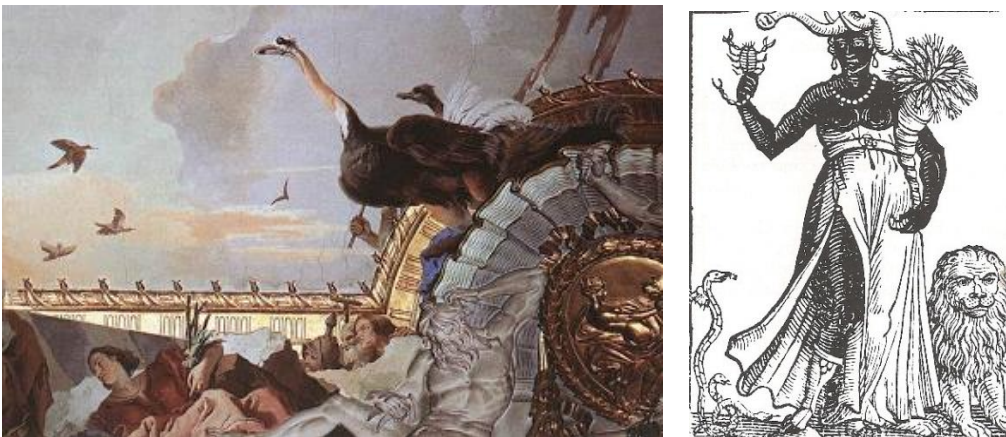


Fig. 33. G.B. TIEPOLO, 'Grandeza y poder de la monarquía de España', 1764. Detalle: Asia y África: los avestruces. Fresco de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real Madrid.

En este caso no se encuentra la relación con Ripa, que asociaba el continente con el elefante, el león, las serpientes o el escorpión.

El pintor ha seguido el mismo esquema que en Wurzburg, aunque no tan espectacularmente como en el primero, en las que Tiepolo parece que siguió más de cerca las figuras de los continentes que A. Pozzo había realizado para la Iglesia romana de San Ignacio de Loyola entre 1691-1694; donde el tema fue ‘la difusión de la doctrina cristiana a las cuatro partes del mundo’. Tiepolo, con el fin de conferir carácter nacional, tratándose de la Sala de Recepción del Trono, donde se desarrollaban las ceremonias protocolarias con los embajadores del resto de países, introduce elementos propios de la monarquía española, como la mención del nombre en el obelisco y la contextualización de la obra, sobre los continentes o las figuras que remiten a la Historia de España, como Colón.

La más específica subrayada por Ponz hace referencia y destaca “haber pintado sobre la cornisa alrededor las provincias de España y de las Indias”<sup>122</sup>. Sin embargo, este intento será aproximativo, puesto que no existía una iconografía fijada y él creó su propio imaginario. Así mismo, para subrayar el poderío del monarca, añade su escudo real en la bandera que porta uno de los soldados españoles que han participado en la conquista (Fig. 34):



Fig. 34.G.B. TIEPOLO, ‘Grandeza y poder de la monarquía de España’, 1764. Detalle: España y escudo de Carlo III. Fresco de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real Madrid.

<sup>122</sup> A. PONZ, ‘Viaje de España, en el que se dan noticias de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella’. Madrid, Vda. De Ibarra, T. VI, 17776, p. 20. Citado por Úbeda de los Cobos, op. cit, 2014-2015, p. 19.

El escudo real de Carlos III en estos momentos, no portaba la Orden de Carlos III que instituyó en 1771.

G.B. Tiepolo fue fiel al objetivo que requería el espacio simbólico al que estaba dedicado el salón del Trono, haciendo que la decoración exaltara el poderío del monarca Carlos III frente a las demás potencias, cuyos representantes eran recibidos en esta estancia en sus visitas diplomáticas a Madrid.

Las otras dos bóvedas decoradas por Tiepolo y sus hijos son básicamente de carácter mitológico alegórico.

La ‘Apoteosis de la Monarquía española’ es un fresco de la antecámara de la reina, actualmente la Saleta del Palacio Real. Esta obra fue descrita por Fabre<sup>123</sup>. La composición está dominada por una pléyade en representación de los dioses del Olimpo: Zeus, Apolo, Minerva, Mercurio, Marte y Neptuno. Vuelve a utilizar también los cuatro continentes, por segunda vez. Los cuatro continentes (Fig. 35):



Fig. 35. G.B. TIEPOLO, ‘La Apoteosis de la monarquía española’, 1765. Detalle: ‘Los cuatro continentes’, Fresco de la bóveda de la Saleta oficial, Palacio Real Madrid.

En este caso, las figuras alegóricas son más simples, y las presenta formando un pequeño grupo: África, con un elefante a la cabeza<sup>124</sup>; América, con el atributo de los

<sup>123</sup> J.F. FABRE, op. cit., p. 99-105. En esta decoración destacan las alegorías de la Prudencia, la Fortaleza, el Mérito, la Fama alada y con los clarines, como representación de las Bellas Artes, la pintura y el tiempo.

<sup>124</sup> C. RIPA, ‘África’, T II, 106.

personajes emplumados y el cocodrilo<sup>125</sup> y Europa, donde en vez del caballo vemos la imagen mitológica del Toro que rapta a Europa. Como en el Salón del Trono, no vemos con claridad la figura de Asia. El resto, siguen los preceptos de Ripa.

Por último, Tiepolo decoró el Salón de los alabarderos: “Venus encomendado a Vulcano que forje las armas para Eneas” (1766), composición básicamente mitológica. Esta obra fue descrita por Fabre<sup>126</sup> y en ella podemos destacar las alegorías de la Victoria<sup>127</sup>, alada con la palma; las virtudes de la Justicia<sup>128</sup> y la Fortaleza<sup>129</sup> que acompañan a Eneas vs. el rey; así como el Valor<sup>130</sup> y el Tiempo<sup>131</sup>, todas ellas según Ripa descritas en otras ocasiones.

Tiepolo y sus hijos llevaron a cabo sus obras más importantes en el ámbito de la pintura cortesana, y tuvo el privilegio de poder ejecutar con libertad ‘la invención’ y ejecución de sus obras. Sin embargo, al final de su vida parece que no tuvo el reconocimiento debido. Aunque el trabajo que desarrolló formando equipo con sus hijos y colaboradores no creó en su entorno verdaderos discípulos españoles, esto no impidió que las obras de Tiepolo fueran admiradas por el resto de pintores, incluido el propio Antón Rafael Mengs y sus discípulos. De hecho, entre los pintores españoles más influyentes del momento, según cita Úbeda: “Francisco Bayeu coleccionó nueve bocetos del veneciano, y en el inventario de bienes de 1812 se citan dos cuadros e Tiepolo”<sup>132</sup>.

En resumen, creemos haber mostrado que el veneciano, no solo tiene el libros de Ripa en edición veneciana, sino que también lo usa como fuente en muchas de sus alegorías, con una aplicación mas creativa y rica a la hora de plasmarlas en sus pinturas. Su proximidad en relación con la fuente le hacen mas próximo al concepto de alegoría clásica de Ripa y que en nuestra clasificación funcional hemos denominado ‘antigua’.

### **E. I. .2. 3. A. R. Mengs y la teoría de Winckelmann de la ‘nueva’ alegoría**

Carlos III y Mengs compartían el gusto por la Antigüedad. El rey hizo llamar a Mengs a Roma, atraído por su fama como retratista, su vertiente didáctica y académica, como director de la Escuela del Nudo entre 1754-1760, así como por la nueva estética

---

<sup>125</sup> C. RIPA, ‘América’, T II, p. 109.

<sup>126</sup> J.F. FABRE, op. cit., p. 168-174.

<sup>127</sup> C. RIPA, ‘La Victoria’, T II, pp. 399-402.

<sup>128</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, pp. 8-9.

<sup>129</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, pp. 437-441.

<sup>130</sup> C. RIPA, ‘El Valor’, T II, pp. 375-376. Xilografía.

<sup>131</sup> C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 360.

<sup>132</sup> A. ÚBEDA, op. cit, 2014-2015, p. 48.

que él representaba. El gusto por la Antigüedad de A. R. Mengs era compartido estéticamente con su amigo y teórico alemán Winckelmann, que era el secretario personal del cardenal Albani, el coleccionista más importante de obras de la antigüedad en Roma, para el que Mengs había realizado los frescos en su Villa, en 1761 con motivos de carácter mitológico, que le proporcionaron un gran prestigio. Este prestigio despertó el interés del monarca como amante de la arqueología que era. Son muchas las muestras que conocemos de la implicación de Carlos de Borbón en Nápoles como promotor de las excavaciones de Herculano y su posterior preservación. El Museo Herculanense anexo al Portici conservaba todas estas riquezas, entre ellas ‘las Musas’, extraídas de las paredes de Villa Julia Félix.



Fig. 36. A. JOLI, 'Visita de la reina Amalia de Sajonia al arco de Trajano en Benevento', [detalle], óleo sobre lienzo, 77,5 x 131cm, 1759. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado.

Este aspecto de resaltar la importancia de la promoción de la arqueología por parte de la monarquía ilustrada queda reflejado en el cuadro de A. Joli, de 1759, en que pone de manifiesto que el fomento del estudio de la Antigüedad era compartido por la mujer de Carlos de Borbón, Maria Amalia de Sajonia. En el primer plano un grupo de personas entre ellas la Reina María Amalia de Sajonia y un noble que podría ser el primer ministro

Bernardo de Tanucci, gran conocedor de las antigüedades descubiertas en Pompeya y Herculano explica a la reina el arco de Trajano (Fig. 36).

En este contexto de la estética neoclasicista es donde se inserta y articula el concepto de la ‘nueva’ alegoría formulada por el teórico del arte J.J. Winckelmann con la publicación en 1766 de su obra *‘Del l’Allégorie, ou Traités de cette matière’*, donde se encuentra el *‘Essai sur l’allégorie, principalement a l’usage des artistes par Winckelmann’*<sup>133</sup>, donde se explicita el concepto de ‘nueva alegoría’. Según la definición del alemán, debía de cumplir unos principios a la hora de la ejecución: Las ideas propuestas, según hemos señalado en el capítulo primero, la teoría artística, tres características (simplicidad, claridad, legibilidad y gracia) y el deber de alejarse de lo que se considera fuera del concepto de la belleza. Con estas premisas analizaremos los frescos del Palacio Real, para verificar la aplicación o no de los mismos por parte de A. R. Mengs, considerado el exponente de su pensamiento estético en España ; y lo haremos extensivo a sus discípulos, para analizar su capacidad didáctica y la huella que dejó sobre sus discípulos, tanto en Madrid, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella; como hemos visto en los alumnos que lo acompañaron en su vuelta a Roma<sup>134</sup>.

En cuanto a las obras, el monarca destinó a Mengs la decoración de los espacios privados del Palacio, donde vive la familia real. Sus obras se realizaron en dos periodos en su estancia en España. El primero, de 1761-1769, en el que realizó los frescos de ‘La Aurora’ y la ‘Apoteosis de Hércules’. Un paréntesis de tiempo en el que vuelve a Italia, donde pintó los frescos de la Sala de los Papiros, 1769, Roma, en el Vaticano. Y un segundo tiempo en Madrid entre 1774-1777, en el que realizó la decoración ‘Apoteosis de Trajano’. Carlos III le dio libertad total, como a Tiepolo, para crear sus propias propuestas decorativas, ambos contaban con la formación intelectual y los medios para idear y desarrollar sus propios programas, aunque siempre bajo supervisión y aprobación real.

### **E. I. 2. 2. 3. 1. ‘La Aurora’**

La elección de esta temática responde al deseo de adecuar el mensaje al comitente y al espacio al que va destinado el programa iconográfico, en este caso con la finalidad

---

<sup>133</sup> J.J. WINCKELMANN, ADDISON Y SULZER, *‘Del l’Allégorie, ou Traités de cette matière’*, A Paris, Chez H.J. Jansen, 1767, a partir del que había escrito en alemán en 1766.

<sup>134</sup> Discípulos en Roma: Alejandro DE LA CRUZ, analizado en el capítulo segundo.

de transferir las virtudes de la diosa a la reina madre, pues la esposa del rey, Amalia de Sajonia, había muerto y era ella quien iba a ocupar estos aposentos como su dormitorio, donde como la Aurora, cada mañana llega para iluminar a los hombres. Esta elección del tema también pudo ser elegida por la propia Isabel de Farnesio: “Trasunto de la Soberana y su benéfica influencia [...], simboliza el poder vivificante y armonizador del sol-día<sup>135</sup>”; como Apolo en su Carro solar vivificaba al mundo, temática desarrollada por Corrado Guaiquinto, lo que nos hace pensar en que parecen dos temas complementarios.

La Reina-Aurora perpetuó una práctica que ya existía en España en el siglo de Oro español, un ejemplo del cual lo tenemos en el Palacio del Pardo, la Sala de la Aurora, por Luis de Carvajal (1607)<sup>136</sup>.

La decoración actual realizada por Mengs está incompleta y sólo subsiste el medallón central, cuyo tema iconográfico representa a la Aurora<sup>137</sup>.

Desde el punto de vista del modelo visual, hemos referido la existencia de tres arquetipos de esta temática. El de Giovanni Francesco Barbier, llamado el Guercino es uno de ellos, ‘La Aurora en su carro triunfal’ fresco del techo de la Sala del Casino Bueoncompagno Ludovisi (1621); mientras que el prototipo que realizó Guido Reni, ‘Apolo en el carro solar’, en Villa Ludovisi hemos visto había sido el referente de la obra de Guaiquinto, que ya hemos comentado.

En este caso, Mengs pudo inspirarse en la obra de Guercino (Fig. 37) y vendría a completar, dentro del conjunto de la decoración del Palacio Real, la decoración dedicada a la reina, seguramente por deseo del monarca que ya la había homenajeado en el Palacio napolitano, que hemos visto en la pintura De Mura (Fig. 19), y a la que permaneció fiel después de su muerte.

Otras referencias posibles son las realizadas por Francesco Albani, en la decoración ‘La Casa del Sole’(1614-1615), del Palacio Verospi, en Roma, como por ejemplo la ‘Aurora’ y el ‘Crepúsculo de la Mañana’; sin olvidar las pinturas de Luca

---

<sup>135</sup> J.L. SANCHO, op. cit., 2013, p. 58.

<sup>136</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, ‘La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro’, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 293-308: 353-354. Según la autora, Carvajal conoció esta moda de decorar las casas nobles con este tema en su estancia en Italia, que está documentada en 1577 con 21 años. ‘Cacería de la diosa Aurora’, Palacio del Pardo (Madrid), aunque con una iconografía en la que la Aurora tiene alas. Estudios anteriores habían atribuido esta pintura a Vicente Carducho. En 1626, Colonna y Mitelli utilizaron este asunto en el Alcázar de Madrid, ejemplo de la figura alegórica de la Aurora aislada, tal como recoge Ripa. Tenemos precedentes en España: el dibujo de Claudio Coello en el Museo del Prado.

<sup>137</sup> A. MARTÍNEZ MARTÍNEZ: ‘Monarquía y virtud: estudio iconográfico del fresco de la bóveda de la cámara de la reina Margarita de Austria en el Palacio de El Pardo’, Archivo español de Arte, LXXV, 2002, 299, pp. 283-291. El tema de la Aurora es otro de los temas mitológicos tópicos más representados en la pintura alegórica y se remonta al Cinquecento a partir de Taddeo Zuccari, en la Cámara de la Aurora en el *Palazzo Farnese a Caprarola*.



Giordano, 'El carro del sol' (1682-1685) en Florencia; o la de Giuseppe Chiari, 'La Aurora y Apolo en su Carro'(1693), Palacio Barberini de Roma. Inmerso en la cultura italiana, Mengs no pudo ser ajeno a estas obras, que pudieron ser referentes visuales a la hora de plantearse su tema (Fig. 38).



Fig. 37. GUERCINO, 'La Aurora en su carro triunfal', 1621. Fresco del techo de la Sala de la Aurora, Casino Bueoncompagno Ludovisi. Villa Ludovisi.



Fig. 38. A. R. Mengs, 'La Aurora', Palacio Real de Madrid, 1762-1764. Palacio Real de Madrid.

La descripción de éste y el resto de los frescos y pinturas de Mengs fueron recogidas por José Merlo<sup>138</sup> en un manuscrito inédito de 1781; y años más tarde, en 1829 por Francisco José Fabre<sup>139</sup>, quien incorpora todas las pinturas del Palacio Real y realiza una lectura donde cita las fuentes iconográficas de las que se ha servido el pintor. La composición está presidida por el ‘Carro de la Aurora’, descrito por Ripa, que se ajusta perfectamente a la imagen: “Muchacha tan bella como pudieran expresarlo los más altos poetas en sus palabras [...]. Ha de ir esparciendo con una de sus manos diversas y variadas flores. Ha de llevar en los hombros alas de varios colores [...]. Llevará en la cabeza una corona de rosas, sosteniendo con la izquierda un hacha encendida. Aparece sentada en un dorado sitial, yendo sobre un carro tirado por el caballo Pegaso. También puede ir el carro tirado por dos caballos”<sup>140</sup>, que son los que tiran del carro, gobernado, en palabras de Merlo, por el Crepúsculo de la mañana. Mengs ha distribuido los atributos de esta alegoría entre dos geniecillos: “Niño desnudo y muy moreno; lleva alas del mismo tono, que nacen de sus hombros, y se le ve volando a gran altura, teniendo sobre la cabeza ver una gran estrella” y “mensajero del día, crepúsculo de la mañana<sup>141</sup>”. Mientras el segundo representa el ‘rocío de la mañana’ el geniecillo “esparce menudísimas gotitas del agua de un cántaro”, pero ambos forman parte de la misma alegoría.

Junto al carro, tres figuras femeninas entrelazando sus manos, “las Horas, embajadoras del sol [...], siendo cada una de ellas guía y directriz del Carro Solar por el espacio<sup>142</sup>”. En el lado opuesto, según Merlo la figura femenina envuelta con una túnica verde que se exprime los pechos representa la Lluvia, “mujer hermosísima vestida de un trasparente paño verde, que se oprime con ambas manos los pechos<sup>143</sup> cuyas aguas beneficiosas están impregnado la Tierra, en la figura de Cibeles<sup>144</sup>, coronada con las torres

---

<sup>138</sup> J. MERLO, ‘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 Don Antonio Rafael Mengs, su primer Pintor de Cámara’. Año de 1781. Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Ms. 296, fols. 114-121.

<sup>139</sup> F. J. FABRE ‘Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid’, Madrid, Aguado, 1829, pp. 241-251. A. Ponz, ‘Viaje de España’, op. cit., 3ª ed., 1793, T VI, p. 22.

<sup>140</sup> C. RIPA, ‘Carro de la Aurora’, T I., p. 177.

<sup>141</sup> C. RIPA, ‘Crepúsculo de la Mañana’, T I, pp. 242-243.

<sup>142</sup> C. RIPA, ‘Las Horas’, T I, p. 481.

<sup>143</sup> J. Merlo, op. cit, fol. 120: “la lluvia”; mientras que, para FABRE, op. cit., p. 244. representa el rocío y nos remite a C. RIPA, ‘El Rocío’, T I, p. 242. L. Giordano ya había utilizado previamente esta alegoría. Esta alegoría según RIPA, también representa la Benignidad: “Mujer vestida de azul y con estrellas de oro. Con ambas manos se aprieta los pechos, surgiendo de ellos gran cantidad de leche que beben diversos animales”, T I, p. 148. En este caso la diferencia radica en el color del vestido. L. Giordano la viste de azul.

<sup>144</sup> C. RIPA, ‘Carro de la Tierra’ [Cibeles], T, I, pp. 175-176.

y flanqueada por los leones”. Los elementos descritos siguen de forma literal a Ripa (Fig.39).



Fig. 39. C. RIPA, ‘Crepúsculo de la mañana’, J. BOUDARD ‘La Aurora’, T. I, p. 55; ‘Las Horas’, T I, p. 81.



Fig. 40. A. R. MENGS, ‘La Aurora’, Detalle: ‘La Verdad’, ‘La Justicia- la Paz’, la simulación Palacio Real de Madrid, 1762-1764. Palacio Real de Madrid.

Otras alegorías corresponden a ‘la Verdad’ cuyo atributo es el sol en la mano, se ha transformado en el aura resplandeciente<sup>145</sup>. A su lado la Paz<sup>146</sup> y la Justicia<sup>147</sup> (Fig. 40) estas dos últimas como era habitual formando tándem como hemos visto en B. Rusca, Giaquinto oTiepolo. El *putto* con una antorcha representa la Claridad, que acosa con su luz a los enemigos de la verdad. ‘La Simulación’, el niño que presenta una máscara con un velo sobre el rostro<sup>148</sup> o según Fabre el Fraude, por la máscara, aunque cremos se ajusta mejor a la simulación. Los otros dos *putti* uno porta una corona y otro una rama de laurel. Al borde de la cornisa, la Noche: “Mujer vestida con un manto de color azul, a las espaldas

<sup>145</sup> C. RIPA, ‘La Verdad’, ed. Orlandi, 1764, T.V p. 360, xilografía.

<sup>146</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, p. 183.

<sup>147</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, TII, pp. 8-9.

<sup>148</sup> C. RIPA, ‘La Simulación’, T II, p. 326.

ha de tener dos grandes alas, viéndosela a punto de volar [...] con el brazo derecho ha de estar sujetando un muchachito blanco, y con el izquierdo otro negro<sup>149</sup>”.

Mengs utiliza también la alegoría del Tiempo en la figura de Cronos, dentro del ciclo temporal del día que están representado por el resto de las alegorías<sup>150</sup>. En este caso, Cronos porta alas y toca un instrumento de cuerda, un arpa como el mismísimo Apolo, adquiriendo diversas tipologías en la historia del arte a lo largo del tiempo<sup>151</sup>.

Todas estas figuras están descritas por Merlo, sin citar la fuente en la que se basó Mengs, y que Fabre nos remite a la ‘Iconología’, que a su vez se nutre en lo que respecta a las imágenes mitológicas de V. Cartari. Como hemos ido desgranando todas estas alegorías han sido descritas por Ripa y algunas de ellas ilustradas en la traducción francesa realizada por J. Boudard (1759-1760), y responden a la descripción inicial (Fig. 39).

Mengs también realizó una serie de lienzos de los cuatro momentos del día, entre los que se encuentran ‘*La Aurora* o la mañana’ (h. 1769), (Fig. 41), que sigue el mismo modelo iconográfico, pero prescinde de la antorcha, que no forma parte del ciclo del día que representaba el fresco. La ejecución responde al nuevo concepto de belleza ‘mengsiana’.



Fig. 41. A. R. MENGS, ‘*La Aurora*’, óleo sobre lienzo, h. 1769, Palacio Real de Madrid.

En este caso Mengs, al contrario que otros autores posteriores, no pone las figuras del Tiempo y la Verdad juntas, que pasarán a formar tándem habitualmente en otras

<sup>149</sup> C. RIPA, ‘*La Noche*’, T II, p. 133

<sup>150</sup> C. RIPA, ‘*El Tiempo*’, T II, p.360

<sup>151</sup> E. PANOSFKY, ‘*Estudios sobre iconología*’, [1962], Alianza, Madrid, 2ª ed. 1976, pp. 106-107. La representación del tiempo tuvo diversas interpretaciones desde el mundo antiguo; en el arte clásico, sin alas, pensativo, digno. En la Edad Media: como la muerte; y en el Renacimiento y Barroco, descubridor de la verdad; unas veces joven, otras viejo (Cronos, Saturno, padre de los dioses).

pinturas posteriores. Su discípulo Maella utilizará esta agrupación en un fresco con el mismo título, ‘El Tiempo descubre la Verdad’ (1765), pues en aquel momento todavía Maella estaba muy supervisado por su maestro. Por otra parte, ‘El carro de la Aurora’, tendrá nuevas representaciones pictóricas en un discípulo de Bayeu, Mariano Illa, que veremos después al tratar de Barcelona.

### **E. I. 2. 2. 3. 2. Apolo y las musas en la ‘Apoteosis de Hércules’**

Este fresco decora el techo de la antecámara del cuarto de Carlos III, también llamada pieza de la conversación o de cenar<sup>152</sup>. La tesis obedece a la identificación de Hércules “con el perfecto príncipe, que debe esforzarse, sacrificarse y trabajar en pro de sus súbditos, impulsado por sus virtudes. Sólo así recibirá la gloria, la apoteosis, la recompensa”<sup>153</sup>. Es decir, Hércules como paradigma de la monarquía española. La primera descripción de la pintura la encontramos en Merlo: “Simbolizar a un hombre lleno de virtudes, verdaderamente justo y amorador de su Patria”<sup>154</sup>.

Básicamente es una composición mitológica de la que hemos extraído las escasas alegorías que forman parte de la misma. A Hércules le acompañan el concilio de los dioses, la diosa Minerva, con la cabeza de Gorgona en el pecho; y el dios Apolo acompañado de las Musas<sup>155</sup>.

En cuanto a las referencias visuales y literarias de ‘Apolo y las Musas’, corresponde a uno de los arquetipos frecuentes. Llama la atención que en las dos pinturas que realizó en el Palacio Real, ambas tuvieran este tema común, que se remonta a los inicios de su carrera, y que en este punto confluye el gusto por la antigüedad del monarca y del pintor. Seguramente con el ánimo de agradar al monarca, sabiendo el gusto que tiene por las antigüedades de su época napolitana, quiere honrarle con un tema enraizado en la

---

<sup>152</sup> El tema que desarrolló en esta pintura Azara lo llamó ‘Concilio de los dioses con la Apoteosis de Hércules’. El programa iconográfico básicamente está compuesto por figuras mitológicas. Mengs toma como personaje central a Hércules, con la clava y la piel del león de Nemea, tradición existente en la pintura española desde la dinastía de los Austrias, cuyo ejemplo más próximo eran las pinturas de Luca Giordano (1634- 1705), ‘El Toison de Oro’, en el casón del Buen Retiro de los Austrias, en Madrid. Este dios se había tomado como referencia al origen de dinástico, reforzando así la posición del monarca, tema reiterado en otras estancias del palacio, y cuya presencia estaba en todos los temas propuestos inicialmente por el P. Sarmiento. Por otra parte, este tópico alcanzaba, como hemos visto hasta el retrato de su hijo Carlos de niño realizado por G. Bonito (capítulo II) y sus contemporáneos como Tiepolo en el Salón del Trono, haciendo la trasposición de la figura del monarca como Hércules.

<sup>153</sup> J. SANCHO, op. cit., 2013, p. 57.

<sup>154</sup> 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\_ Bóveda que cubre la pieza de cenar y de conversación de embajadores de S.M. fols. 12-56: 13.

<sup>155</sup> F. J. FABRE, op. cit., 1829, pp. 175-204; A. Ponz, op. cit, 1793, T VI, p. 19; C. Bermúdez, op. cit., 1800, T III, p. 130.

cultura antigua. Él mismo había contribuido a recuperar las hermosísimas musas de las excavaciones de Herculano en 1755, donde se encontraron fragmentos de las pinturas murales (Fig. 42), que decoraban una de las estancias sepultadas por las cenizas del volcán con ‘Apolo y las Musas’<sup>156</sup>. Es muy posible que Winckelman le hablara a Mengs de los hallazgos y no sabemos si fue él quien le sugirió el tema para la decoración de la villa Albani<sup>157</sup>.



Fig. 42. <http://www.louvre.fr> Photo (C) RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski.

El conocimiento de la Antigüedad era el principio estético sobre el que se asentaba la teoría del neoclasicismo, no obstante, a veces esta relectura se realizaba a partir de las obras de referencia del Renacimiento, Rafael de Urbino, ‘El Parnaso’, con iconografía

<sup>156</sup> Musée du Louvre. <http://www.louvre.fr>

<sup>157</sup> J.J. WINCKELMANN escribió ‘Historia del Arte de la Antigüedad’, tras haber sido Inspector jefe de todas las Antigüedades de Roma y visitar las ruinas de Pompeya y Herculano, en la segunda mitad del siglo, sin precisar fechas. El alemán no encontró un gran apoyo porque él pretendía publicar los hallazgos de las excavaciones a lo que se opusieron los encargados de las excavaciones napolitanas. Winckelman los trata de poco profesionales. Sin embargo, dado el interés que tenía la corona napolitana en recoger todos los hallazgos se entiende que era una forma de preservar su derecho a la propiedad intelectual de los mismos. No obstante, Winckelman vio las excavaciones y años después escribió su libro. Nos preguntamos cual fue la fuente de inspiración para que Mengs se sintiese tan atraído por este tema después de 250 años. Una hipótesis que planteamos es que se lo sugiriera su amigo Winckelman que era el secretario de cardenal Albani, y el teórico alemán debió quedar impactado que en 1755 tuvieron uno de los primeros descubrimientos arqueológicos de las ruinas de Herculano Apolo y las Musas, en la Villa Julia Félix. El rey de Nápoles, futuro Carlos III, se encargó de que se extrajeran por arqueólogos especializados y garantizó su conservación en el Museo de Portici, Napoles, residencia real y casa del Museo Ercolanense, adquirido por el Rey Carlos para albergar los objetos de las excavaciones de Herculano, y así Portici se convirtió en una de las etapas del Grand Tour. Las pinturas de las musas se hallaban aquí hasta que fueron trasladadas a Francia y hoy están en el Museo del Louvre.

que se remonta a la Antigüedad<sup>158</sup>. Para los pintores del *Settecento* fueron las pinturas de la *Stanza della signatura* del Vaticano probablemente la referencia más importante, que se transmitió a través de los grabados de Marcantonio Raimondi, posible referente inmediato de Mengs.

En las pinturas de Rafael, ‘El Parnaso’, 1511, ‘Las Musas’ están en torno a Apolo<sup>159</sup> (Fig. 43). Mengs fue un fiel seguidor de la obra del de Urbino, y sería un precedente para el fresco del techo de ‘Apolo y las nueve Musas’ en la decoración de Villa Albani en 1761. Rafael había sido más fiel a las fuentes literarias: ‘La Metamorfosis’ de Ovidio; ya que a Apolo lo sitúa en lo alto de las montañas y un río fluye a sus pies.



Fig. 43. RAFAEL SANZIO, ‘El Parnaso’, h.1508-10. *Stanza della Signatura*. Museos Vaticanos.

En Villa Albani, (Fig. 44), de izquierda a derecha: 1) Terpsícore de frente, corona de flores y arpa; 2) Erato, que está de espaldas bailando; 3) Talía, detrás; 4) Clío, sentada con la pluma escribiendo; 5) Mnemosine, sentada con túnica azul; 6) Apolo Musageta; 7) Calíope, apoyada sobre la columna con un rollo de papel desplegado; 8) Polimnia,

<sup>158</sup> M<sup>ra</sup> I. RODRÍGUEZ LÓPEZ, ‘Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y su pervivencia en el arte occidental’, Cuadernos de arte e iconografía, nº 26, 2004, pp. 465-487.

<sup>159</sup> Es posible que Rafael tuviera conocimiento de las obras de Andrea Mantegna, ‘El Parnaso’, 1496-1497, realizada para el *Studiolo* de Isabel d’ Este en Mantua, hoy en el Museo del Louvre; Rafael Sanzio, El Parnaso, 1511. La influencia de Rafael estuvo muy presente en los artistas franceses establecidos en Roma en el siglo XVII, y los ejemplos más significativos serían Simón Vouet, ‘Apolo y las Musas’, Museo de Budapest; y Nicolás Poussin, ‘El Parnaso’, 1631-1632, Museo Nacional del Prado, Madrid. Poussin también se inspiró, como Mengs, en la obra de Rafael, de la *Stanza della Signatura*, en el Vaticano, en el caso del francés a partir fundamentalmente de un grabado de Marcoantonio Raimondi, ‘El Parnaso’, 1515, por lo que existen ciertas variaciones, si tenemos en cuenta que el grabado se realizó sobre el proyecto no sobre el fresco. La obra de Mengs, ‘El Parnaso’, 1761, también fue grabada por Volpano y Morghen en 1780-1785, lo que contribuyó a su difusión.

levantando el brazo; 9) Urania, a su lado el globo terráqueo; 10) Euterpe, sentada en segundo plano con las flautas y 11) Melpómene, delante en el extremo con la máscara sobre la cabeza.



Fig. 44. A. R. MENGS, 'El Parnaso', 1761, fresco del techo de Villa Albani, Roma.

En el Palacio Real vemos 'La Apoteosis de Hércules' ( Fig. 45):

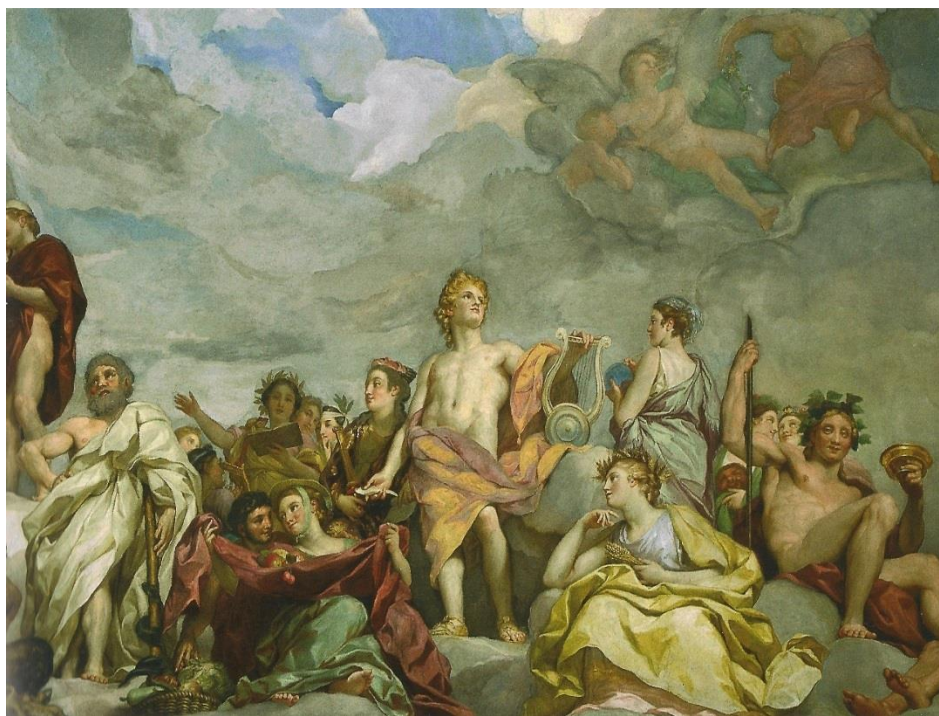


Fig. 45. A. R. MENGS, 'Apoteosis de Hércules: Apolo con varias Musas y dioses' (detalle), 1762-1764. Palacio Real de Madrid. De izquierda a derecha: Esculapio, Pomona y Vertummo, la Poesía, Polimnia, la Música, la Oratoria, Apolo, Melpómene, Urania Ceres y Baco.



Se trata básicamente de una composición mitológica en la que uno de los motivos representado en este fresco es Apolo y las Musas, que volverá a utilizar en la ‘Apoteosis de Trajano’, desarrollando este tema de una forma más sistematizada y dándoles todo el protagonismo. Lo analizaremos al tratar este fresco. Respecto al componente alegórico, es mínimo y converge en el centro de la bóveda, en torno a un gran medallón dorado de bronce. Merlo describe que “se figura la España sentada en un trono, hace el primer papel de esta singular obra, a su espalda pone Hércules la columna con la mano izquierda y en la derecha tiene la clava con que se apoya. La piel del león y el Plus Ultra no podían faltar a este personaje”<sup>160</sup> (Fig. 46). Checa llama la atención sobre lo que “considera significativo y peculiar en la interpretación que Mengs, quien hace de estas ideas la total ausencia de referencia concreta a la monarquía hispánica y por ello al monarca que las encarga, Carlos III<sup>161</sup>”. Creemos que en este medallón hay una referencia sutil a España y la figura de Hércules, a los orígenes de la monarquía española. Hay que subrayar que toda la composición es un homenaje a Hércules y con ello se trata de reforzar este vínculo entre la monarquía y Hércules como la representación alegórica del monarca. Fabre añade a la descripción “Acaso la guirnalda que rodea el medallón será de álamo, por ser el árbol consagrado a Hércules<sup>162</sup>”.



Fig. 46. R. MENGES, ‘Apoteosis de Hércules’. Detalle: ‘La Fortaleza, la Justicia, la Fama y el Amor a la Virtud’, 1762-1764. Palacio Real de Madrid.

<sup>160</sup> J. MERLO, op. cit., fol.17.

<sup>161</sup> F. CHECA, ‘Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid’, op. cit, 1992, p. 170.

<sup>162</sup> F.J. FABRE, op. Cit, p. 202.

Las figuras alegoriacas que sujetan el medallón son, la Fama con su trompeta<sup>163</sup>, que comunica al mundo las virtudes del monarca; la Paz simbolizada en un niño con el ramo de laurel<sup>164</sup>, la Fortaleza con el manto azul y el ramo de roble<sup>165</sup> y la Justicia con una túnica de paño carmesí y las varas al hombro<sup>166</sup>. Son la Justicia y la Fortaleza, sólidos apoyos de cualquier Reino”[...] Un tercer niño con tres coronas: olivo, laurel y roble representa el Amor a la Virtud<sup>167</sup>. A la derecha del dios Marte, (no se ve en la imagen), la Victoria: “figura de mujer con alas, vestida de una túnica blanca, y una sobre túnica de color morado claro, la cabeza tiene ceñida con una cinta carmesí y con la mano izquierda empuña una hermosa palma<sup>168</sup>”. La lectura de este componente alegórico descansa en los modelos de la ‘Iconología’ de Ripa, que describe detenidamente los atributos de cada una de ellas, lo cual ha permitido identificarlas.

Pensamos que de manera indirecta Mengs está vinculando la temática que hace referencia a la Antigüedad, con la faceta de ‘arqueólogo’ del monarca; al tiempo que le permite la aplicación del concepto de ‘belleza ideal’ en las figuras que remiten al mundo clásico.

Esta composición que años después copiará Maella en la casa del labrador ( Fig. 164).

También Francisco Bayeu realizó otra de las decoraciones con este mismo título y con un programa iconográfico muy en la misma línea mitológica (Fig. 78).

### **I. 2. 2. 3. 3. ‘Apotheosis de Trajano’ y la incorporación de la alegoría histórica.**

Según Sancho, la idea de esta composición fue creada por Mengs en 1768, con el objetivo de decorar la sala donde comía y recibía en audiencia Carlos III, aunque debido a su marcha a Italia, entre 1769 y 1774, la obra no se ejecutó hasta su vuelta<sup>169</sup>, entre 1774-1776.

---

<sup>163</sup> C. RIPA, ‘La Fama’, T I, p. 395.

<sup>164</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, pp. 183-187.

<sup>165</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, p. 437.

<sup>166</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, pp. 8-9.

<sup>167</sup> C. RIPA, ‘El amor a la virtud’, T I, p. 88.

<sup>168</sup> J. MERLO, op. cit., p. 27,

<sup>169</sup> Durante de su estancia en Roma, realizó la decoración del techo de la sala de los Papiros, en el Vaticano. Uno de sus pensionados, Alejandro de la Cruz (h. 1738-1811), copió dicha pintura en 1777 (Capítulo II).

El tema que desarrolló Mengs tiene como idea central la figura del emperador romano de origen español Trajano, y como hilo conductor ir desgranado todas las virtudes principescas transferibles al monarca Carlos III. En su descripción, Merlo sostiene que en esta bóveda “Mengs se empeña en darnos la colección de las principales virtudes que divididas han resplandecido en los Reyes de España, o lo que es lo mismo, la Historia de Carlos III que las abraza a todas”<sup>170</sup>.

El objetivo no podía ser más ambicioso, y requería exponer las principales cualidades que concurrían en el rey, que eran ‘todas’. Para ello el pintor recoge un enorme repertorio de figuras alegóricas minuciosamente descritas por Merlo, sin citar la fuente, como en todas sus descripciones anteriores; y también contamos con la publicación de Fabre, que además de su descripción, a veces discrepante con la de Merlo, aporta las fuentes iconográficas que analizaremos<sup>171</sup> (Fig.47).

La pintura está compuesta por dos grandes escenarios complementarios. En las paredes cortas del salón, la entrada está dedicada a la figura del monarca y en la pared opuesta, el testero, al Templo de Apolo y las Musas. Las paredes de lados largos disponen de pequeños grupos con el resto de las figuras mitológica-alegóricas que suman las virtudes del rey. El pintor coloca las figuras en los márgenes de las paredes, apoyadas sobre la cornisa, conformando prácticamente un rectángulo, rompiendo con los esquemas tradicionales. Resulta lejana la cuadratura estética dominante sólo un cuarto de siglo antes.

La elección de Trajano responde a que fue el primer emperador romano de origen español que encarna todas las virtudes de un gran gobernante, para equipararlo así a Carlos III. Por esto sitúa a Trajano “sentado en su glorioso trono y majestuosamente vestido a la romana, con cota de oro, manto carmesí y corona de laurel [...], en la mano izquierda tiene el cetro y en la derecha un globo de oro”<sup>172</sup> (Fig. 48).

---

<sup>170</sup> J. MERLO, op. cit, ‘Apoteosis de Trajano’, fols. 56-113: 57.

<sup>171</sup> J. FABRE, op. cit., pp.133-156.

<sup>172</sup> J. MERLO, op. cit., fol 57.



Fig. 47. A. R. MENGS, 'La Apoteosis de Trajano' ,1774-76. Palacio Real de Madrid.

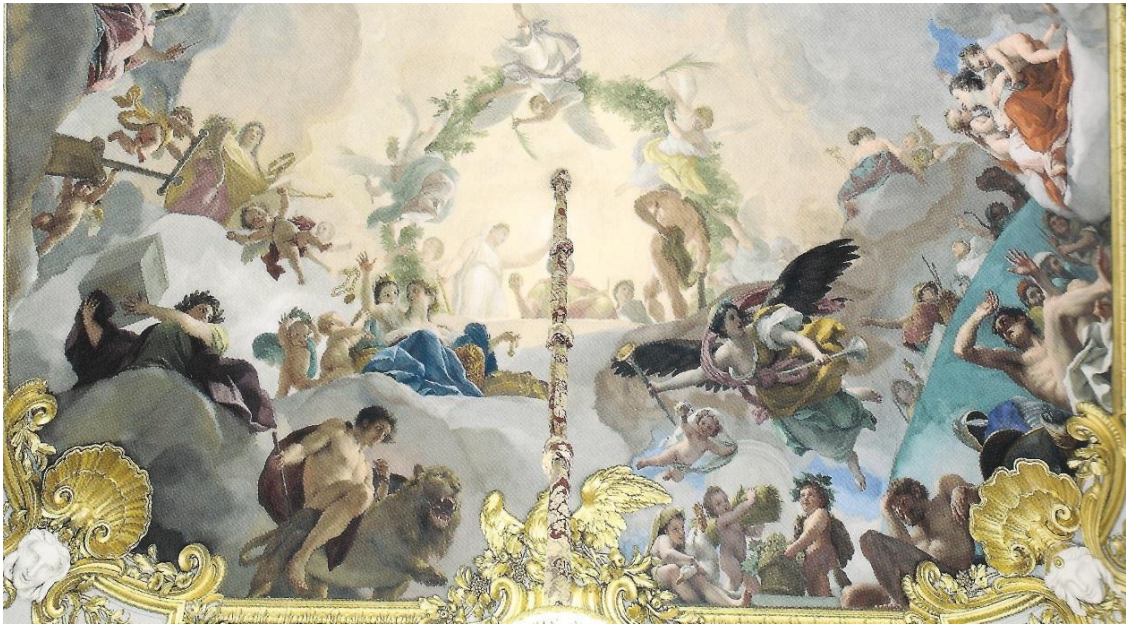


Fig. 48. A. R. MENGES, 'La Apoteosis de Trajano', 1774-76. Palacio Real de Madrid.

En el centro, 'la Gloria' [de Trajano]<sup>173</sup>. A su lado la figura de la Inmortalidad, vestida de blanco, que lo corona con una diadema de oro<sup>174</sup>. A la izquierda de Trajano, Minerva y Hércules de espaldas, vinculando la monarquía con su origen tradicional atribuido a este dios. Los personajes están circundados por una gran corona de laurel y roble, entre las cuales hay cinco figuras alegóricas que portan palmas en las manos de 'la Victoria'<sup>175</sup>, para homenajear al Emperador Trajano-Carlos III.

De izquierda a derecha, formando una especie de triángulo, en el vértice, según Fabre, 'la Fortuna'. Probablemente se está refiriendo a la Fortuna Pacífica o Clemente, "hermosa mujer que aparece puesta en pie, apoyándose en un timón con la diestra, y sosteniendo con la siniestra una cornucopia"<sup>176</sup>. A su lado aparecen dos amorcillos manejando el timón. Sin embargo, esta figura es interpretada por Merlo como 'la Conservación': "Mujer vestida de áureo ropaje. Lleva en la diestra una rama de olivo y en la siniestra un círculo de oro"<sup>177</sup>, estaría dirigida a proteger la Religión y el Mérito que son, según su interpretación, la misión del gobernante<sup>178</sup>.

Sin embargo, Merlo interpreta a los geniecillos que acompañan a la alegoría. A uno de ellos lo sitúa desvalido encima de una tabla, que requeriría la protección del gobernante. Este aspecto creo que no está acertado y que en realidad sí sea un timón. En

<sup>173</sup> C. RIPA, 'La Gloria', T I, p. 461.

<sup>174</sup> C. RIPA, 'La Inmortalidad', T I, p. 528.

<sup>175</sup> C. RIPA, 'La Victoria', T II, pp. 399-402.

<sup>176</sup> C. RIPA, 'La Fortuna Pacífica o Clemente, según la medalla de Antonio Pío', T I, p. 440.

<sup>177</sup> C. RIPA, 'Conservación', T I, p. 218.

<sup>178</sup> J. Merlo, op. Cit., fols. 64-66.

cualquier caso, ambos autores en sus interpretaciones hacen referencia a algunos de los atributos, que están presentes parcialmente en cada una de las alegorías. Es posible que Mengs crease su propia alegoría, que para nosotros no resulta clara y legible como se proponía, con lo cual el significado no sé si lo podemos interpretar como la suma de las dos alegorías.

Siguiendo con las figuras de este triángulo compositivo, en el ángulo una matrona con manto morado y coronada de roble que levanta y sostiene con sus manos un suntuoso edificio, en realidad un pilar, representa 'la Firmeza'<sup>179</sup>, que Merlo relaciona con la actividad constructiva de puentes y obras públicas llevadas a cabo por Trajano y que ahora trasfiere a la figura de Carlos III. 'La Liberalidad' o 'Magnanimidad' que se desprende de sus joyas<sup>180</sup>. Merlo habla de Magnanimidad. En la cornisa, un joven cabalgando un león, al que sujeta con una cadena en forma de brida representado 'el Dominio de sí mismo'<sup>181</sup>. Alegoría que había pintado previamente Domenichino en una de las pechinas de S. Carlo ai Catinari, en Roma (1628-1630).

En el lado opuesto, sobre la cornisa, los cuatro niños con atributos de 'las cuatro estaciones' del año: Primavera, las flores; Verano, las espigas; Otoño, la vid; Invierno, un ave<sup>182</sup>. Por encima de los niños sobrevuela la gran figura alada con dos clarines de 'la Fama'<sup>183</sup>, que difunde por todo el mundo las virtudes del gran emperador e intimida a las figuras desnudas situadas debajo de la esfera terrestre, en un espacio aislado, azulado y transparente. Sobre esta superficie vemos las partes del mundo: con el camello 'Asia'<sup>184</sup> y con el caballo 'Europa'<sup>185</sup>. A su lado aparece 'la Nobleza', con una lanza y una estatua de Minerva en la mano<sup>186</sup>.

En la parte inferior de la bóveda, tenemos dos interpretaciones, según Merlo, están representados 'los Vicios', las dos figuras jóvenes desnudas que levantan las manos hacia el cielo representan la Pereza y los otras tres figuras los vicios de la Obscenidad, la Rapiña y la Astucia maligna<sup>187</sup>. Sin embargo, si seguimos el criterio de Fabre<sup>188</sup>, las dos figuras

---

<sup>179</sup> C. RIPA, 'La Firmeza', T I, p. 436.

<sup>180</sup> C. RIPA, 'La Liberalidad', T II, pp. 17-18.

<sup>181</sup> C. RIPA, 'El Dominio de sí mismo', T I, 296.

<sup>182</sup> C. RIPA, 'Las Cuatro estaciones', T I, p. 366.

<sup>183</sup> C. RIPA, 'La Fama', T I, p. 395.

<sup>184</sup> C. RIPA, 'Asia', T II, p. 104.

<sup>185</sup> C. RIPA, 'Las cuatro partes del mundo', T I, pp. 102-108.

<sup>186</sup> C. RIPA, 'La Nobleza', TII, p. 132.

<sup>187</sup> J. MERLO, op. Cit., bajo el manto de la superficie terrestre, las figuras de los vicios, fols. 71-72.

<sup>188</sup> J. FABRE, op. cit., p. 141.

desnudas corresponderían a esclavos hechos en las diversas conquistas realizadas por Trajano. Esta visión creo que podemos ponerla en paralelo con la de Giaquinto, en la que también aparecían los pueblos conquistados con los restos de la batalla, armas apiladas, y el pintor subraya con los tocados correspondientes a diversos pueblos o religiones. El blanco o rojo equivale a conquistas llevadas a cabo por Trajano, el emperador romano que más extendió el Imperio. La diferencia es marcada en cuanto a la ejecución, mientras que Giaquinto muestra los cuerpos desnudos encadenados, Mengs sólo los encapsula, evitando la expresión de lo feo y prevaleciendo el criterio estético.

A la derecha y arriba: ‘la Caridad’ con el manto rojo y los tres niños, a uno de los cuales está besando tiernamente <sup>189</sup>, formando parte de las virtudes cardinales. A su lado, en el interior, de espaldas, la ‘Felicidad pública’ que el rey procura a su pueblo, o como la denomina Merlo, la Felicidad de los Reinos, con los atributos del caduceo y la cornucopia <sup>190</sup>. Reproducimos las xilografías para subrayar las similitudes (Fig. 49).



Fig. 49. C. RIPA, ‘Alegoría del Dominio de sí mismo, la Felicidad pública y la Caridad’.

En la pared del testero encontramos ‘El Templo de Apolo y las Musas’. Este tema le sedujo desde su primera obra, de tal manera que tuvo gran repercusión en el caso español, puesto que dos de las tres salas están dedicadas a este asunto.

En España, el precedente pictórico más importante fue la obra de Lucas Giordano, del Casón del Buen Retiro, donde incorpora a ‘Apolo y las nueve Musas’ en el amplio programa iconográfico.

En la pared opuesta, en el testero, “sobre la puerta de entrada del Salón de las consultas se representa el Monte Parnaso y en su cumbre, el Templo de la Inmortalidad [...], las Nueve Musas cantan las glorias de Trajano <sup>191</sup>”. También Merlo explicita que “el

<sup>189</sup> C. RIPA, ‘La Caridad’, T I, pp. 161-162.

<sup>190</sup> C. RIPA, ‘La Felicidad pública’, T I, p. 411.

<sup>191</sup> J. MERLO, op. cit., fol. 89

principal objeto de esta pintura es inmortalizar las glorias de Trajano<sup>192</sup>”. Para que este hecho quede en la memoria, dos geniecillos portan una lámina de bronce, donde están escritas las proezas de Trajano y la conducen al Templo de la Inmortalidad, para colocarla allí, y se preserve de este modo su nombre. Este detalle es muy sutil y pasa desapercibido, al tiempo que Trajano, como alter-ego de Carlos III, comportaba un lenguaje culto no tan claro como él pretendía, en el concepto de ‘nueva’ alegoría. La diferencia respecto a Tiepolo, en el Salón del Trono, es clara. Para glorificar la memoria del rey pone una placa conmemorativa en la que se lee claramente: *Carole Magnanimum*, y de este modo se refiere específicamente al monarca.

La concepción del espacio pictórico nos trasmite la idea del ‘Monte Parnaso’ con el Templo de la Inmortalidad, dedicado a Apolo, que sirve de marco suntuoso donde habitan las nueve musas. En este caso, la distribución de las figuras de las musas no es tan ordenada como en la Villa Albani, aunque más que en el fresco de Hércules; además, ahora define mejor cada una de ellas (Fig. 50).



Fig. 50.A. R. MENGES, ‘La Apoteosis de Trajano’, pared del testero; ‘El Templo de Apolo y las Musas’, 1774-1776.

---

<sup>192</sup> J. MERLO, op. cit., fol.97.



Para el estudio iconográfico en este caso, Mengs ha tomado como fuente, según Fabre<sup>193</sup>, Cesare Ripa<sup>194</sup>. Siguiendo esta especie de monte ficticio, en la parte alta y en el centro,<sup>195</sup> de espaldas, con un manto azul, una partitura en la mano y la lira. ‘la Música’<sup>196</sup> vs. ‘la Poesía’ Sobre la figura que, existen dos posibilidades a la hora de definir esta alegoría. Si tomamos como referencia uno de los bécetos de F. Bayeu, diríamos que tiene mayor similitud con la Música (Fig. 83); mientras que este mismo hecho ha sido motivo de conflicto a la hora de interpretar una de las alegorías de Goya, la Poesía (Fig. 192).

A la izquierda, de fuera a dentro: las musas: ‘Calíope’<sup>197</sup>, corona de laurel y rollo de papel en la mano para cantar las glorias de Trajano. ‘Polimnia’<sup>198</sup>, con la mano levantada y llevándose el dedo índice a la boca reclamando silencio. ‘Euterpe’<sup>199</sup>, coronada de flores y con dos flautas. ‘Melpomene’<sup>200</sup>, con la máscara sobre la cabeza y en la mano derecha un cetro vasto [inmenso]. En un plano superior a la izquierda, ‘Terpsícore’, que en la mano derecha tiene un papel en actitud de mirarlo y en la izquierda una lira<sup>201</sup> [y un tocado de plumas, añadimos]. A su lado, ‘Urania’, con el globo terráqueo en la mano<sup>202</sup>. A la derecha de la figura del manto azul de espaldas, ‘Talía’<sup>203</sup>, que tiene una venda blanca en la cabeza y una corona de hiedra, y sobre la pierna una ridícula máscara. A su lado, debajo, ‘Clío’<sup>204</sup>, con corona de laurel. A la derecha, un buril en actitud de grabar en una lámina las Glorias del Héroe para la Historia. ‘Erato’<sup>205</sup>, con una corona de varias flores y mirto, mirando a un geniecillo que a su izquierda enciende una antorcha de otra que tiene la Musa. Mengs enriquece el valor simbólico de Erato y extiende su significado como símbolo del *himeneo* al unir de las dos antorchas<sup>206</sup>, muy

---

<sup>193</sup> F. J. FABRE, op. cit., 1829, pp. 133-156; A. Ponz, op. cit, 1793, T VI, p. 19; C. Bermúdez, op. cit., 1800, T. III, p. 130.

<sup>194</sup> C. RIPA, ‘Las Musas’, T II, pp. 109-119. En la edición primera, no estaban citadas, sí a partir de la edición de 1603 en la que describe de forma pormenorizada cada una de ellas, aunque sin ilustrarlas, lo que requiere una lectura más atenta. Esta descripción permanece constante en el resto de las ediciones italianas.

<sup>195</sup> C. RIPA, ‘La Poesía’: “Mujer con alas en la cabeza y coronada de laurel. Lleva un libro en la siniestra, y con la diestra un cetro, siendo éste de laurel”, T II, p. 218, sin ilustración. En la edición de 1603, la ilustración muestra una figura más próxima a la figura de Goya.

<sup>196</sup> C. RIPA, ‘La Música’, T II, p. 119.

<sup>197</sup> C. RIPA, ‘Caliope’, T II, p. 114.

<sup>198</sup> C. RIPA, ‘Polimnia’, T II, p. 112.

<sup>199</sup> C. RIPA, ‘Euterpe’, T II, p. 110.

<sup>200</sup> C. RIPA PA, ‘Melpomene’, T II, p. 111.

<sup>201</sup> C. RIPA, ‘Terpsícore’, T II, p. 116.

<sup>202</sup> C. RIPA, ‘Urania’, T II, p. 114.

<sup>203</sup> C. RIPA, ‘Talía’, T II, p. 111.

<sup>204</sup> C. RIPA, ‘Clío’, T II, p. 110.

<sup>205</sup> C. RIPA, ‘Erato’, T II, p. 113.

<sup>206</sup> Damià CAMPENY realizó en su estancia en Roma, 1803-1808, dos esculturas que adornan el salón dorado de la Junta de Comercio de Barcelona, una de ellas la alegoría del himeneo muestra las dos antorchas encendidas conjuntamente; la otra corresponde al amor conyugal.

probablemente haciendo un homenaje a la reina Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, que ya había fallecido y a la que permaneció fiel.

Las nueve musas cantan y perpetúan la memoria las glorias de Trajano. Apolo y las Musas dejaron huella en los discípulos españoles de Mengs, que analizaremos a continuación al hablar de ellos.

También están representadas las Bellas Artes: ‘Pintura’<sup>207</sup>, ‘Escultura’<sup>208</sup>, ‘Arquitectura’<sup>209</sup>, junto a las alegorías de ‘las Ciencias’, ‘el Amor por la Virtud’<sup>210</sup> y ‘el Tiempo’<sup>211</sup> (Fig. 51).

Mengs aporta su creación, si observamos las imágenes de las Bellas Artes, vemos que introduce variaciones propias: la parte intelectual de la pintura la subraya con alas de mariposa sobre la cabeza; la arquitectura mediante un muro; y la escultura, además del mazo (que no se ve en la imagen), en la otra mano sostiene un grupo de útiles de trabajo.



Fig. 51. A. R. MENGS, ‘La Apoteosis de Trajano’, 1774-1776, Detalle. Las Bellas Artes, las Ciencias y la Virtud. Las Musas: Urania; Caliope con la corona de laurel y el rollo de papel en la mano; Polimnia que levanta la mano y se lleva un dedo a la boca; Euterpe, con la trompeta; a su lado Melpómene, con la máscara en la cabeza.

<sup>207</sup> C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p. 210.

<sup>208</sup> C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351.

<sup>209</sup> C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111.

<sup>210</sup> C. RIPA, ‘El Amor por la Virtud’, T I, p. 88.

<sup>211</sup> C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111.

‘La Ciencia’, “mujer que tiene alas en la cabeza. Sostiene con la diestra un espejo y con la siniestra una bola, sobre la cual ha de verse un triángulo<sup>212</sup>”. Las alas son el signo también de la capacidad intelectual, y por eso le suma además la luz sobre la cabeza. En cuanto a ‘El Amor por la Virtud’, si comparamos con la xilografía de Ripa, el pintor cubre parcialmente su cuerpo con un manto rojo desplegado elegantemente con el fin de cubrir la desnudez (Fig. 52):



Fig. 52. A. R. MENGS, ‘La Apoteosis de Trajano’, 1774-1776, Detalle: ‘El Amor por la Virtud’. C. Ripa, ‘El Amor por la Virtud’, xilografía.

La Alegoría de ‘el Tiempo’, situada en el ángulo opuesto, toma la tipología de Cronos, hombre anciano alado, encadenado de pies y manos con un geniecillo que le está quitando las alas, mientras otros portan los atributos del paso del tiempo, el reloj de arena y la guadaña, según la representación tradicional.

---

<sup>212</sup> C. RIPA, ‘La Ciencia’, T I, p. 188. También portan alas en la cabeza: las Matemáticas, la Filosofía y el Furor poético, además de la Invención.



Fig. 53. A. R. MENGS, 'La Apoteosis de Trajano'. Detalle. 'Sobrevolando Mercurio y su caballo Pegaso', primer plano 'Alegorías de la Abundancia; el gobierno de la república, la paz y la economía', 1774-76. Palacio Real de Madrid.

En esta imagen (Fig.53) se observan las alegorías de la Fama preclara<sup>213</sup>, la Abundancia<sup>214</sup>, la Paz<sup>215</sup> y la Economía<sup>216</sup> (Fig. 54).



Fig. 54. C. RIPA, 'La Fama preclara (Mercurio y Pegaso)', 'la Abundancia' y 'la Economía'.

En la pared larga, la zona intermedia incorpora alegorías explícitas de los vicios: 'el Engaño' y 'la Envidia' (Fig. 55):

<sup>213</sup> C. RIPA, 'La Fama preclara', según la Medalla de Antonino, T I, p. 397.

<sup>214</sup> C. RIPA, 'La Abundancia', T I, p. 52.

<sup>215</sup> C. RIPA, 'La Paz', T II, p. 183.

<sup>216</sup> C. RIPA, 'La Economía', T I, pp. 297- 298.



Fig. 55. A. R. MENGES, 'La Apoteosis de Trajano', 1774-76, Detalle. 'Alegorías de la Celeridad, el Engaño, la Envidia, el Premio y el Mérito', Palacio Real de Madrid.

La figura que está a su lado con el rayo es 'la Celeridad': "Mujer que coge un rayo con la diestra<sup>217</sup>". La trayectoria del rayo está fulminando al 'Engaño': "Hombre [...], en cuya mitad inferior aparecen las piernas rematadas en dos colas de serpiente<sup>218</sup>". En la cornisa, en la parte izquierda, la alegoría de 'la Envidia', con el cabello entreverado de serpientes, una serpiente en el brazo, y el puño en la boca, cubierta con una túnica oscura casi negra<sup>219</sup>.

Sobre la nube oscura, sólo vemos parcialmente las dos alegorías, pero Mengs ha subrayado los atributos que permiten reconocerlas: 'el Premio', que "ha de sostener con la diestra una rama de palma junto con una de encina, sujetando con la siniestra numerosas guirlandas y coronas<sup>220</sup>". A su lado, 'el Mérito', "en la diestra sujetando un cetro, en la siniestra un libro<sup>221</sup>". Además, destaca la corona de laurel con la que está ilustrada la alegoría. Las imágenes corresponden fielmente a las descripciones de Ripa y las xilografías correspondientes (Fig. 56).

<sup>217</sup> C. RIPA, 'La Celeridad', según narra Pierio Valeriano en el libro XLIII de los Jeroglíficos. T I, p. 185. Sin ilustración. La xilografía corresponde a la edición de 1611, p. 77.

<sup>218</sup> C. RIPA, 'El Engaño', T I, p. 340. Sin ilustración. La xilografía corresponde a la edición de 1611, p. 248.

<sup>219</sup> C. RIPA, 'La Envidia', T I, p. 341.

<sup>220</sup> C. RIPA, 'El Premio', T II, p. 224.

<sup>221</sup> C. RIPA, 'El Mérito', T II, p. 71.

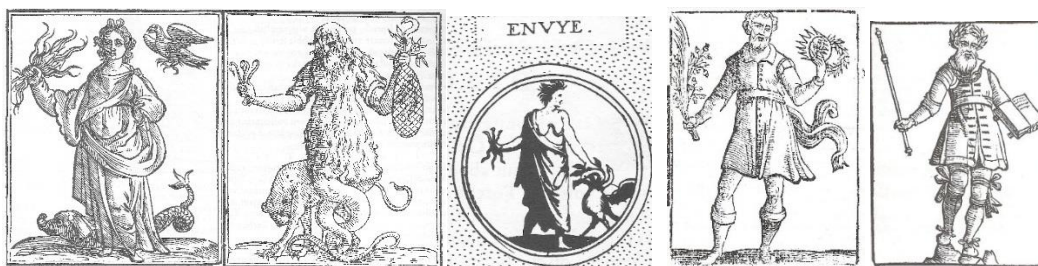


Fig. 56. C. RIPA, 'La Celeridad, el Engaño, la Envidia, el Premio y el Mérito', xilografías. 'La Envidia', ilustración de la edición de BAUDOIN.

En la otra pared larga, (Fig. 57)



Fig. 57 A. R. MENGES, 'La Apoteosis de Trajano', 1774-76. Detalle. 'Alegorías Virtudes cardinales, el Silencio y el Juicio', Palacio Real de Madrid.

De izquierda a derecha, con el manto rojo y besando y abrazando a los niños, 'la Caridad'<sup>222</sup>. Las Virtudes Cardinales, siendo el tópico que más se repite en el resto de los autores. 'La Templanza'<sup>223</sup>, que lleva el manto verde y el freno en la mano mientras dos geniecillos alados con las jarras trasvasan el agua. 'La Justicia', vestida de blanco, que apoya la mano sobre los *fasces consulares*<sup>224</sup>. En un segundo plano, 'La Clemencia', "con un ramo de olivo y con el brazo izquierdo se ha de apoyar en el tronco del mismo árbol<sup>225</sup>". 'La Fortaleza', "mujer armada y vestida de color leonado. Se apoya esta mujer en una columna, a los pies se ha de ver un León en posición yacente". En este caso, la columna ha sido sustituida por los atributos de la asta y la rama de roble que se ha convertido en roble. Además, suma la fortaleza del cuerpo unida a 'la generosidad del ánimo', "llevando encima una cabeza de león que le sirve de yelmo<sup>226</sup>". Ha trasmutado el árbol del olivo

<sup>222</sup> C. RIPA, 'La Caridad', T I, p. 162

<sup>223</sup> C. RIPA, 'La Templanza', T II, p. 354.

<sup>224</sup> C. RIPA, 'La Justicia', T II, p. 8.

<sup>225</sup> C. RIPA, 'Clemencia', T I, pp. 190-192.

<sup>226</sup> C. RIPA, 'Fortaleza', T I, pp. 437 y 440.

por el del roble. Al otro lado del árbol, ‘la Prudencia’ lleva un manto color malva y se está mirando en el espejo, cuyo rostro tiene dos caras, y en su brazo muestra el atributo característico de la serpiente<sup>227</sup>. A su lado ‘el Silencio’ se lleva el dedo a la boca<sup>228</sup>. Mirándonos de frente, con una túnica blanca, la figura majestuosa del ‘Juicio Justo’, cuyos atributos son la plomada en la mano derecha y la escuadra en la izquierda<sup>229</sup>. Las diferencias respecto a la xilografía, es que en vez de estar sobre el arco iris, Mengs lo coloca sobre una nube, y destacaría que la desnudez la cubre con un manto blanco, como hemos visto en otras ocasiones; evita el desnudo probablemente para agradar al monarca (Fig. 58).



Fig. 58. C. RIPA, ‘Alegorías de la Caridad y el Juicio Justo’, xilografías.

Este vasto conjunto de alegorías, según Sancho, representaría “la Apoteosis o Gloria de Trajano, sus virtudes como hombre, su rol público e histórico, las virtudes humanas del buen gobernante, las cualidades del buen gobierno y, por último, el esplendor de las artes y las ciencias, cuyo templo de la Inmortalidad conduce sus virtudes al buen gobernante<sup>230</sup>”. Podemos concluir que se establece un paralelismo entre las virtudes del emperador Trajano, en todos los ámbitos descritos, para transferirlas al rey.

En cuanto al uso del concepto de nueva alegoría, después del análisis de más de cincuenta alegorías que forman esta composición, hemos podido constatar que la fuente de las mismas sigue siendo Cesare Ripa.

Ni Winckelmann ni Mengs se oponen al uso de la alegoría, y aunque el pintor recurre a los modelos que critica Winckelmann, las características en la ejecución son distintas, aplicando los principios de simplicidad, claridad y legibilidad, aportando unos planteamientos propios de la nueva estética clasicista, en búsqueda de la belleza ideal,

<sup>227</sup> C. RIPA, ‘Prudencia’, T II, p. 233.

<sup>228</sup> C. RIPA, ‘Silencio’, T II, p. 314.

<sup>229</sup> C. RIPA, ‘Juicio’, T II, p. 6

<sup>230</sup> J. L. SANCHO, ‘Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs, en el Palacio Real de Madrid’, en Anton Rafael Mengs y la Antigüedad (Ed. A. Negrete), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013, 51-63: 61.

donde el desnudo parcial de sus figuras adquiere un carácter de aproximación al refinamiento de las estatuas antiguas, con encarnaciones a veces marmóreas. Sin embargo, este aspecto viene matizado con el uso de lo que Merlo denomina “decentes desnudeces<sup>231</sup>”, revelando el peso que Carlos III hace sentir al pintor y que podemos detectar sobre algunas de las alegorías, que cubren sus cuerpos desnudos en parte con mantos.

Sin embargo, respecto al planteamiento teórico que buscaba una nueva formulación de éstas, bajo el epígrafe de la nueva alegoría (simplicidad, claridad y legibilidad), se ha limitado a buscar formas más en relación a su gusto personal, como cuando crea sus propias alegorías para las Bellas Artes (Fig. 56), añadiéndoles atributos nuevos, como las alas de mariposa en la pintura para darle un carácter más intelectual. Pero lejos de favorecer su lectura como era el propósito, resulta más dificultoso, frente a las imágenes ya fijadas por la tradición y que están perfectamente codificadas.

En suma, podremos concluir que, en esta última obra, ideada en 1769 con una mirada hacia su primera obra de Vila Albani, y finalizada en 1774, después de volver de Italia, se observa una cierta renuncia a los principios iniciales, lo que ha comportado el uso de formas más tradicionales. En este sentido, nuestro análisis iconográfico corroboraría la opinión de Sancho, que nos remite a Riaza, para el estudio iconográfico, “quien subraya cuan cercano al Barroco resulta el lenguaje alegórico aquí utilizado, con un catálogo de virtudes y cualidades del príncipe cercano a las obras de Giordano y a Tiepolo, no sólo por su número, sino por la sistemática inspiración en Ripa, opuesta frontalmente a Winckelmann”<sup>232</sup>.

Es, por tanto, no en la creación de nuevas alegorías, de las que solo hemos mencionado a la pintura, sino en la ejecución de estas figuras alegóricas donde radica la novedad. Por otra parte, tampoco hemos encontrado en sus escritos ningún texto que se refiriera explícitamente a la alegoría. Mengs esta absorbiendo de Winckelmann su concepto neoclasicista, del clasicismo de la Antigüedad, que en este caso se ve velado por el puritanismo que se advierte en las figuras alegóricas que dominaban la política artística y siempre aparecen parcialmente cubiertas, que Palomino denominaba ‘honestadas’.

Hemos hecho mención a estas obras, de los grandes maestros europeos, Giaquinto, Tiepolo y Mengs, por la repercusión que pudieron ejercer sobre sus discípulos españoles.

---

<sup>231</sup> J. MERLO, op. cit., fol. 58.

<sup>232</sup> J. L. SANCHO, op. cit., 2013, p. 61. En esta misma línea se expresa A. Úbeda de los Cobos, ‘El artista en la corte. Giandomenico Tiepolo y sus retratos de fantasía’. Catálogo exposición, Museo de Bellas Artes de Bilbao del 9 diciembre al 20 abril 2015, Museo de Bellas Artes de Bilbao.



### **E. I. 3. La huella de los pintores extranjeros en la pintura hispana de los Palacios Reales.**

#### **E. I. 3. 1. Los discípulos de Giaquinto.**

Los primeros pintores que comenzaron a trabajar en el Palacio Real a las órdenes de Giaquinto fueron los hermanos Luis González Velázquez (1715-1763) y Antonio González Velázquez (1723-1794).

*Luis González Velázquez (1715-1763)*

Se había formado en la RABASF en la época de la Junta Preparatoria y en 1753 fue nombrado Académico de Mérito. En 1754 fue nombrado teniente director de pintura. Posteriormente, Fernando VI lo nombró pintor de cámara. En el transcurso de su carrera colaboró con Santiago Bonavia y más tarde con C. Giaquinto. Una de las primeras pinturas de este autor, según Ponz<sup>233</sup> y Ceán<sup>234</sup> fue la decoración exterior de la fachada de la Casa de la Panadería en Madrid, de carácter alegórico, ha sufrido grandes transformaciones a lo largo del tiempo y hoy no se conserva<sup>235</sup>.

La impronta de Giaquinto podemos observarla en las pinturas realizadas en el Palacio Real, donde pintó la ‘Benignidad acompañada de las cuatro virtudes cardinales’ (Fig. 59), que decora la bóveda de la Sala de los Stradivarius. Fue descrita por Fabre<sup>236</sup>.

El título de la decoración incluye los elementos alegóricos que la componen: ‘la Benignidad’, sobre el pedestal vemos a “una mujer que va coronada de oro llevando el sol sobre su cabeza [...]. Con la diestra sostendrá una rama de pino, y tras ella se verá una majestuosa silla de la que acaba de levantarse, a cuyo lado se ha de ver un elefante<sup>237</sup>”. En torno a ella las cuatro virtudes cardinales: ‘la Justicia’<sup>238</sup>, con la balanza y los *fasces consulares*, ‘la Prudencia’<sup>239</sup>, con el espejo en una mano y la serpiente en la otra. ‘La Fortaleza’<sup>240</sup>, mujer armada y ‘la Templanza’<sup>241</sup>, representada por una matrona en acto de

---

<sup>233</sup> A. PONZ, *Viaje en España*, T II, p. 223.

<sup>234</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, T II, p. 226.

<sup>235</sup> Según el ayuntamiento madrileño: sobre fondo rojizo que representaban figuras al trampantojo, con efecto escultórico. Ángeles que portaban jarrones o elementos vegetales y seis medallones con las figuras de seis musas.

<sup>236</sup> F. J. FABRE, op. cit., 1829, pp. 263-266; J.L. SANCHO, ‘Guía del Palacio Real’, Madrid, 2009, p. 15.

<sup>237</sup> C. RIPA, ‘La Benignidad’, T I, pp. 141-142.

<sup>238</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 9.

<sup>239</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 233.

<sup>240</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, p. 440.

<sup>241</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, p. 354.

echar agua de un jarro a otro, un niño con un freno. Todas ellas según el modelo tantas veces repetido de C. Ripa.



Fig. 59. Luis GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, 'Benignidad acompañada de las 4 virtudes cardinales', h. 1758. Palacio Real, Madrid.

Detrás de la Templanza y junto a la Justicia, sitúa la figura de un camello, cuyo significado no se incorporará a la 'Iconología' hasta la edición de Cesare Orlandi, 1764-1767, donde pasa a ser atributo de 'la Discreción'<sup>242</sup>. Sin embargo, llama la atención que esta publicación es posterior a la pintura. En el ángulo opuesto, 'el Dominio de sí mismo', figura alada sujetando un león<sup>243</sup>.

Completan la decoración la alegoría del 'Amor a la Virtud', con un gran manto que cubre parte del cuerpo desnudo y tres coronas con las que se premian las buenas acciones (Fig. 60).

<sup>242</sup> C. RIPA, 'La discreción', ed. C. Orlandi, T II, 1765, pp.230-231.

<sup>243</sup> C. RIPA, 'Dominio de sí mismo', T I, p. 296.

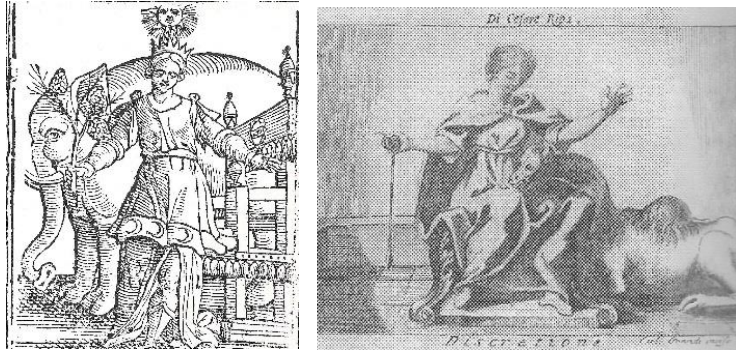


Fig. 60.C. RIPA, 'La Benignidad', 'y 'La Discreción', 1764, xilografías.

Con esta composición alegórica, el pintor ha querido mostrar la Benignidad del propio monarca al que acompañan y adornan con todo el resto de las virtudes citadas.

Los discípulos de Giaquinto, formados en Roma, Antonio González y Castillo, con la marcha de su maestro a Nápoles quedaron bajo la dirección de Mengs.

#### *Antonio González Velázquez (1729-1794)*

Había sido discípulo de Giaquinto en Roma<sup>244</sup>. Cuando su maestro vino a España en 1753, pasó por Zaragoza para ver la obra que estaba realizando en la Basílica del Pilar. La formación romana y su estancia como pensionado, como alumno predilecto de Giaquinto, hizo que a su vuelta a España siguiera al lado de su maestro, quien le favoreció para obtener premios en la RABASF, así como para ser nombrado miembro de mérito de la Academia de San Fernando en 1754 y pintor de la Corte en 1757.

Mengs llegó a España en 1761 y se hace cargo de los pintores que estaban al servicio de Giaquinto. Aunque tenía una sólida formación, González pasa a depender de él, con lo que es muy probable que la temática de las obras realizadas bajo su dirección tengan su impronta y fuera decidida por el propio Mengs. Dos ejemplos de pinturas alegóricas de A. González Velázquez son 'Apolo y Minerva premian talentos', 1763, Antecámara del Palacio Real (Fig. 61); composición en la que dominan los elementos mitológicos<sup>245</sup>.

Preside la composición, como su título indica, Apolo, con la lira y la corona de laurel, desprendiendo un gran círculo luminoso, atributo de Apolo-solar. El dios tiene una

<sup>244</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, 'Diccionario', op. cit., T II, pp. 221-224. Logró una pensión para estudiar en Roma en 1746 siendo discípulo de Corrado Giaquinto, que era miembro de la Academia de San Lucas. Corrado entró en contacto con el núcleo de los pensionados españoles de la vía Condotti, y encargó a Antonio González la decoración de la cúpula de la Iglesia *della Trinità degli Spagnoli*.

<sup>245</sup> F. J. FABRE, 'Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del palacio Real de Madrid', Madrid, Aguado, 1829, pp. 23-27.

corona en la mano en actitud de premiar los talentos. A su lado, la diosa Minerva toma los premios de un cofre que le ofrece el dios Mercurio, con talaros y un geniecillo a su lado, quien le porta el caduceo (Fig. 61).



Fig. 61.A. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, 'Apolo y Minerva premian los talentos', 1763, Sala del besamanos del cuarto de María Luisa de Parma. Palacio Real de Madrid.

Minerva entrega los premios a un grupo de Musas<sup>246</sup>. La primera recibe el premio y lleva corona de laurel, este atributo puede hacer que sea Clío, la musa de la Historia o Calíope, simbolizando la Poesía. A su lado, se ven otras que no se pueden identificar por falta de un atributo que permita diferenciarlas. González hace un homenaje a su maestro Giaquinto colocando un *putto*, que muestra una paleta con pinceles y un tiento en referencia a la Pintura<sup>247</sup>, exactamente igual y en la misma posición que lo hemos visto en 'España rinde homenaje a la Religión' (Fig. 14). De este modo la pintura se suma al homenaje junto a las musas para glorificar al monarca. En un plano inferior sobre una nube, la alegoría de 'la Fidelidad' representada en una "mujer vestida de blanco, sostiene una llave con la diestra y un perro a sus pies<sup>248</sup>" (Fig. 62). Al lado de la Fidelidad aparecen

<sup>246</sup> C. RIPA, 'Las Musas', T II, pp. 109-119.

<sup>247</sup> C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210.

<sup>248</sup> C. RIPA, 'Fidelidad'. T. I, p. 415. Xilografía edición 1611, p. 165.

varios guerreros que también esperan recibir su premio en base a esta lealtad. En el resto del celaje distribuye a los geniecillos que derraman flores.



Fig. 62. C. RIPA, 'La Fidelidad', xilografía.

Otra pintura realizada por Antonio González, en el comedor de gala del Palacio Real: '*Cristóbal Colón ofreciendo un nuevo mundo a los Reyes Católicos*' (Fig. 63):



Fig. 63. A. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, 'Cristóbal Colón ofreciendo un nuevo mundo a los Reyes Católicos', 1763-1765. Palacio Real de Madrid.

La temática Historia como trasunto de los reyes empieza a ganar protagonismo y en esta pintura el tema es básicamente un episodio de la Historia de España<sup>249</sup>.

El pintor distribuye la composición con un esquema clásico, sitúa la narración de los hechos en la parte inferior, sobre la cornisa, correspondiente al espacio tierra, mientras

<sup>249</sup> F. J. FABRE, op. cit., 1829, pp. 252-259: 253; y J.L. SANCHO, 'Guía del Palacio Real', Madrid, 2009, p. 135.

que las alegorías son ubicadas en el espacio celeste. En el cielo, destaca la figura alegórica de la Fe cristiana, representada con la cruz y el cáliz que sostiene un ángel<sup>250</sup>; sobre unas nubes, las alegorías de la Virtud<sup>251</sup>, que muestran las coronas con las que los monarcas premian a sus súbditos y sobre ellos, sobrevolándolos, la Piedad<sup>252</sup> de los reyes derramando sus dones sobre sus pueblos, en este caso el continente americano<sup>253</sup>, por el tocado de plumas. Todos siguen el modelo de Ripa.

Poco tiempo después, en 1767 fue nombrado teniente director de la Academia y finalmente director de San Fernando en 1787, cuando ya había muerto Mengs.

### *José del Castillo*

A su llegada a Madrid procedente de Roma en 1764<sup>254</sup>, Mengs lo destinó a la fábrica de tapices. Su formación romana se evoca en el conjunto de cuatro bocetos para tapices, que formaban parte de la decoración de seis sobrepuestas de la Pieza de Conversación del cuarto del rey Carlos III (Fig.64).



<sup>250</sup> C. RIPA, 'La Fe cristiana': "mujer que aparece puesta en pie, sobre una pena, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una Cruz". T I, p. 401. Tiene vendados los ojos, hecho que se justifica iconográficamente porque no se necesita ver para creer según la religión católica.

<sup>251</sup> C. RIPA, 'La Virtud', T II, p. 429.

<sup>252</sup> C. RIPA, 'La Piedad', T II, pp. 206-207.

<sup>253</sup> C. RIPA, 'América', T II, pp. 108-109.

<sup>254</sup> Del Castillo disfrutó de dos estancias como pensionista en Roma, como hemos visto en el capítulo segundo en su Cuaderno italiano. Fue discípulo muy apreciado por Giaquinto y viajó con su maestro cuando éste vino a España en 1753. Después realizó un segundo viaje a Roma. De este segundo periodo son sus últimas obras enviadas a la Academia, que fueron criticadas de falta de progresión en su aprendizaje y al final, cansado pidió volver a España cuando faltaban unos meses para finalizar la pensión.



Fig. 64. José DEL CASTILLO, 'Alegoría de la Abundancia'. P.07727; 'La Castidad', P.07729; 'La Profecía', P.07726; 'La Sabiduría', P.07728; óleo/lienzo, 42.6 x 42.7cm. 1770-1772. Bocetos. Museo Nacional del Prado.

'La Abundancia': "Dama gentil, con una bella corona de hermosas flores que le ciñe la frente. Con la diestra mano ha de sostener el cuerno de la abundancia [...], con el izquierdo un haz de espigas de trigo, maíz, panizo<sup>255</sup>".

'La Castidad': "Mujer vestida de blanco y apoyada en una columna sobre la cual se pondrá una criba llena de agua. Sostiene con una mano una rama de cinamomo<sup>256</sup>". Esta variante de la castidad es menos frecuente y corresponde a la segunda acepción.

'La Profecía': "Mujer que lleva el rostro oculto con un velo, sosteniendo con la diestra juntamente una trompa y una espada desnuda [...], se verá un palomo<sup>257</sup>". En este caso ha desplegado dos atributos y ha situado uno en cada mano. Reuter localiza en el cuaderno italiano una alegoría de la Profecía<sup>258</sup>, aunque más esquemática (Fig. 65).



Fig. 65. 'Alegoría de la Profecía', 1762.

<sup>255</sup> C. RIPA, 'La Abundancia', T I, p. 52.

<sup>256</sup> C. RIPA, 'La Castidad', T I, p. 181.

<sup>257</sup> C. RIPA, 'La Profecía', T II, p. 229. No xilografía.

<sup>258</sup> A. REUTER, 'Cuaderno italiano, la Profecía', dibujo, p. 73. Sanguina. Papel verjurado, 168 x 114 mm. D5540/73 (antes FA 1239 y D5575). Museo Nacional del Prado.

‘La Sabiduría divina’: “Mujer de bello y santísimo aspecto, [...] por la parte del pecho se pondrá un coselete. Llevará la cabeza protegida por un yelmo, sobre el que se ha de poner un gallo por cimera [...], con la diestra aparece sosteniendo un escudo redondo, pintándose en su centro el Espíritu Santo, y sujetando con la izquierda el libro de la sabiduría, de donde cuelgan siete cintas con sus sellos, y por encima del cual se ha de poner la figura del cordero pascual<sup>259</sup>” (Fig. 66).



Fig. 66. C. RIPA, ‘La Abundancia y la Sabiduría divina’, xilografías.

En estos ejemplos podemos constatar el lenguaje alegórico de la ‘Iconología’ de manera literal. Con Giaquinto se cierra, desde el punto de vista teórico, el periodo del uso de la alegoría en sentido tardo barroco, o ‘antigua’ alegoría, y comienza una nueva etapa de transición hacia un nuevo lenguaje que, desde el punto de vista teórico basándonos en Winckelmann, correspondería a una ‘nueva’ alegoría. Sin embargo, la huella Giaquinto pervive en los artistas españoles, no sólo en los artistas citados, sino que se mantuvo, en opinión de Pérez Sánchez<sup>260</sup>, como una corriente subterránea.

Esta permeabilidad de la obra de Giaquinto la veremos a lo largo de las obras de los españoles que fueron discípulos de Mengs.

### **E. I. 3. 2. Los colaboradores de A.R. Mengs**

Entre los discípulos y colaboradores de Mengs en España<sup>261</sup> podemos destacar a Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, que desarrollaron sus obras en los Palacios Reales.

#### **E. I. 3. 2. 1. Francisco Bayeu\_(1734- 1795)**

<sup>259</sup> C. RIPA, ‘La sabiduría divina’. *Dilectio Dei Honorabilis Sapienza*. A partir del cap. primero del Eclesiástico, según el señor Giovanni Zarattino Castellini, T II, p. 283.

<sup>260</sup> A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, ‘Corrado Giaquinto y España’, op. cit, p. 17.

<sup>261</sup> J. JORDÁN DE URRÍES, ‘El clasicismo en los discípulos de Mengs’, en ‘Anton Raphael Mengs y la Antigüedad’, Ed. A. Negrete, RABASF, Madrid, 2013, pp. 94-107.



La formación de Bayeu, antes de llegar a Madrid, transcurrió en Zaragoza, primero en los escolapios y después en los jesuitas, donde pudo aprender “latinidad y filosofía”. Es decir, cursó estudios de Gramática y Humanidades<sup>262</sup>. En el campo artístico, sus primeros maestros fueron José Luzán y el escultor José Ramírez de Arellano. Es importante destacar que el aprendizaje de la pintura al fresco fue gracias a Antonio González Velázquez, discípulo de Giaquinto en Roma, quien estuvo en Zaragoza para decorar la Basílica del Pilar, siendo su ayudante durante 1753-1754. Fue influido, por tanto, por sus maestros formados en Italia, Luzán y González. En 1757, concurrió a un premio convocado por la RABASF, y en 1758, aunque no se le concedió, obtuvo una pensión durante dos años bajo la tutela de Antonio González. Francisco se desplazó a Madrid, con sus hermanos Manuel y Ramón, que tenía a su cargo por la muerte de sus padres, pero problemas económicos y sus ausencias en la Academia según su tutor, provocaron que Bayeu volviese a Zaragoza. Durante su estancia madrileña conoció la obra que Giaquinto estaba realizando en el Palacio Real Nuevo, fue una época fructífera en su formación que dejó huella en el pintor aragonés.

Cuando Anton Raphael Mengs llegó a Madrid, ante la inmensa tarea que le esperaba en el Palacio Real, buscó colaboradores entre los profesores de la Academia de San Fernando, pero ni Antonio González Ruíz, ni Juan Bautista Peña, ni Andrés de la Calleja, habían realizado antes pinturas al fresco. Es posible que Mengs hubiera visto alguna pintura de Bayeu en Zaragoza o que Antonio González le hablara de Bayeu, ya que en 1763 el bohemio le llamó para hacerle una prueba de sus conocimientos sobre dicha técnica, y quedó satisfecho con los resultados, incorporándolo inmediatamente como su colaborador. Gracias a su respaldo, obtuvo su primer nombramiento en 1765, como Pintor Director de pintura de la Real Academia de San Fernando. En 1767, fue nombrado pintor de cámara de Carlos III. Durante estos primeros años, además de asistir a Mengs, realizó bajo su tutela sus primeras obras. Al principio bajo el influjo de Giaquinto y posteriormente se impregnó del estilo de Mengs, hasta alcanzar un estilo propio y desarrollar una carrera brillante.

En cuanto a las fuentes literarias y visuales personales de Francisco Bayeu, diremos que su plan de trabajo y lo primero que hacía a la hora de enfrentarse a una obra, según refiere Ansón, “...era buscar la información necesaria sobre dichas escenas

---

<sup>262</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, op. cit., T I, pp. 98-105.

mitológicas, figuras alegóricas [...]. Para ello contó con una biblioteca de su propiedad, en la que no faltaban libros de Religión, Historia Sagrada, Iconología e Historia”<sup>263</sup>.

Gracias al inventario de los bienes de Francisco Bayeu publicado por el Marqués de Saltillo, conocemos la riqueza de fuentes de que disponía, tanto literarias, como estampas o pinturas, tanto originales como copias de grandes pintores de referencia<sup>264</sup>. Entre los libros que formaban parte de su biblioteca, entre sus referencias iconográficas, consta que tenía dos ediciones de ‘Iconología’ de Cesare Ripa: una italiana de Perugia, 1764-1767 y su traducción francesa por J. Baudoin, París, [1636], 1644.

Además, disponía de las obras ‘Los emblemas’ de Alciato; ‘El Pinciano’ de Bernardo Dasa, edición de 1781; obras italianas y latinas como de Bellorii [Bellori]; la edición italiana de Durero, la Metamorfosis de Ovidio, o los tratados de Vignola, Paladio, Vitrubio, Serlio, entre otros. Y no podemos pasar por alto su gusto por la literatura española: obras de Cervantes, Cadalso, Mateo Alemán o Quevedo: además de los libros religiosos, históricos o medicinales.

Tenía también doce grandes estampas de los corredores de Rafael en el Vaticano, ocho de las estancias, “la Farnesina [...] grabadas por *Bolgato* [sic]”, creemos que se refiere a Giovanni Trevisan (h. 1735-1803, llamado Volpato; seis de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel y cuatro estampas de las pechinas por el Domenichino. Estas estampas de Domenichino nos hacen pensar en los grabados de Vouet, que hemos comentado en el caso de su hermano Fray Manuel Bayeu.

También obras de Luca Giordano del Casón del Buen Retiro: Lafranco, Corraggio; ocho de Van Loo, diez de Tiepolo, Giaquinto o dieciséis de Anibal Carraci; así como de Le Brun y Eustaque Le Sueur (París, 1740) (Fig. 67).

La cantidad de cuadros, esbozos y borroneos de las obras realizadas por el propio D. Francisco y D. Ramón ascendía a 1520, entre originales y copias. Tenía también originales de otros pintores, como Giaquinto, y los más numerosos de Tiepolo. Respecto a las copias, cita obras de *Jordano* [Giordano], Corrado Giaquinto o Mengs. También se citan numerosas copias de los pintores más importantes, realizadas por Ramón Bayeu, por ejemplo, de Corrado Giaquinto, van Dick, Carlo Maratta, Velázquez, Giordano,

---

<sup>263</sup> A. ANSÓN, ‘Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración’, Colección de M. Pano y Ruata, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2012, p. 48.

<sup>264</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, ‘Miscelánea madrileña, histórica y artística, 1ª serie Goya en Madrid: su familia y allegados’ (1746-1856), Madrid, Mestre, 1952, pp. 27-80.

Solimena, Rembrant o Mengs. Según el inventario, dos de las copias eran de Velázquez, *Esopo y Menipo*, también copias de Ramón<sup>265</sup>.

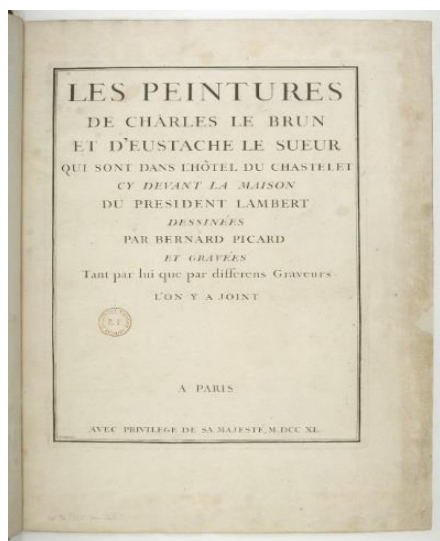


Fig. 67. 'Frontispice de Les Peintures de Charles Le Brun', París, 1740.

Estos datos nos indican que los pintores que le precedieron al servicio de la monarquía, Giordano, Giaquinto, Tiepolo y Mengs, fueron un referente para él.

En suma, este conjunto de fuentes literarias y visuales fue de una riqueza y abarca un abanico amplio, lo que según algunos autores no menoscabó el hecho de que Bayeu no hiciera el viaje a Italia. En su caso estas fuentes suplían y en algún caso superaban esa experiencia. Además de su patrimonio personal, su posición como académico y director de San Fernando, ponía a su disposición todo el riquísimo repertorio de todos materiales: libros, estampas cuadros, etc. de la propia Academia madrileña. Por otra parte, no hemos de olvidar, los referentes visuales de las obras de sus contemporáneos, en particular de Giaquinto, Tiepolo o Mengs, quien le reclamó para que viniese a Madrid.

Analizaremos las obras de Bayeu de contenido alegórico por orden cronológico, con las que se intercalan encargos realizados en distintas ubicaciones del Palacio Real de Madrid y del Palacio del Pardo.

### **E. I. 3. 2. 1. 1. *Primeras obras***

#### *La Rendición de Granada*

<sup>265</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, op. cit., 1952, p. 76: nº 146 y 147: copias de Velázquez, correspondientes a los dos filósofos.

Uno de los primeros trabajos que se le asignó a Bayeu tiene un tema de carácter histórico muy similar al de Antonio González Velázquez, sobre Cristóbal Colón ofreciendo un nuevo mundo a los Reyes Católicos.

Contamos con el boceto de la ‘Relación de cuadros pertenecientes a la testamentaria de Don Francisco Bayeu, vendidos a Don Leonardo Chopinot<sup>266</sup> con nº 36’. En un borrón del techo del Palacio Real se distingue ‘La entrega de las llaves de Granada por los moros al rey Don Fernando’, hoy conocida como ‘La rendición de Granada a los RRCC’. En el fresco, al igual que en el boceto citado, observamos que el contenido de la narración histórica ocupa prácticamente toda la composición y que solamente ha sobrevolado la escena una figura alegórica de la Victoria (Fig. 68).



Fig. 68. F. BAYEU, ‘La rendición de Granada’, 1763, fresco, Palacio Real de Madrid. Derecha, Boudard, ‘La Victoria’.

Toma una de las diferentes variantes propuestas por ‘Iconología’ de la Victoria: “Mujer alada [...], con una palma en una mano y una corona en la otra<sup>267</sup>”, que tiene como modelo la medalla de Octavio y que, en la edición de Boudard, está trasladada a imagen (Fig. 68). No vemos en la imagen ningún escudo real sujeto por *putti*. La obra fue muy bien acogida por Carlos III, quien le encargó una nueva pintura.

*La caída de los Gigantes* ‘, es un fresco de 1767, en el Palacio Real de Madrid<sup>268</sup>. Antes decoraba la antecámara del cuarto de los príncipes, hoy es comedor de diario. La obra es mucho más ambiciosa y de temática mitológica (Fig. 69).

<sup>266</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, op. cit., 1952, DOC. 8: pp. 68-80. Boceto en el Museo Nacional del Prado.

<sup>267</sup> C. RIPA, ‘La Victoria en la medalla de Octavio’, T II, p. 400.

<sup>268</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, op. cit., 1952, p. 72. El boceto de esta obra corresponde al nº 61.



Fig. 69. F. BAYEU, 'El Olimpo, caída de los gigantes', 1767. Boceto, óleo, 68 x 123m. Museo del Prado, [P604]. Madrid.



Fig. 70. F. BAYEU, 'El Olimpo, caída de los gigantes', detalle, 'El Carro de Apolo y las Horas'.

Zeus dominando a los Gigantes, parangonando al rey con Zeus dominando a los pueblos, empleando un despliegue de figuras, anatomías y escorzos imposibles. La obra tuvo gran impacto y fue grabada por Mariano Salvador Carmona en 1768.

De todas las escenas posibles, hemos destacado un subtema que tendrá numerosas réplicas por otros artistas, ‘El Carro de Apolo’ (Fig. 70).

F. Bayeu conocía la obra de Giaquinto del Palacio Real ‘El Sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas donde aparece la figura de Apolo (Fig. 17) según Ripa. Posteriormente M. Maella utilizará de nuevo el tema en ‘La casa del labrador de Aranjuez’, en dos ocasiones, 1797 y 1805-1806, o por ejemplo en Cataluña, en la decoración de la Casa Erasmo. La elección de esta temática se transformó en un mensaje donde el lenguaje mitológico fue transformándose en alegórico.

*La ‘Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre’*

Este fresco (h. 1770) se encuentra en la sala destinada a don Luis de Borbón, hoy sala de los instrumentos musicales. Fue una de las primeras obras de Francisco Bayeu, que hizo que Mengs confiase en él para promocionarle y darle oportunidades de realizar otras pinturas en los Sitios Reales.

Fabre incluye la descripción de esta pintura<sup>269</sup>. Mostramos el boceto, que forma parte de los bienes del pintor, y que nos permite una visión del conjunto de la composición, aunque muestra algunas variaciones respecto al fresco, al que nos referiremos en la descripción de las imágenes definitivas. La escena principal concentra la mayor parte de las figuras alegóricas.

En el centro de la composición, (Fig. 71), sobre una nube se ve ‘la Providencia’ con el cuerno de la abundancia<sup>270</sup>. En un plano inferior, sobre la superficie del globo terrestre aparece sentado ‘el Tiempo’ con la guadaña<sup>271</sup>. A su lado derecho, tres figuras representan las parcas, con los atributos de la rueda o las tijeras y el hilo de la vida, que nos indica la fugacidad. En otro plano inferior sobre una nube, las alegorías de ‘la Majestad regia’ coronada, con cetro y el águila a su lado en representación del poder real<sup>272</sup>; flanqueada por ‘la Nobleza’<sup>273</sup>, que porta una estrella sobre la cabeza, el asta en una mano y una escultura de Minerva en la otra. La figura, de la que sólo se ve el busto, es la alegoría de ‘la Paz’, por el ramo de olivo que lleva en la mano<sup>274</sup>. Una figura de espaldas, con manto azul, parece confrontada con la figura del Tiempo, por sus atributos

<sup>269</sup> J. FABRE, op. cit., pp. 271-285; SANCHO, ‘Guía del Palacio Real’, op. cit., p. 147.

<sup>270</sup> C. RIPA, ‘La Providencia’, T II, p. 227.

<sup>271</sup> C. RIPA, ‘El tiempo’, T II, p. 360.

<sup>272</sup> C. RIPA, *Majestad regia*, En la medalla de Antonio Pio, T II, p. 37

<sup>273</sup> C. RIPA, ‘La Nobleza’, T II, p. 132.

<sup>274</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, p. 183.

podría corresponder a la alegoría de ‘la Eternidad’, porta un círculo de oro en la mano y a su lado una cornucopia<sup>275</sup>. A su derecha, las virtudes cardinales: ‘Prudencia’<sup>276</sup>, ‘Fortaleza’<sup>277</sup>, ‘Templanza’<sup>278</sup> y ‘Justicia’<sup>279</sup>, tantas veces reiteradas y que parecen preceptivos para halagar a la monarquía.

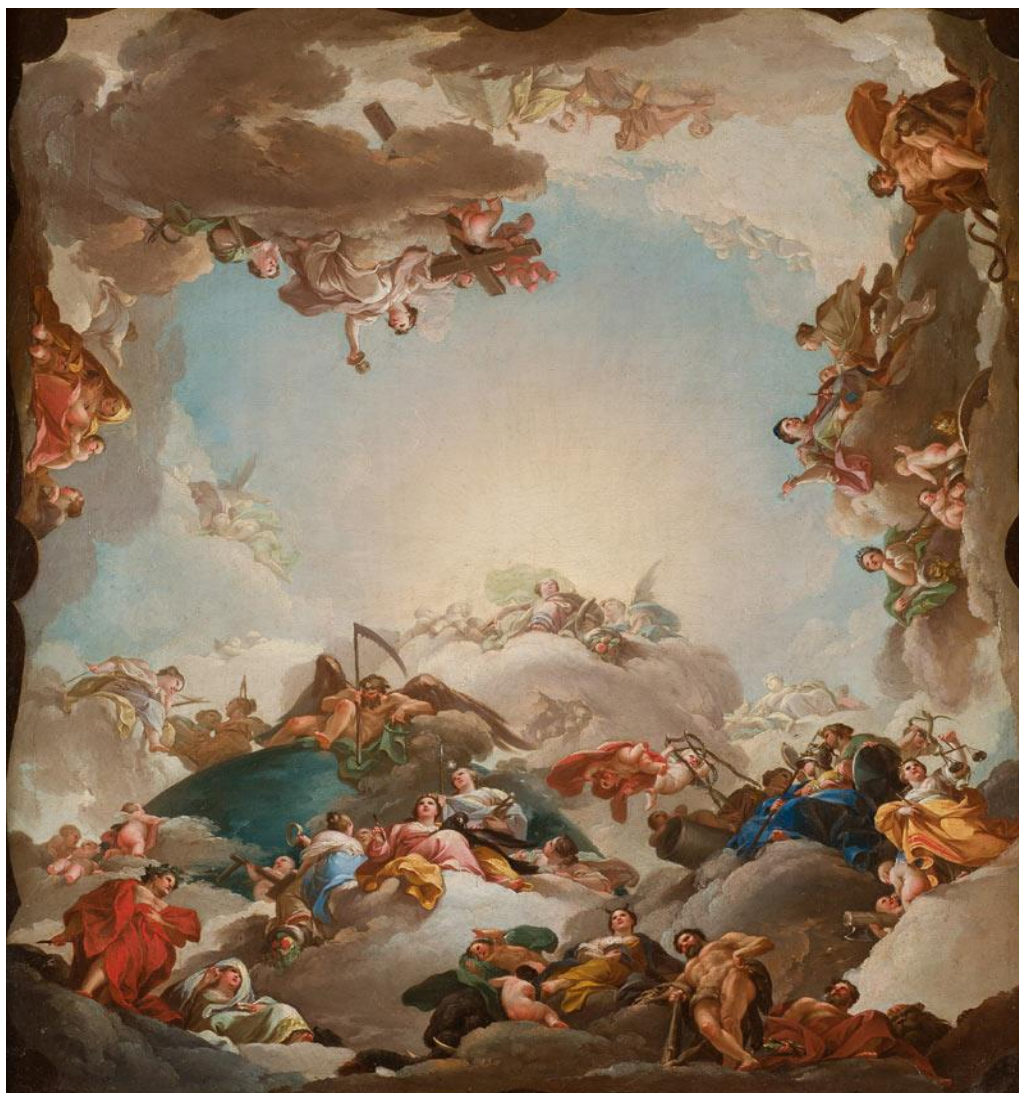


Fig. 71. BAYEU, ‘La Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre’. Boceto, 75,5 x 66,5cm. Palacio Real de Madrid.

<sup>275</sup> C. RIPA, ‘La Eternidad’, T I, pp. 390-394.

<sup>276</sup> C. RIPA, ‘La prudencia’, T II, pp. 233-237.

<sup>277</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, pp. 437-441.

<sup>278</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, p. 354.

<sup>279</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, pp. 8-9.



Fig. 72. F. BAYEU, 'La Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre', fresco,. Palacio Real de Madrid.

En la cornisa, vemos 'la Fuerza': "Mujer robusta que lleva en la cabeza unos cuernos de toro, mientras que a su lado se verá un elefante con la trompa recta y estirada<sup>280</sup>" con el que juegan dos amorcillos. A su lado, Hércules como representación de 'la virtud heroica'<sup>281</sup> o virtud de la Fortaleza. A su lado, la alegoría del Ánimo valiente y generoso que dice Fabre corresponde con 'el Arrojo magnánimo y generoso', del que toma la Juventud y el Vigor<sup>282</sup>, o simplemente 'la Generosidad'<sup>283</sup> (Fig. 73).



Fig. 73. C. RIPA, 'La Nobleza, el Intelecto y el Consejo'; J. BAUDOIN, 'La Generosidad'.

En el ángulo inferior izquierdo, 'el Intelecto': "Gallardo jovencito [...] rubios serán sus cabellos, dispuestos y adornados con muy bellos bucles, saliéndose de la parte más alta de la cabeza una llama de fuego. Con la diestra sostendrá un cetro, y con la siniestra señala un águila que junto a él reposa<sup>284</sup>". La figura sentada con túnica azul es la Memoria: "Mujer de mediana edad [...], con los dos primeros dedos de la diestra irá

<sup>280</sup> C. RIPA, 'La Fuerza' T I, pp.446-450.

<sup>281</sup> C. RIPA, 'La Virtud heroica', T II, p. 424.

<sup>282</sup> C. RIPA, 'Ánimo valiente y generoso', expresión de FABRE que corresponde al 'Arrojo magnánimo y generoso', T I, p. 113.

<sup>283</sup> J. BAUDOIN, 'La Generosité', T I, p. 79.

<sup>284</sup> C. RIPA, 'El Intelecto', T I, pp. 531-532.



estirándose la punta de la oreja del mismo lado, poniéndose junto a ella y a su izquierda un perrillo<sup>285</sup>”. Entre ambas figuras, en el fresco, a diferencia del boceto, ha introducido una figura nueva, la de un anciano con barba que sostiene un libro entre sus manos, y que podría representar ‘el Consejo’<sup>286</sup>.

En la cornisa de la parte izquierda, podemos ver las Virtudes teologales (Fig. 74).



Fig. 74. F. BAYEU, ‘La Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre’, Palacio Real de Madrid.

‘La Fe’<sup>287</sup> (con la cruz y el cáliz), ‘la Esperanza’<sup>288</sup> (con túnica verde y ancla) y la Caridad<sup>289</sup> con los tres niños. Mientras que en la cornisa del lado derecho observamos ‘la Liberalidad’<sup>290</sup>, con la cornucopia vertiendo monedas de oro, y sobre la bandeja gemas, y otras riquezas. Sobre la nube, ‘la Gloria’: “Mujer, sosteniendo con la diestra una figurilla ligeramente vestida [...], en la mano izquierda se ha de poner una esfera<sup>291</sup>”. A su lado, ‘la Fidelidad’: “Mujer vestida de blanco que tiene a sus pies un perro, y sostiene una llave con la diestra<sup>292</sup>”. La figura tiene libros a sus pies y un perrito blanco agazapado, e indica con su mano la alegoría del ‘Dominio de sí mismo’, que también utilizó Mengs en la Apoteosis de Trajano, también en la cornisa (Fig. 48).

<sup>285</sup> C. RIPA, ‘La Memoria’, T II, p. 66.

<sup>286</sup> C. RIPA, ‘El Consejo’, T I, pp. 218-219.

<sup>287</sup> C. RIPA, ‘La Fe’, T I, pp. 401-407.

<sup>288</sup> C. RIPA, ‘La Esperanza’, T I, 353.

<sup>289</sup> C. RIPA, ‘La Caridad’, T I, p. 162.

<sup>290</sup> C. RIPA, ‘La Liberalidad’, T II, pp. 17-18.

<sup>291</sup> C. RIPA, ‘La Gloria’, T I, p. 460.

<sup>292</sup> C. RIPA, ‘La Fidelidad’, T I, p. 416.



Fig. 75. F. BAYEU, 'La Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre', 1764-1765. Detalle. Palacio Real de Madrid.



Fig. 76. C. RIPA, 'La Gloria y el Dominio de sí mismo', A.R. Mengs, Detalle: Dominio de sí mismo.

### E. I. 3. 2. 1. 2. 'Apoteosis de Hércules' (1768-1769).

Representado en el llamado Salón de los Espejos<sup>293</sup>. El boceto de este fresco constaba en el inventario del pintor<sup>294</sup>, realizado a su muerte con el nº 58.

Esta obra tenía como objetivo homenajear al monarca Carlos III en la figura de Hércules, fundador de la monarquía hispana, situándolo en el Olimpo, donde es recibido por los Dioses Apolo y Minerva, protectores de las Artes y las Ciencias; acompañados de Mnemosine y sus hijas, las Nueve Musas, y cuya memoria se perpetuaría gracias a ellas. Este mismo tema lo había utilizado Mengs en la 'Apoteosis de Hércules', 1762-1764, (Fig. 45) y lo repetiría en la 'Apoteosis de Trajano', 1774-1776. Este modelo pictórico de Apolo y las Musas, fue seguido por Antonio González Velázquez (Fig. 61) y Francisco Bayeu, ambos bajo la dirección de Mengs, por lo que seguramente no es casual la elección del asunto y se debiera al gusto del comitente y su pintor de cámara.

<sup>293</sup> F.J. FABRE, op. cit., 1829, pp. 45-47.

<sup>294</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, op. cit., 1952, pp. 71-72. De tres pies en cuadro, representando a Apolo y Minerva, que reciben a Hércules en su gloria, acompañado de todas las Musas, Marte, Diana y Ceres, con otro alrededor.

Es probable que Mengs le sugiriera la idea, porque controlaba directamente a sus colaboradores; y según Jordán Urríes tuviera como modelo su pintura del Palacio de Albani: “Diríase que Mengs le pasó algún estudio de su Mnemosine para el Parnaso de Villa Albani<sup>295</sup>” (Fig. 44). Ahora bien, esta escena no fue grabada hasta años después por Volpato y Morghen, (h. 1780-1785), según dibujo de Mengs, por lo que Bayeu no pudo conocer dicho grabado previo a su pintura, si no fue a través de dibujos del propio Mengs.

No podemos obviar que en España existían precedentes en la temática de las Nueve Musas, en el Siglo de Oro español, a los que hace referencia López Torrijos citando pintores del siglo XVI, como Maino<sup>296</sup>, o las numerosas arquitecturas efímeras, que se realizaron con motivo de las entradas reales, en particular para las reinas.

Existen sin embargo precedentes más próximos que Bayeu pudo conocer, además de los bocetos de su maestro, la obra de Nicolás Poussin, ‘El Parnaso’, que formaba parte de las colecciones reales<sup>297</sup> y probablemente las obras de Luca Giordano existentes en su entorno más próximo: Una en la Casa del Labrador en Aranjuez, ‘El Parnaso’; y la otra en Madrid, en el Casón del Buen Retiro<sup>298</sup> con la ‘Alegoría del Toisón de Oro’, en cuya base situó a las Nueve Musas (Fig. 85). Estas pinturas de las musas del Casón, fueron realizadas siguiendo la obra de Ripa, afirmación que viene corroborada por el estudio de los dibujos de las Musas, algunos de estos dibujos se encuentran en el museo de Bellas Artes de Valencia, han sido estudiados por dos investigadores, tanto A. Espinos<sup>299</sup> como A. Úbeda<sup>300</sup>, ambos confirman que están basados en Ripa. Bayeu pudo conocer las pinturas.

Nosotros contamos con unas imágenes excepcionales de la serie de las Musas del Casón<sup>301</sup> (Fig. 77).

---

<sup>295</sup> J. JORDÁN DE URRÍES, ‘El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs’. En ‘Anton Raphael Mengs y la Antigüedad’, Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, 2013, pp. 94-107.

<sup>296</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, R. [1985] La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, pp. 302-307.

<sup>297</sup> N. POUSSIN, ‘El Parnaso’, 1630-1631, óleo sobre lienzo, 145x197 cm. Museo Nacional del Prado [P02313].

<sup>298</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, op. cit, 1985, p. 306.

<sup>299</sup> A. ESPINOS, [2004] ‘Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia’. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de Bellas Artes de Valencia, Catálogo, 7 de abril al 2 de mayo, 2004:50-53.

<sup>300</sup> A. ÚBEDA DE LOS COBOS, ‘Luca Giordano y el casón del Buen Retiro’, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, p 108.

<sup>301</sup> Mi agradecimiento mas sincero a los restauradores de dichas pinturas bja1 bja1, que me han facilitado estas bellisimas imágenes.

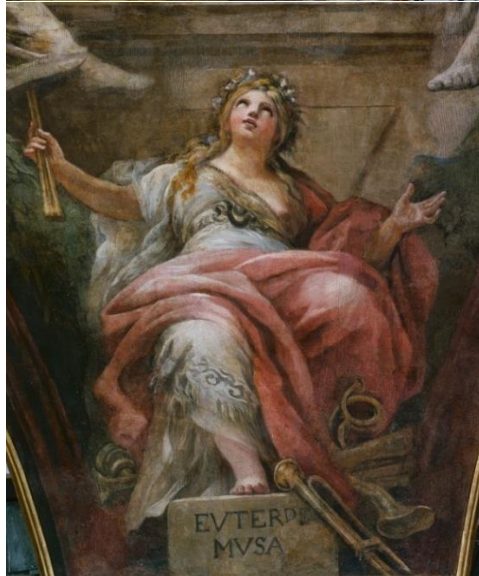




Fig. 77. L. GIORDANO, 'Las Musas, en Alegoría del Toisón de Oro', h. 1697, fresco bóveda del Salón de Embajadores, Casón del Buen Retiro de Madrid. Abajo a la derecha, J. BAUDOIN, 'Iconología', 1644, Musa Erato.

Antes de la publicación de 'Iconología' hubo variabilidad en la representación de las Musas. Sin embargo, a partir de la publicación en la edición de 1603, se mantuvo su descripción en el resto de las ediciones italianas y se normaliza un modelo que servirá de patrón. En este caso Bayeu contaba con la obra de C. Ripa en edición italiana y en francés. Esta última, de J. Baudoin de 1644, está enriquecida con grabados de las musas de Jacques De Bie. Aunque los grabados son esquemáticos, recogen los rasgos fundamentales y nos ha permitido identificar la Musa que ha sufrido gran deterioro y de la que se conserva un putto que porta la luz, comparable como en la ilustración de la Musa Erato (Fig. 77).

Respecto a la composición mitológica alegórica de Bayeu (Fig. 78). En el centro, formando un triángulo, Hércules con la clava, y las figuras de Minerva coronando a

Apolo, los dioses de las Artes y las Ciencias y otros dioses del Olimpo: Vulcano, Diana, Ceres y Marte<sup>302</sup>.



Fig. 78. Francisco BAYEU. 'Apotheosis de Hércules, Apolo y Minerva, con otros dioses y musas, reciben a Hércules en el Olimpo'. En los ángulos, medallones con las alegorías de la Música, la Poesía, Filosofía y la Pintura, 1768-1769. Palacio Real de Madrid.

En esta composición Apolo adquiere la representación de *Apolo musageta*, con la lira, presidiendo las Nueve Musas, hijas de Mnemosise o Memoria, cada una de ellas representada con una identidad propia, según la tradición mitológica e iconográfica

<sup>302</sup> En la cornisa, de la izquierda de la imagen, Plutón, con corona radial, y a su lado Vulcano, sentado sobre una montaña, sostiene con la mano derecha un martillo y parece que hay un yunque a sus pies; le sigue Ceres, coronada de espigas y con un haz de ellas a sus pies. Detrás, en un segundo plano, Neptuno con el tridente, y Mercurio con petaso y caduceo. En la cornisa, del lado opuesto a las musas, el dios Marte, con morrión, lanza y escudo, y varias armas a sus pies, está hablando con la diosa Venus, y a su lado, sobre el óvalo: las Tres Gracias. Sobre la cornisa, de la pared derecha de la imagen, la diosa Diana, que se identifica por su tocado con la luna y el ciervo; detrás casi oculto entre las nubes, aparece Júpiter, con el águila a sus pies y los rayos en la mano.

recogida por Ripa y de cuya obra Francisco Bayeu contaba con dos ediciones, la italiana no ilustrada y la traducción francesa con ilustraciones<sup>303</sup>. Un ejemplo de ello es la Musa Erato (Fig. 77).

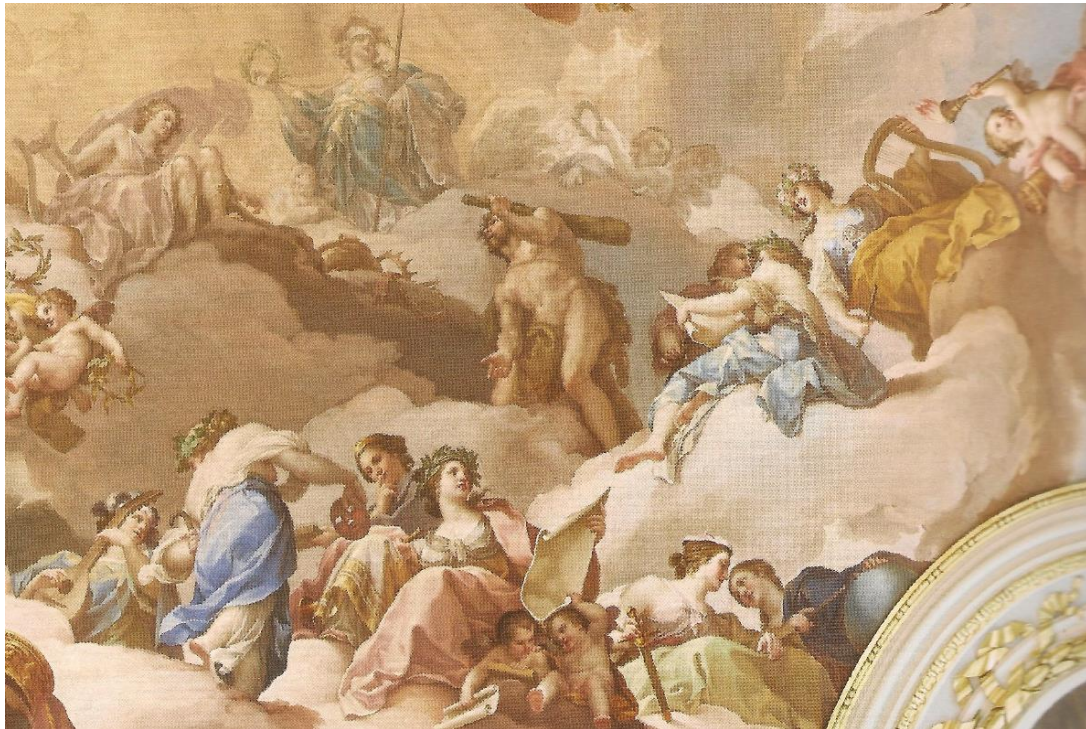


Fig. 79. Francisco BAYEU. 'Apolo y Minerva, con otros dioses y musas, reciben a Hércules en el Olimpo', 1768-1769. Detalle de las musas. Palacio Real de Madrid.

Según Ripa, las Musas fueron representadas por los antiguos en figuras de vírgenes jóvenes y gráciles, tal como se describen en aquel epigrama de Platón, recogido por Diógenes Laercio. De izquierda a derecha (Fig. 79) destacaremos los atributos más significativos de cada una de ellas<sup>304</sup>: 'Terpsícore', con tocado de plumas e instrumento musical tipo vihuela, representa la danza; 'Talía' (de espaldas), porta la máscara de la comedia; 'Polimnia' se lleva el dedo a la boca, representa la oratoria; 'Clío', con corona de laurel, un pliego y los libros de los geniecillos, representa la Historia; 'Melpómene', porta la espada o el puñal y la máscara sobre la cabeza, es la expresión de la Tragedia. 'Urania, con la esfera celeste o de la Astronomía; 'Calíope' (de espaldas), con corona de laurel y leyendo un poema, representa la poesía épica; 'Euterpe' (casi no se ve, porta una flauta) y 'Erato', con corona de flores, una vara y la cítara.

<sup>303</sup> Francisco Bayeu, contaba con dos ediciones de la obra de Ripa, 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).

<sup>304</sup> C. RIPA, 'Las Nueve Musas', T II, pp. 100 y ss.

De esta obra conocemos todos los dibujos preparatorios que Bayeu realizó y que se conservan en el Museo Nacional del Prado, y de las figuras de las musas, como la musa Talía. Son dibujos a lápiz negro y pluma sobre papel verdoso, 277 x 453mm. 1769. A su lado, la misma musa dibujada por Mengs (Fig. 80):



Fig. 80. F. BAYEU, 'Talía', dibujo. Museo Nacional del Prado [D.3580]. A.R. MENGS, 'Musa Talía'. Lápiz negro y carboncillo; papel verjurado, 515 x 370mm. Museo Nacional del Prado, D-3074.

Cierran la composición otras dos figuras alegóricas, una en el centro, figura con alas que sobrevuela la escena y porta coronas de laurel de roble y de olivo, representando la Virtud<sup>305</sup>; y debajo de Apolo, los geniecillos con las coronas, simbolizan el amor a la Virtud<sup>306</sup>

Completan el fresco de la 'Apotheosis de Hércules', cuatro óvalos situados en las esquinas, con alegorías cuya temática está íntimamente relacionada con el tema de la bóveda. Se trata de las alegorías de 'la Pintura'<sup>307</sup>, 'la Poesía'<sup>308</sup>, 'la Música'<sup>309</sup> y 'la Filosofía'<sup>310</sup>. También existe un cuadro de Giordano que aborda estas alegorías en 'Apolo en el monte Parnaso', que pudo ser un referente para el pintor aragonés (Fig. 81).

<sup>305</sup> C. RIPA, 'La Virtud', T II, p. 424.

<sup>306</sup> C. RIPA, 'El Amor a la Virtud': "muchacho desnudo y alado. Lleva en su cabeza una corona de laurel y otras tres en la mano" T I, p. 88.

<sup>307</sup> C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210.

<sup>308</sup> C. RIPA, 'La Poesía', T II, PP. 219-221.

<sup>309</sup> C. RIPA, 'La Música', T II, p. 119.

<sup>310</sup> C. RIPA, 'La Filosofía', T I, p. 416.





Fig. 81. Luca GIORDANO, 'Apolo en el Monte Parnaso', h. 1696-1697. Palacio Real de Aranjuez, Madrid.

Contamos con los bocetos de los óvalos, que estaban en posesión de Bayeu a su muerte y a los que se hace mención en el inventario del artista<sup>311</sup>. Conocemos dos versiones, según Ansóñ, los originales pertenecen a una colección particular, son óleo sobre lienzo, 28,2 x 24,4 cm, y serían los que presentase Francisco Bayeu a Carlos III y a Grimaldi para su aprobación (Fig. 91), mientras que considera que las de la Sociedad Económica de Zaragoza serían copias hechas por Ramón Bayeu (Fig. 83). En cualquier caso, no cambia la iconografía, que está basada en C. Ripa (Fig. 82).



Fig. 82 F. BAYEU. 'Apolo y Minerva, con otros dioses y musas, reciben a Hércules en el Olimpo'. En los ángulos, medallones con la alegoría de la Pintura, 1768-1769. Palacio Real de Madrid. A la derecha: Luca Giordano, 'Apolo en el Monte Parnaso', detalle, Palacio Real de Aranjuez, Madrid.

<sup>311</sup> MARQUÉS DEL SALTILLO, op. cit., 1952, p. 70. Nº 39: "cuatro óvalos representan la Pintura, la Poesía, la Música y la Retórica".



Fig. 83. F. BAYEU, 'Alegorías de la Pintura, Filosofía, Música y la Poesía'. Bocetos de la Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza.

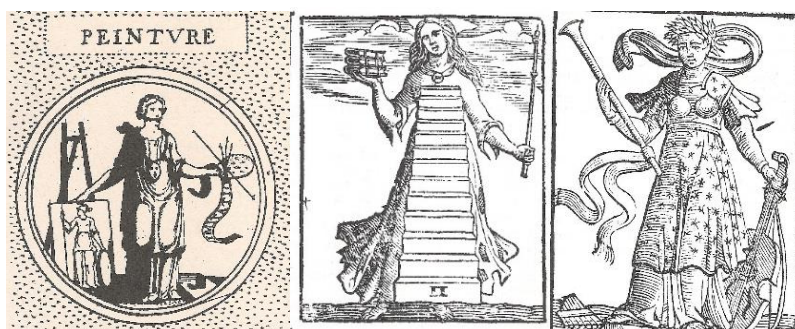


Fig. 84. C. RIPA, 'La Filosofía', 'La Poesía'; J. Boudoin, 'La Pintura', xilografías.

Respecto a la alegoría a la Pintura, además de ser fiel a Ripa, hay que subrayar que la pintura de caballete con un lienzo de Diego Velázquez, 'Esopo', es un homenaje a la pintura de Velázquez y una autoafirmación de nuestra tradición pictórica. En este sentido, Bayeu se distancia de la opinión de Mengs. El pintor bohemio elogia a Velázquez, pero no lo sitúa entre los grandes de la pintura, atribuyéndole un naturalismo

en su pintura que le aleja de la belleza ideal que representaría el estilo sublime. En este sentido, Bayeu fue un precursor a la hora de homenajear a Velázquez, donde el interés por la pintura española se produce en el seno de los círculos ilustrados españoles y a ello contribuyó de manera especial Jovellanos, cuando en 1780 fue nombrado Académico de Honor de la Real Academia de San Fernando. Su discurso de ingreso versó sobre ‘El destino de las Bellas Artes en España, desde sus orígenes hasta el presente estado’<sup>312</sup>. Jovellanos cita entre sus fuentes la obra de Mengs recopilada por Azara ese mismo año<sup>313</sup>; así como la de Winckelmann<sup>314</sup>, y aunque participaba plenamente del espíritu de ambos, supo valorar la figura del sevillano. Portús subraya también la importancia de Goya en la reivindicación de la obra de Velázquez, con la serie de grabados de 1778 que reproducen los cuadros de Velázquez<sup>315</sup>.

Según Sánchez Cantón y Gaya Nuño, cuando Bayeu plasmó sobre el lienzo del caballete la obra de Velázquez, ya conocía las opiniones de Mengs, recogidas en el texto ‘Fragmento de un discurso sobre los medios que hacen florecer las Bellas Artes en España’<sup>316</sup>, que serían anteriores a 1764, y en este caso sí podríamos hablar de una reivindicación. No obstante, Águeda no comparte estas fechas ni en su valoración posterior en la carta que envió a Ponz con los comentarios sobre las obras más singulares del Palacio Real de Madrid<sup>317</sup>.

La lectura del conjunto pictórico, la suma de la pintura del techo y de los medallones tendría como finalidad la instrucción y educación del príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, para ser un buen gobernante, amante y difusor de las Artes<sup>318</sup>. A esta visión hay que añadir la de Sancho, quien dice que “son los Príncipes de Asturias los que velan y protegen las Artes”<sup>319</sup>.

---

<sup>312</sup> 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.

<sup>313</sup> A.R., MENGES, A. R. ‘Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph de Azara’. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1780.

<sup>314</sup> WINCKELMANN, ‘Hª del Arte de la Antigüedad’. Traducc. [Dresde 1764], Chamorro Mielke. Ed.Akal, 2011.

<sup>315</sup> J. PORTÚS, op. cit., 2014, p. 10.

<sup>316</sup> A. R. MENGES, ‘Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura’, Madrid, 1989, pp. 183-197 e Introducción M. Águeda, pp. 41-42.

<sup>317</sup> A. PONZ, ‘Viaje’, op. cit., T VI, 1793, ‘Carta de D. A. R Mengs, primer pintor de cámara de S.M. al autor de esta obra’, pp. 164-229.

<sup>318</sup> A. ANSÓN, ‘Los discípulos de Francisco Bayeu’, Cajalón. Zaragoza, 2007, pp. 202-205.

<sup>319</sup> El boceto de esta pintura es de una colección particular, en la ‘Exposición sobre Carlos III majestad y ornato’, Madrid, 6 de diciembre de 2016 al 31 de marzo de 2017; pp. 187-189. Palacio Real de Madrid. La foto que mostramos está tomada de dicho catálogo. Descripción: F.J. FABRE, 1829, op. cit, p. 44.

Después de Bayeu, el argumento de las musas y las Bellas Artes fue nuevamente utilizado por su maestro A.R. Mengs, en la ‘Apotheosis de Trajano’, concebida antes de partir para Italia, en 1768-9, pero ejecutada a su vuelta en 1774 (Fig. 51), que hemos analizado anteriormente (Fig. 51). Diez años más tarde, el tema lo encontraremos de nuevo en Barcelona, en la decoración del Palacio Palmerola, obra de Pedro Pablo Montaña. Y también en la ciudad de Barcelona, la estela de Francisco Bayeu llegó a través de uno de sus discípulos, Mariano Illa, que tomará como referente los óvalos para decorar Ca Erasmo, que desarrollaremos en relación con Cataluña.

En el Palacio Real del Pardo, Bayeu realizó tres frescos que nos muestran el amplio conocimiento que el pintor tenía sobre la mitología y el mundo alegórico y su particular tendencia por el tema de las Artes como medio para poner en valor la acción del monarca como protector de las mismas. A continuación, analizaremos la primera obra para el techo de la Sala de Conversación en época de Carlos III.

#### **E. I. 3. 2. 1. 3. ‘Apolo remunerando las Artes’ (1769)**

En este caso Bayeu utiliza otro de los modelos de presentación de la figura iconográfica de Apolo, en el que suma los atributos de Apolo como aparece en el Carro Solar, resplandeciente, enmarcado en un círculo solar, al que se suma la lira, prototipo común de Apolo *musageta*, como hemos visto en otras de las imágenes. En este caso, Apolo se presenta con las características de ambos, en forma de figura aislada, y como protector de las Bellas Artes (Fig. 85).



Fig. 85. Francisco BAYEU. ‘Apolo remunerando las Artes’. 1773, Palacio del Pardo. Madrid.



Fig. 86. Francisco BAYEU. 'Apolo remunerando las Artes'. Detalle de las Bellas Artes, 1773, Palacio del Pardo. Madrid.

Las representaciones de las tres Bellas Artes se acompañan de varios geniecillos que portan coronas de olivo, son las recompensas que el dios le otorga. En la derecha las alegorías de 'la Pintura'<sup>320</sup> siguiendo la ilustración de J. Baudoin y la Escultura<sup>321</sup>(busto), según el modelo de J.B.Boudard respectivamente; 'la Arquitectura'<sup>322</sup> aparece sentada de espaldas. El putto con la corona de laurel representa 'el Amor a la Virtud'<sup>323</sup>. En un segundo plano 'la Poesía'<sup>324</sup>, con alas en la cabeza, como la había representado en los óvalos de la 'Apotheosis de Hércules', 1769, Palacio Real; y posiblemente 'la Perfección': "Mujer vestida de oro que ha de mostrar los senos descubiertos, apareciendo en la esfera del Zodiaco, donde estará dibujando, mientras sujeta el compás con la siniestra"<sup>325</sup> (Fig. 86). En este caso las ediciones utilizadas de Ripa son diversas: Boudain, 1643-1644 para

<sup>320</sup> C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210. J. Baudoin, T II, p. 182.

<sup>321</sup> C. RIPA, 'La Escultura', T I, p. 351. J.B. Boudard, T III, p. 120.

<sup>322</sup> C. RIPA, 'La Arquitectura', T I, p. 111.

<sup>323</sup> C. RIPA, 'El Amor a la Virtud', T I, p. 89.

<sup>324</sup> C. RIPA, 'La Poesía', T II, p. 218.

<sup>325</sup> C. RIPA, 'La Perfección', T II, pp. 196-197.

la Pintura; Boudard, 1759 para la Escultura y la edición italiana para el Furor poético y el Amor a la Virtud. Estas elecciones de diversas ediciones, con ilustraciones diferentes enriquecen la variabilidad de las imágenes, y es un recurso estilístico en Bayeu (Fig. 87).



Fig. 87. J. BAUDOIN, 'La Pintura, y la Perfección'; J. Boudard, 'La Escultura y el modelo: torso del Belvedere'; C. RIPA, 'El Furor poético', 'el Amor por la Virtud'. Xilografías.

Bayeu quiere expresar el carisma de monarca ilustrado de Carlos III como protector de las Bellas Artes.

#### **E. I. 3. 2. 1. 4. 'Monarquía española cortejada por las Artes con los vicios a los pies' (1774)**

Fue un encargo de Carlos III para decorar el comedor del Palacio del Pardo. El tema representado fue la obra citada, que tiene como título alternativo 'La Apoteosis de la Monarquía española venciendo a los Vicios y acompañada por las Artes'. El borrón y cascarón de ésta formaban parte de los bienes que aportó al matrimonio la nieta de Bayeu<sup>326</sup>. Se trata de un fresco firmado debajo de las armas como *Bayeu*, y datado en la parte superior, 1774. El pintor incorpora en esta decoración el emblema coronado del monarca, que está suspendido en el aire por tres alegorías, una de las cuales es 'la

<sup>326</sup> J.L. BARRIO MOYA: "La biblioteca de Doña Felipa Ibáñez Bayeu, nieta del Pintor Francisco Bayeu (1825)", Cuadernos para la investigación de la literatura Hispánica, pp. 295- 303: 298. Online.

Verdad'<sup>327</sup>, con el sol en la mano, que desprende luz a su alrededor. Una segunda con una llave en la mano, que corresponde a 'la Fidelidad'<sup>328</sup>. La tercera, de espaldas, no ha sido posible identificarla. El hecho de que Bayeu haga referencia explícita al monarca Carlos III mediante su emblema, enfatiza su labor en la defensa de las artes y su lucha contra los vicios, objetos de esta pintura (Fig. 88).



Fig. 88. F. BAYEU, 'La monarquía española cortejada por las artes con los vicios a los pies', 1774, Comedor de Carlos III. Hoy Salón de Embajadores, Palacio del Pardo. Madrid. Los estucos, obra de R. Michel: 'Los Trabajos de Hércules'.

En cuanto a la siguiente figura, en el centro de la composición vemos la esfera terrestre de color azul sobre la que se asienta el trono, la Majestad regia<sup>329</sup> y a sus pies el águila imperial, como símbolo del poder del monarca. Está flanqueada por las columnas del Plus Ultra, para subrayar el poderío de su reinado a las distintas visitas diplomáticas a las que iba dirigido el mensaje visual. A su lado, dos virtudes que presiden su reinado, por una parte 'la Justicia'<sup>330</sup> con los fasces y la segur, y por otro 'la Paz' con el ramo de olivo que está indicando con el dedo al geniecillo con la antorcha encendida que señala

<sup>327</sup> C. RIPA, 'La Verdad', T II, p. 391.

<sup>328</sup> C. RIPA, 'La Fidelidad', T I, p. 416.

<sup>329</sup> C. RIPA, 'La Majestad regia', T II, p. 37.

<sup>330</sup> C. RIPA, 'La Justicia', TII, pp. 8-9.

las armas destruidas por el fuego y a sus pies un cordero y el león, que han de ponerse juntos y tumbados en tierra como explicita Ripa<sup>331</sup> (Fig. 89).



Fig. 89. F. BAYEU, 'La monarquía española cortejada por las artes con los vicios a los pies', 1774, Detalle. Comedor de Carlos III. Hoy Salón de Embajadores. Madrid.

Bayeu está haciendo referencia a la pintura de Giaquinto del mismo título, 'La Justicia y la Paz', donde también usa esta misma acepción de la paz con un león y un cordero, así como las diversas clases de armas amontonadas. En el lado izquierdo, 'la Nobleza' con la escultura de Minerva en la mano<sup>332</sup> (Fig.90); y a su lado, 'la Virtud', que "ha de coger un asta con la derecha, y con la izquierda una corona de laurel [...], llevando dibujada sobre el pecho la figura del sol<sup>333</sup>". En este caso, ha simplificado los atributos, para no duplicar y resultar redundante. La asta, que es común a las dos alegorías, Nobleza y Virtud, y tampoco le ha puesto las alas a la Virtud. Al lado de la Paz, de espaldas, con la cornucopia y el haz de trigo bajo el brazo expresa 'la Abundancia'<sup>334</sup>, fruto de la buena política de paz. Junta a ella se ve la cabeza de una bella jovencita, con la cabeza coronada de flores, parecen rosas de diversos colores y con el dedo está indicando la paz, podría

<sup>331</sup> C. RIPA, 'La Paz', T II, 184.

<sup>332</sup> C. RIPA, 'La Nobleza', T II, p. 132.

<sup>333</sup> C. RIPA, 'La Virtud', T II, p. 429.

<sup>334</sup> C. RIPA, 'La Abundancia', T I, p. 52.



representar ‘la Alegría’: “Jovencilla con corona de flores en la cabeza [...]”<sup>335</sup>, que comparte la Paz y la Abundancia. En la pared opuesta al escudo, ‘la Felicidad pública’<sup>336</sup> expresada en la alegoría que porta el caduceo y la cornucopia como consecuencia de las condiciones creadas por el monarca. En la pared opuesta a los vicios, encontramos las alegorías de ‘la Historia y el Tiempo’<sup>337</sup>, que se repiten y no reiteraremos.



Fig. 90. C. RIPA, ‘La Nobleza, Xilografías.

Debajo de la figura de la monarquía, como su título indica, los Vicios aparecen a sus pies y las figuras que los ilustran adquieren gran protagonismo (Fig. 91).



Fig. 91. F. BAYEU, ‘La monarquía española cortejada por las artes con los vicios a los pies’, 1774, Detalle. ‘Los Vicios’, Comedor de Carlos III. Hoy Salón de Embajadores. Madrid.

Se trata de cuatro alegorías que representan: de izquierda a derecha: 1) ‘la Envidia’, “mujer vieja descarnada y ennegrecida, cabeza cubierta de culebras, con una en una mano y mordiéndose en la otra”<sup>338</sup>; 2) ‘el Fraude’: “[...] irá desnuda hasta los pechos,

<sup>335</sup> C. RIPA, ‘Alegría’, T I, p. 76

<sup>336</sup> C. RIPA, ‘La felicidad pública’. En la medalla de Julia Mamea, T I, pp. 411-412.

<sup>337</sup> C. RIPA, ‘La Historia y el Tiempo’, Xilografía, edición 1611, p. 235.

<sup>338</sup> C. RIPA, ‘La Envidia’, T I, pp. 340-2.

y vestida de lino de color amarillo hasta media pierna. Con la diestra sostendrá dos corazones y con la izquierda sostendrá una máscara<sup>339</sup>; 3) ‘el Furor’: “Hombre de rabiosos y airado rostro; llevará puesta y atada sobre los ojos una banda, y se estará moviendo, como si quisiera arrojar a gran distancia un haz de varias clases de lanzas reunidas<sup>340</sup>”; y 4) ‘la Discordia’, “mujer que aparece bajo la forma de una furia de los Infiernos [...]. Irá despeinada, mezclados además con multitud de serpientes” [...] “lleva la cabeza en alto, labios lívidos y mortecinos, ojos cansados, bizqueantes y llenos de lágrimas, y levantadas las manos moviéndolas sin cesar un momento<sup>341</sup>”. Las ilustraciones en este caso corresponden a otras descripciones (Fig. 92).



Fig. 92. C. RIPA, ‘Alegorías: el Fraude y el Furor’, xilografías.

### E. I. 3. 2. 1. 5. ‘Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes’ (1786)

Años más tarde fue requerido de nuevo en el Palacio Real para decorar el techo de la Biblioteca, para cuyo espacio Bayeu realizó un programa adecuado ‘Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes’, el boceto constaba en el inventario de sus bienes<sup>342</sup>.

En este fresco el pintor pensó nuevamente en Apolo como dios del ‘Parnaso’, protegiendo las Artes y las Ciencias, transfiriendo estas capacidades al gobierno ilustrado de Carlos III, quien trataba de conseguir un mayor desarrollo del país, a partir de estos principios. Para ello distribuye la composición en dos zonas temáticas: por un lado, la figura de Apolo en relación con las Artes y al otro las Ciencias (Fig. 93).

<sup>339</sup> C. RIPA, ‘El Fraude’, T I, pp. 445-446. Xilografía.

<sup>340</sup> C. RIPA, ‘El Furor’, T I, p. 452. Xilografía edición 1611, p.189.

<sup>341</sup> C. RIPA, ‘La Discordia’, T I, pp. 286-287.

<sup>342</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, op. cit., 1952, p. 72. Inventario nº 63.

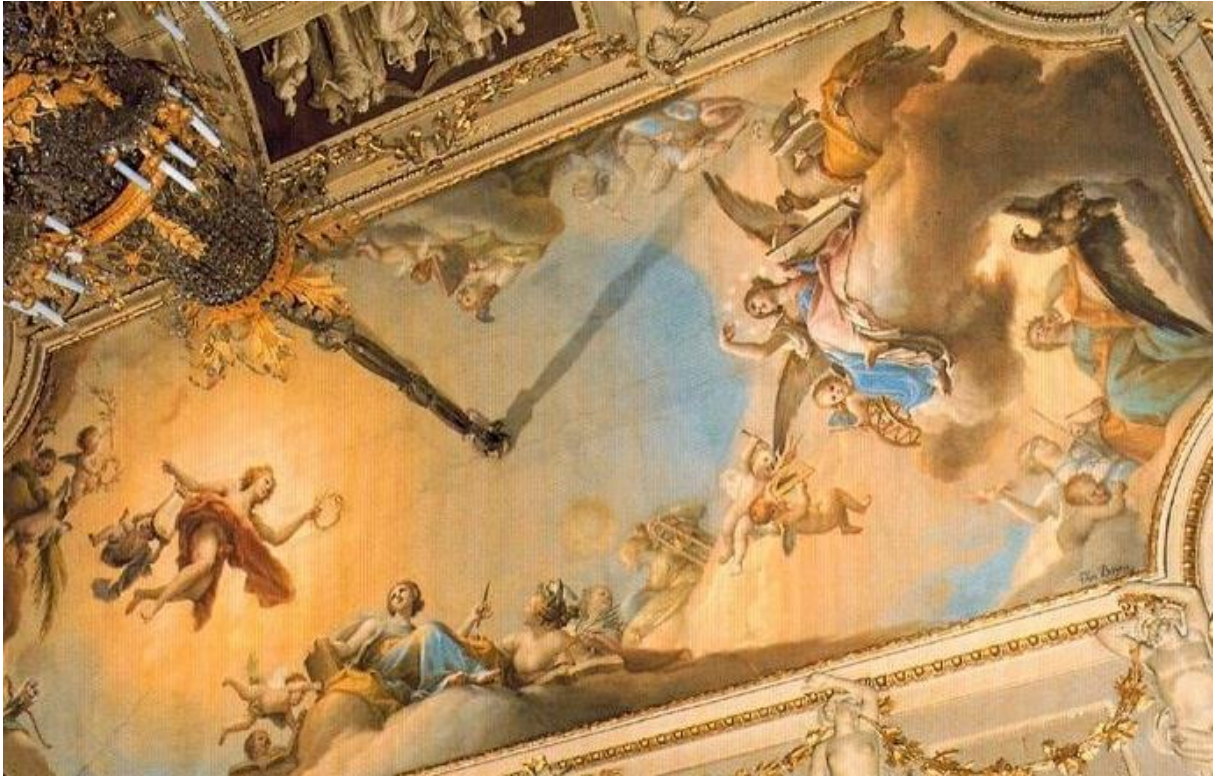


Fig. 93. F. BAYEU. 'Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes', 1786. Palacio Real, Madrid.



Fig. 94. F. BAYEU. 'Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes', 1786. Detalle: La Elocuencia, la Astronomía, la Retórica, la Metafísica. Palacio Real, Madrid.



Fig. 95. F. BAYEU. 'Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes', 1786. Detalle: Las Matemáticas, la Dialéctica y la Lógica (velada). Palacio Real, Madrid. A la derecha. C. RIPA, 'Las Matemáticas', xilografía.

La descripción es recogida por Fabre<sup>343</sup>. La composición tiene como protagonista a Apolo con la lira y rodeado de un amplio resplandor solar, porta en su mano una corona con la que premiar las Artes y la Ciencias, y ha utilizado 'la Poesía'<sup>344</sup> y 'la Filosofía'<sup>345</sup>, alegorías a las que ya había recurrido anteriormente en el Palacio Real.

Para subrayar la parte científica, el pintor selecciona una serie de alegorías que hacen referencia a estas materias. Sitúa a Apolo enfrente de 'la Astronomía', con alas y corona de estrellas, apoyada sobre un reloj de sol; un geniecillo a su lado sostiene una esfera armilar y le acompaña un águila colocada a los pies<sup>346</sup>. 'La Retórica', con los atributos del cetro y el libro<sup>347</sup>. Más abajo, 'la Metafísica', con la mano sobre la mejilla en actitud de pensar<sup>348</sup>. En el lado izquierdo, 'la Elocuencia': "Hermosa joven con el pecho guarnecido y los brazos desnudos. Sobre la cabeza tiene un yelmo [...], sostiene una vara con la diestra y un rayo con la siniestra"<sup>349</sup> (Figs. 94-95).

<sup>343</sup> F.J. FABRE, 1829, op. cit, pp. 308-313.

<sup>344</sup> C. RIPA, 'La Poesía': "Mujer con alas en la cabeza y coronada de laurel. Lleva un libro en la siniestra, y con la diestra un cetro, siendo éste de Laurel", T II, p. 218, sin ilustración.

<sup>345</sup> C. RIPA, 'La Filosofía': "Mujer joven y bella, en actitud pensativa, [...] sostiene con la diestra algunos libros, con la siniestra el cetro", T I, pp. 416-430.

<sup>346</sup> C. RIPA, 'La Astronomía': "Mujer vestida de color celeste. Lleva en la cabeza una corona de estrellas, y tiene alas. Sostiene con su diestra un cetro y con la izquierda una esfera. La acompaña un Águila". T I, p. 116. Sin ilustración.

<sup>347</sup> C. RIPA, 'La Retórica': "Mujer hermosa y ricamente vestida, [...] con la derecha abierta y levantada y sujetando en cambio con la izquierda un cetro con un libro" T II, p. 266. Sin ilustración.

<sup>348</sup> C. RIPA, 'La Metafísica': "Mujer [...] con los ojos vendados, y llevando una corona en la cabeza. Con la diestra hará algún gesto con el que indica su entrega a la contemplación, o en la otra entrada: apoyando la diestra en la mejilla en actitud de pensar; mientras sostiene un cetro con la siniestra. Reina de todas las ciencias" T II, p. 86. Ilustración Ripa, edición 1611, p. 512.

<sup>349</sup> C. RIPA, 'La Elocuencia': "Hermosa joven con el pecho guarnecido los brazos desnudos. Sobre la cabeza tiene un Yelmo, [...] sostiene una vara con la diestra y un rayo con la siniestra", T I, p. 312, sin ilustración.

En la pared larga, frente a las artes, ‘las Matemáticas’ reconocible por las alas en la cabeza<sup>350</sup>. A su lado ‘la Dialéctica’<sup>351</sup> y la figura velada es ‘la Lógica’<sup>352</sup>. ‘La Física’<sup>353</sup> no la vemos en esta imagen.

Llama la atención que en las escocias efectuara unas pinturas en claro oscuro, que como en los casos anteriores, suman nuevos contenidos siempre relacionados y donde vuelve a incidir sobre el tema de las Musas. Sobre estas pinturas, Fabre hace referencia a una nueva Mitología<sup>354</sup> y también cita como fuente a C. Ripa, edición de Orlandi y la francesa de Boudard. No sabemos si en realidad tenía esta edición, pero sabemos que tenía ediciones previas de Ripa. No se descarta que pudiera consultarla por otros medios (Fig. 96).

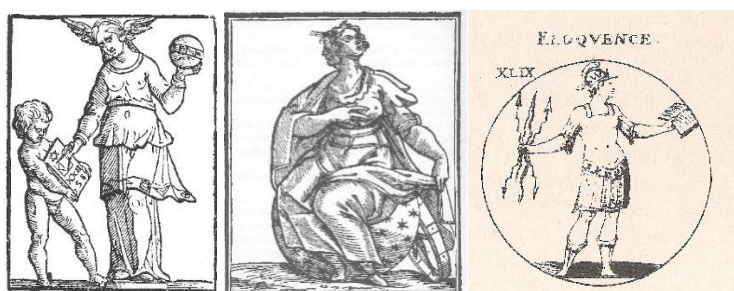


Fig. 96. C. RIPA, ‘Las Matemáticas y la Teología’. Xilografías.

Esta temática había sido utilizada por Luca Giordano en el fresco del techo de la biblioteca del Palazzo Medici-Ricardi de 1685 dedicado a las Ciencias, y en el cual usó como alegorías la Sabiduría, las Matemáticas, la Filosofía y la Teología, la Verdad, y la Divina Providencia. El pergamino que porta los *putti* dice así: “*Levan di terra cielo nostro intelletto*”. El mensaje que trata de transmitir es que a través de las ciencias y la sabiduría accedemos al conocimiento de la verdad y ésta nos conduce a la percepción de la divinidad. El precedente más próximo sería la obra de Giordano en el Palacio del

<sup>350</sup> C. RIPA, ‘Las Matemáticas’: “Mujer de mediana edad vestida de blanco, [...], que ha de llevar alas en la cabeza, [...]. Sujetará un compás con la mano derecha dando muestras de estar tomando medidas sobre una tabla en la que aparecen diversos números y figuras, sosteniéndola un muchachito. Con la otra mano, sostendrá una gran esfera, símbolo de la Tierra” T II, pp. 44-45.

<sup>351</sup> C. RIPA, ‘La dialéctica’: “Mujer joven que lleva sobre la cabeza un yelmo con dos y plumas, una blanca y otra negra, y una luna por cimera. Sostendrá con la diestra un estoque de dos filos, agarrándolo entre ambas puntas. La siniestra la tendrá cerrada en un puño” T I, p. 278. Sin ilustración.

<sup>352</sup> C. RIPA, ‘La Lógica’: “Mujer de velado rostro revestida de blanco [...] viéndosela cuanto aprieta fuertemente un bien trabado nudo en medio de una cuerda tosca y gruesa”, T II, p. 30.

<sup>353</sup> C. RIPA, ‘La Física’: “Mujer que gira con la diestra un globo con la Tierra en medio, mientras con la siniestra sostendrá junto al globo una Clepsidra o antiguo reloj de los que funcionaban con agua”, T I, p. 437, sin ilustración.

<sup>354</sup> F.J. FABRE, op. cit., 1828, ‘Las Musas’ según Fulgencio, en el Lib. 1º de ‘Mitología’, hace referencia a una nueva versión de la Mitología, muy enriquecedora, relacionada con el curso de los estudios, y en este sentido explicita lo que simbolizan: Clío: el deseo de saber. Euterpe: gozo de aquel deseo. Melpómene emprender y poner en ejecución el estudio. Talía entender lo que se estudia. Erato juntar la comprensión y la memoria, y formar iguales ideas a las que se han aprendido con fruto en los libros. Terpsícore formar juicios exactos sobre estas ideas. Urania elegir lo mejor con crítica y discernimiento; y en fin Calíope, significa el último complemento de la ciencia, perfección de las obras del estudio, y aplauso merecido a sus tareas. p. 316.

Labrador de Aranjuez, en el despacho de Carlos II, toda una obra alegórica de las Artes y las Ciencias, a la que nos hemos referido en relación con las Musas. La temática de las ciencias fue ampliamente abordada por Bayeu para subrayar la faceta de promotor de las artes y las ciencias del monarca ilustrado Carlos III y lo que comportaba para el desarrollo del país. Esta temática tendrá su réplica cuando Maella realiza en 1797 la ‘Apotheosis de Adriano’, homenaje a las ciencias (Mat=Aritmética, Astronomía, Elocuencia, Filosofía o Historia) o en el caso de Vicente López, que hizo alguna incursión en una estampa sobre las Ciencias, 1795; y también L. Planes con *Fecit* y M. Pelenguer con *Sculpit*, tenemos estampas, ‘Alegorías del Razonamiento, la Lógica y el Orden’, 1798. Ambos valencianos fueron formados en la RABASF y discípulos de Bayeu.

#### **E. I. 3. 2. 1. 6. ‘La feliz unión de España y Parma, impulsoras de las Ciencias y las Bellas Artes’ (1788)**

Bayeu vuelve al Palacio del Pardo para decorar el comedor de la Casita del Príncipe. El programa iconográfico se articula sobre estas dos ideas complementarias, que explicita el título de la obra. Por un lado, el homenaje a los Príncipes de Asturias y en segundo lugar pone en valor el papel de ambos en la promoción en las Artes y las Ciencias. En particular, el príncipe de Asturias era un gran coleccionista y amante de las artes y la pintura hace referencia explícita a esta faceta (Fig. 97).



Fig. 97. Francisco BAYEU. ‘La Feliz unión de España y Parma impulsan las Ciencias y las Artes’, 1788. Comedor de La Casita del Príncipe. Palacio de El Pardo, Madrid.



Fig. 98 F. BAYEU. 'La Feliz unión de España y Parma impulsan las Ciencias y las Artes', 1788. Detalle. A la izquierda, las Bellas Artes y las Ciencias a la derecha: 'Hércules y la Alegoría del Mérito'. Sobrevuela la escena la Fama. Casita del Príncipe. Palacio de El Pardo, Madrid.

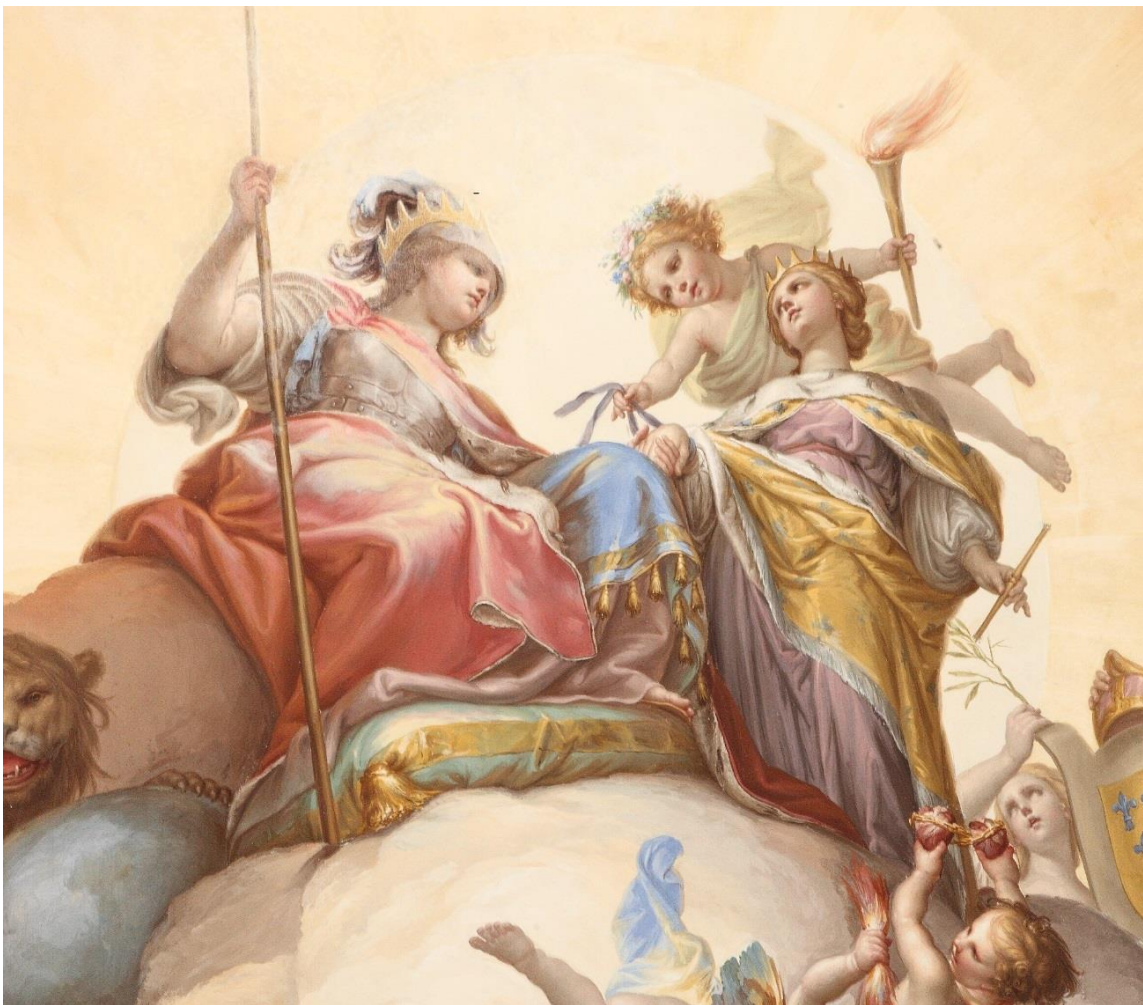


Fig. 99. F. BAYEU. 'La Feliz unión de España y Parma impulsan las Ciencias y las Artes Detalle'. Del himeneo de la escena principal. Casita del Príncipe. Palacio de El Pardo, Madrid. Patrimonio Nacional.

La escena principal representada es ‘la feliz Unión de España y Parma’, expresada mediante el himeneo de las dos casas reales (Figs. 98-99). Pensamos que Bayeu en esta decoración tiene como referente intelectual el boceto que hemos mostrado De Mura, que hacía referencia al himeneo de Carlos III en el Palacio Real de Nápoles (Fig. 19). El dios Himeneo coronado de flores y con una antorcha, une con una cinta las manos de los contrayentes, homenaje al Príncipe de Asturias con corona real, la asta, capa de armiño, apoya sus pies sobre un cojín y a su lado el león con el cetro apoya sus garras sobre las dos bolas del mundo. Las manos entrelazadas de la Princesa de Asturias también coronada y con cetro cubren sus hombros con la capa de armiño con la flor trilisada. A ambos lados, los emblemas de las casas reales. En el lado del príncipe, el emblema de la Casa Real española y las columnas de Plus Ultra, símbolos de la monarquía española. En el lado de la princesa, la alegoría de la Paz<sup>355</sup>, que sella este matrimonio con el ramo de olivo; y la alegoría del Matrimonio, que porta el escudo de la casa de Parma y el anillo o alianza de oro en la siniestra [...] como muestra de fidelidad<sup>356</sup>. En la parte inferior, un *putto* porta dos corazones unidos mediante una cadena de oro, símbolo de ‘la Concordia marital’<sup>357</sup>. Bayeu ha recreado la alegoría recurriendo sólo al atributo del corazón, prescindiendo de los personajes que conforman el conjunto de la alegoría, puesto que ya están unidos mediante la cinta azul que enlaza sus manos. A la izquierda para enfatizar las virtudes y el origen de la princesa de Asturias, sitúa la alegoría de ‘la Nobleza’, que “sujeta una estatuilla de Minerva<sup>358</sup>” (Fig. 100):



Fig. 100. F. BAYEU, Detalle de la Nobleza, C. RIPA, ‘Alegoría de la Nobleza’, Xilografía.

<sup>355</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, p. 183.

<sup>356</sup> C. RIPA, ‘El Matrimonio’, T II, p. 46.

<sup>357</sup> C. RIPA, ‘La Concordia marital’. Según Pier Leone Casella, T I, p. 208.

<sup>358</sup> C. RIPA, ‘La Nobleza’, T II, pp.132-133.



En el lado derecho del Príncipe de Asturias, al lado del emblema de la monarquía española, sitúa la alegoría de ‘la Felicidad pública’: “Mujer coronada de flores, que aparece sentada sobre un trono. En la diestra sostiene un caduceo y en la siniestra una cornucopia, llena de frutos y muy diversas flores<sup>359</sup>”. En un plano inferior, sobre una nube: un *putto* despliega las condecoraciones más preciadas de la monarquía: el toisón de oro, y la orden de Carlos III. (Fig.101).



Fig. 101. Francisco BAYEU. ‘La Feliz Unión de España y Parma impulsando las ciencias y las artes’, 1788. La Casa del Príncipe, Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

El pintor nos está transmitiendo que de esta unión se derivan grandes beneficios para la sociedad, al tiempo que apartan a los vicios mediante un putto que con la antorcha los ahuyente y actuará favoreciendo el desarrollo de las Ciencias y las Artes, que es el tema del resto de las paredes, donde desarrolla la segunda parte del programa con sus alegorías correspondientes. En la pared larga opuesta a la escena principal vemos las Bellas Artes (Fig. 111). Comienza con una declaración o definición del concepto ‘arte’, que en esta imagen vemos parcialmente, en primer plano a mano derecha: la Alegoría del ‘Arte’: “Mujer vestida de verde, con pincel y cincel en su derecha, mientras sujeta con la izquierda un palo, hincado en la tierra, donde apoya una planta tierna y joven [...] Mas

<sup>359</sup> C. RIPA, ‘la felicidad pública’. En la medalla de Julia Mamea. T I, p. 411.

como en otros casos el arte no imita, sino que suple los defectos naturales [...] <sup>360</sup>”. Sigue el discurso con las alegorías de los requisitos necesarios para crear arte. Se necesita: el Ingenio <sup>361</sup> y la Invención: “Hermosa mujer que lleva sobre la cabeza un par de alas semejantes a las de Mercurio <sup>362</sup>. Las alas en la cabeza como signo de la capacidad intelectual del proceso creativo es un atributo común compartido con la alegoría de la ciencia <sup>363</sup>. Presenta una figura frente a otra, en espejo, ambas necesarias para dar sus frutos. En este caso en la Pintura, pero también en la Escultura o Arquitectura (Fig. 102).



Fig. 102.. Francisco BAYEU. Detalle de la ‘Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes’, 1788. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

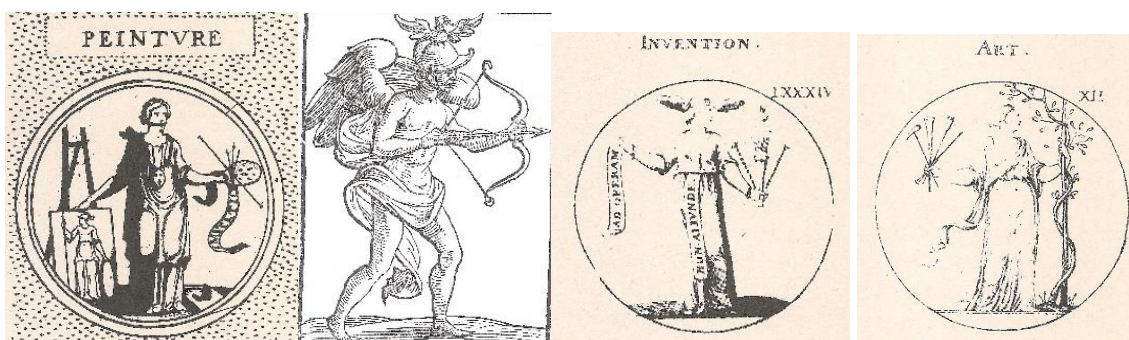


Fig. 103. J. BAUDOIN, ‘Alegorías de la Pintura, la Invención y el Arte’. C. RIPA, ‘El Ingenio’. Xilografías.

<sup>360</sup> C. RIPA, ‘El Arte’, T I, p. 115.

<sup>361</sup> C. RIPA, ‘El Ingenio’, T I, p. 524.

<sup>362</sup> C. RIPA, ‘La Invención’, T I, p. 536.

<sup>363</sup> C. RIPA, ‘La Ciencia’, T I, p. 189.



Fig. 104. Francisco BAYEU. 'La Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes', 1788. Detalle: la Escultura. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo, Patrimonio Nacional.



Fig. 105. Francisco BAYEU. 'La Felicidad Pública, Detalle de la Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes', 1788. Detalle, 'La Arquitectura'. La casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

Esta alegoría está enfrentada a la figura masculina de ‘el Ingenio’: “Joven aguerrido de muy feroz aspecto, que habrá de aparecer desnudo y llevando sobre la cabeza un yelmo con un águila por cimera, naciéndole de los hombros unas alas de diversos y variados colores. Con la mano izquierda estará sosteniendo un arco y con la diestra una flecha, viéndose con intención y disposición de dispararla<sup>364</sup>”.

A partir de estas bases de la creación, expone cada una de las Bellas Artes. En todas ellas tiene como modelo ‘Iconología’, en edición italiana o francesa, aunque en este caso ha recurrido más frecuentemente a las ilustraciones de las ediciones francesas de Brie, con el objetivo de diversificar la imagen, puesto que a veces usa la misma alegoría. El ejemplo tipo lo encontramos en ‘la Pintura’<sup>365</sup>, siempre utiliza el caballete. En este caso, el homenaje del lienzo es para Rubens, puesto que aparecen las Tres Gracias; mientras que en otras alegorías había realizado un homenaje a Velázquez, con la pintura del filósofo Esopo. A la izquierda la alegoría de ‘la Escultura’<sup>366</sup>, la figura tiene en la mano el mazo y porta un busto escultórico, propio de la edición francesa, al que suma el geniecillo con un bajorrelieve y un escalpelo. En otras ocasiones, para la alegoría de la escultura, ha usado indistintamente el atributo de una cabeza escultórica que corresponde a las ediciones italianas en ‘Apolo remunerando las Artes’ de 1773, Palacio de El Pardo. La figura que está erguida apoyada sobre una nube corresponde a ‘la Arquitectura’, con “el compás y un pergamino en el que se verá dibujada la planta de un palacio<sup>367</sup>”. Un geniecillo porta los atributos del triángulo y el péndulo.

Lo que es común a todas ellas es la belleza con la que representa dichas alegorías y aunque repite el tema siempre plantea nuevas propuestas. Al lado del caballete de la pintura, ‘la Perspectiva’: “Mujer de bellísimo y muy gracioso aspecto. Ha de llevar al cuello una cadena de oro, teniendo un ojo humano por colgante, sujetando con la diestra un compás, una regla, una escuadra, una plomada y un espejo, y con la siniestra dos libros cuyos títulos han de verse en la cubierta, siendo el uno de Ptolomei y el otro de Vitellionis<sup>368</sup>” (Fig. 106).

---

<sup>364</sup> C. RIPA, ‘El Ingenio’, T I, p. 524.

<sup>365</sup> C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p. 210.

<sup>366</sup> C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351. J.B. Baudard, T III, p. 120

<sup>367</sup> C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111.

<sup>368</sup> C. RIPA, ‘La Perspectiva’, T II, p. 200.



Fig. 106. Francisco BAYEU. Detalle de la 'Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes', 1788. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional. J. BAUDÍN, la perspectiva.

Llama la atención los vestidos de las alegorías, en este caso como en el de la Escultura, nos remite especialmente al gusto español que veremos en Goya. A continuación, una exposición de las distintas Ciencias (Fig. 107).



Fig. 107. Francisco BAYEU. 'La Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes', 1788. Detalle. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

Sobre las nubes, distinguimos la figura de la Retórica (Fig.108).



Fig. 108. Francisco BAYEU. 'La Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes', 1788. Detalle: La Retórica. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

'La Retórica' tiene como atributos un cetro y un libro. "El cetro es signo de que la retórica rige y domina las personas [...], con el libro se muestra que el arte que decimos se adquiere poco a poco en el estudio [...], con las palabras *ornatus persuasio* se muestra y enseña el oficio de la Retórica<sup>369</sup>". Esta leyenda se lee en una filacteria que porta un geniecillo, la persuasión es un adorno. Esta lectura a veces es difícil, hay que estar muy atenta al detalle de los atributos que nos darán las pistas, por ejemplo, mediante subterfugios como las leyendas, asunto que entraría en contradicción con los principios de Mengs, que propugnaba que la alegoría debería ser tan clara que no necesitase dar más que la imagen para su comprensión. Bayeu, repite esta alegoría utilizando otra de las acepciones de Ripa que ya había utilizado en 'Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes' (Fig. 94).

'La Elocuencia' es representada como una "hermosa joven con el pecho guarnecido y lo brazos descubiertos. Sobre la cabeza tiene [...] sostiene una vara con la diestra y un rayo con la siniestra<sup>370</sup>" (Fig.107) y xilografía (Fig.111).

<sup>369</sup> C. RIPA, 'La Retórica', T II, p. 266

<sup>370</sup> C. RIPA, 'La Elocuencia', T I, pp. 312-313.

A su lado, ‘la Aritmética’ es una “mujer de rostro hermoso cuya diestra sostiene un punzón de hierro, viéndose en la izquierda una tablilla de color blanco. En el borde de su vertido se verá escrita la siguiente leyenda: *Par et impar*<sup>371</sup>, (par e impar) (Fig. 109).



Fig. 109. Francisco BAYEU. ‘La Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes’, 1788. Detalle: la Aritmética. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

La figura de espaldas corresponde a la alegoría de la Lógica: “Aparecerá sosteniendo un ramillete de flores con la diestra, poniéndose encima una leyenda que diga *Verum et Falsum*, verdadero y falso, y cogiendo una sierpe con la siniestra<sup>372</sup>” (Fig. 110). Ya había representado previamente esta alegoría, tomando otra de las posibles variantes, como la figura velada, que hemos visto anteriormente en ‘Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes’.



Fig. 110. Francisco BAYEU. ‘La Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes’, 1788. Detalle: la Lógica. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

En la parte superior, ‘la Astrología’ que se entiende como Astrología, corresponde a la figura que tiene un águila como atributo<sup>373</sup> (Fig.111). En relación a las Ciencias

<sup>371</sup> C. RIPA, ‘La Aritmética’, T I, p. 110.

<sup>372</sup> C. RIPA, ‘La Lógica’, T II, p. 31.

<sup>373</sup> C. RIPA, ‘La Astrología’, T I, p. 117.

introduce las alegorías de ‘la Geometría’<sup>374</sup>, ‘Matemáticas’<sup>375</sup>, Filosofía<sup>376</sup>, Metafísica<sup>377</sup>; todas ellas han sido descritas antes y ya habían sido utilizadas por Bayeu en ‘Apolo’, en el fresco de la Biblioteca del Palacio Real en 1786, por lo que no reiteraremos las descripciones.

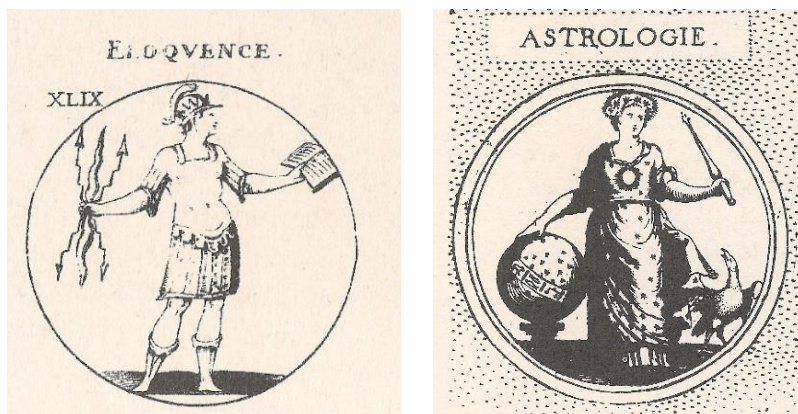


Fig. 111. J. BAUDOIN, ‘La Elocuencia y la Astrología’, xilografías.

A continuación, analizaremos la figura de Hércules o la Virtud Heroica (Fig. 112)



Fig. 112. Francisco BAYEU. ‘La Virtud y el Amor a la Virtud’. Detalle de la ‘Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes’, 1788. Detalle de la Virtud Heroica y el Amor a la Virtud. La casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional. C. RIPA, ‘El Amor a la Virtud’.

Con esta figura Bayeu está introduciendo una doble lectura: Hércules como fundador de la dinastía y la virtud que va inherente a Hércules o ‘la Virtud Heroica’: “Un Hércules desnudo, apoyado en su clava, que llevará enrollada alrededor de su brazo una piel de león, tal como puede verse [...] en el Palacio Farnese<sup>378</sup>. A su lado ‘el Amor por

<sup>374</sup> C. RIPA, ‘Geometría’: “Mujer que lleva una plomada en una mano y un compás en la otra; o, un compás y un triángulo”, T I, p. 460. No xilografía.

<sup>375</sup> C. RIPA, ‘Matemáticas’, T II, p. 44.

<sup>376</sup> C. RIPA, ‘Filosofía’, T I, p. 416.

<sup>377</sup> C. RIPA, ‘La Metafísica’, T II, p. 86.

<sup>378</sup> C. RIPA, ‘La Virtud Heroica’ según era pintada comúnmente por los antiguos, y según puede verse en la medalla del Emperador Gordiano, T II, pp. 424-425.



la Virtud': "Muchacho desnudo y alado. Lleva en su cabeza una corona de laurel y otras tres en las manos". En este caso esta suma de virtudes viene a expresar, como indica el propio Ripa, la suma de todas las virtudes que concurren en el monarca, puesto que representa la corona de laurel que lleva en la cabeza junto a las otras tres de las manos, que "simboliza la Prudencia, junto con las demás Virtudes Morales o Cardinales, que son en total la Justicia, la Fortaleza y la Templanza"<sup>379</sup>.

Cerrando la escena, sitúa la Alegoría del Mérito:

'El Mérito' aparece representado como un "hombre puesto encima de un lugar muy áspero y abrupto. Su vestido ha de ser rico y suntuoso, llevando la cabeza adornada con corona de laurel. Ha de tener la diestra y el brazo del mismo lado protegidos y armados y sujetando un cetro, viéndose en cambio la siniestra desguarnecida y desnuda y sosteniendo un libro"<sup>380</sup>(Fig. 113).

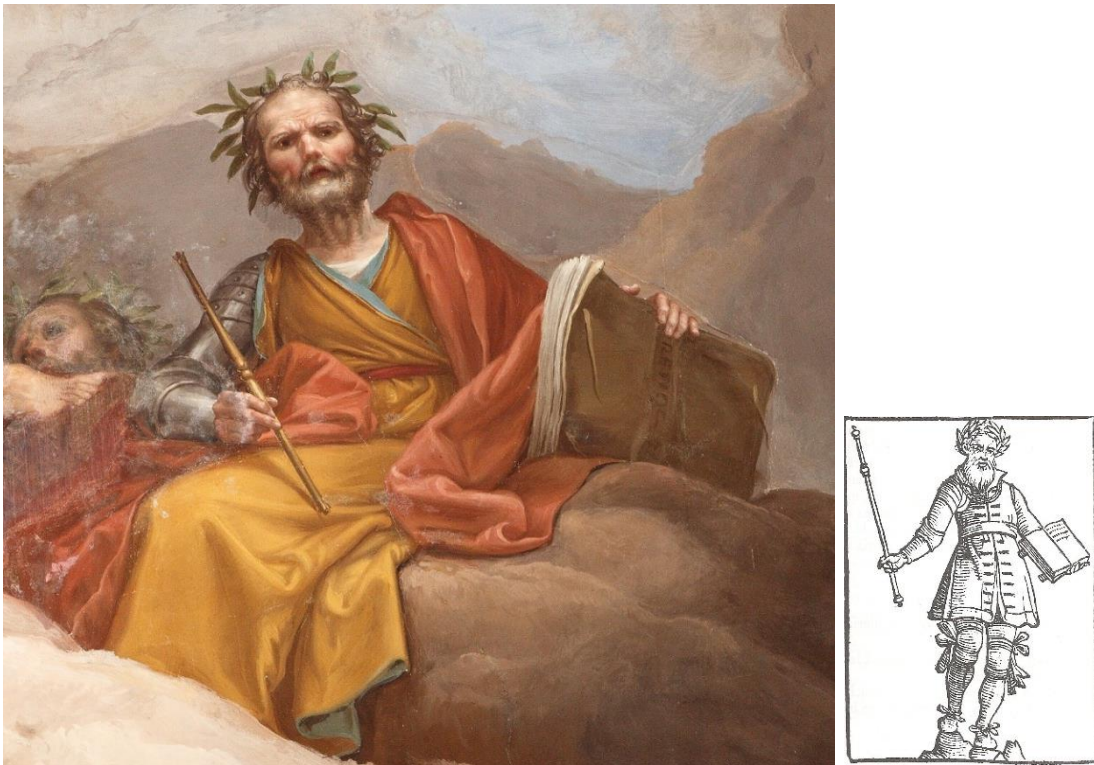


Fig. 113. Francisco BAYEU. 'El Mérito'. Detalle de la 'Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes', 1788. Detalle, el Mérito. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional. C. RIPA, el Mérito.

Por último, los benéficos que comparten esta unión matrimonial, según el programa de Bayeu, y que son la lucha contra los vicios que son ahuyentados por geniecillos que portan, uno rayos y otro una antorcha, como en la obra de Tiepolo, en el

<sup>379</sup> C. RIPA, 'El Amor a la Virtud', T I, p. 88.

<sup>380</sup> C. RIPA, 'El Mérito', T II, pp. 71-72.

Palacio Real, ‘Grandeza y Poder de la monarquía de España’, 1764, (Fig. 30), en el Salón del Trono. En este caso, Bayeu los presenta agrupados y cayendo al vacío en escorzo, como el veneciano (Fig. 114):



Fig. 114. Francisco BAYEU. ‘Los Vicios’. Detalle de la ‘Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes’ 1788. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

‘La Discordia’: “Mujer con cabellos mezclados con multitud de serpientes, un fajo de documentos, sobre los que se verán escritas diversas citas<sup>381</sup>”. Ambos atributos están representados por Bayeu.

‘La Ignorancia’ de todas las cosas: “Los antiguos egipcios, 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<sup>382</sup>”. Otras descripciones a la acepción de la Ignorancia indican que “irá vestida suntuosamente” y justifican la fealdad como atributo de la Ignorancia frente a la belleza de la Sabiduría<sup>383</sup>”. Bayeu suma parte de las tres acepciones, potenciando el efecto simbólico de la alegoría.

<sup>381</sup> C. RIPA, ‘La Discordia’, T I, p. 286. No xilografía. Baudoin, xilografía, p. 150

<sup>382</sup> C. RIPA, ‘La Ignorancia de todas las cosas’, T I, 504.

<sup>383</sup> C. RIPA, ‘La Ignorancia’, T I, p. 503.

Le siguen otros vicios, pero las siguientes imágenes se han prestado a diversas interpretaciones, identificándose con *la Herejía, la Ignorancia y el Dolor*<sup>384</sup>; aunque en este punto vamos a seguir a Ripa lo que nos permitirá nuevas atribuciones (Fig. 115).



Fig. 115. Francisco BAYEU. ‘La Virtud y el Amor a la Virtud’. Detalle de la ‘Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes’, 1788. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

De izquierda a derecha: ‘La Envidia’ aparece como una “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<sup>385</sup>”.

La figura a la derecha, ‘la Detracción o difamación’: corresponde a la descripción de Ripa, 1603, p. 103: *Detractione* [detrazione = difamación]: “*Dona a sedere con bocca alquanto aperta mostrando la lingua doppia simile a quella serpe, terrà in capo un panno nero, tirando in fuori parte d’esto, con la sinistra mano in modo, che faccia ombra al*

<sup>384</sup> A. ANSÓN, ‘Los Bayeu’, op. cit., 2012, pp. 92-93.

<sup>385</sup> C. RIPA, ‘La Envidia’, T I, p. 340.

*viso, il restante del vestimento sarà di colore della ruggine, haurà sotto i piedi una tromba, con la destra mano un pugnale nudo in atto d'offendere*<sup>386</sup>.

‘El Fraude’ es la figura que está boca abajo, cayendo al abismo, de la cual sólo vemos una parte mínima de la figura, corresponde a la descripción que Ripa recoge de Dante en su infierno, ya que pintaba el Fraude poniéndole la faz de un hombre justo, mientras que “el resto de su cuerpo tenía forma de serpiente [...], acabando en una forma puntiaguda” [...] “y las garras de águila simbolizan el oculto veneno<sup>387</sup>”. Bayeu ha prescindido de la parte del hombre justo para subrayar la monstruosa, concentrada en la parte más distal de la figura, enfatizando así la Malignidad de este vicio (Fig. 116).

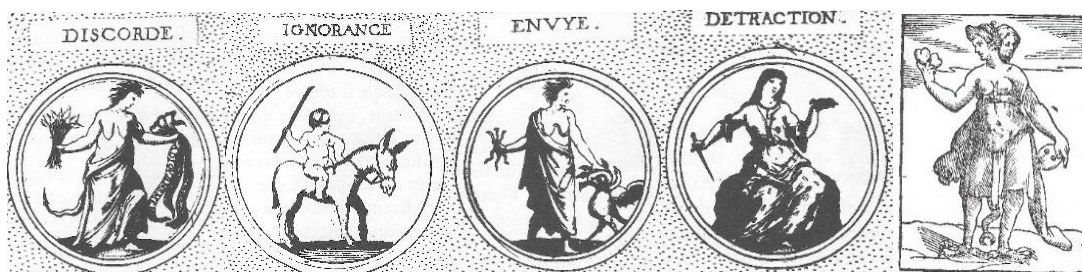


Fig. 116. J. BAUDOIN, ‘La Discordia, la Ignorancia, la Envidia, la Detracción’; C. RIPA, ‘El Fraude’. Xilografías.

El tema de los vicios fue nuevamente utilizado en su última obra, *Las órdenes de la monarquía española* (Fig. 120).

Cierra la composición la Buena Fama (Fig. 117)



Fig. 117. Francisco BAYEU. ‘La Feliz Unión de España y Parma impulsando las Ciencias y las Artes’, 1788. Detalle: la Buena Fama. La Casa del Príncipe. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.

<sup>386</sup> C. RIPA, ‘La Detracción’, 1603, p.103; J. Baudoin, 1644, T II, p. 152.

<sup>387</sup> C. RIPA, ‘El Fraude’, T I, pp. 444-446. Xilografía.

‘La Buena Fama’: “Mujer con una trompa a la derecha y una rama de olivo en la siniestra. [...] Además tiene alas en los hombros, siendo las mismas de un color blanquísimo”<sup>388</sup>. Esta trompeta esparcirá a los confines del mundo la buena fama de los Príncipes de Asturias, apartando de su reinado los vicios y como protectores de las Artes y las Ciencias.

#### **E. I. 3. 2. 1. 7. ‘Las órdenes de la monarquía española’ (1794)**

Esta obra se sitúa en el Palacio Real, en el techo del dormitorio de los ahora reyes Carlos IV y su esposa María Luisa, de los que Bayeu había pasado a ser pintor de Cámara. El tema elegido fue la ‘Exaltación de la monarquía española con las órdenes de la misma’, firmado y fechado en 1794, que podríamos considerar un compendio de sus obras, y el epílogo a su carrera (Fig. 118).



Fig. 118. F. BAYEU, ‘Las órdenes de la monarquía española’, o ‘La Exaltación de la Monarquía Española con las órdenes de la misma’, 1794. Palacio Real de Madrid.

<sup>388</sup> C. RIPA, ‘La Buena Fama’, T I, pp. 396-397.

Fabre nos explicita cuáles eran las órdenes de la monarquía<sup>389</sup> y también Anson<sup>390</sup> ha estudiado esta obra. Se trata de una composición con numerosas figuras alegóricas, con el objetivo de homenajear a los Reyes Carlos IV y su esposa, que habían sido nombrados recientemente soberanos.

La alegoría de la Monarquía española está representada en la figura de Minerva con yelmo, lanza, escudo y en el pecho la Medusa, sentada en el trono, que se asienta en el globo terrestre con el escudo de armas del rey y el león, símbolo monárquico. Flanquean la monarquía las columnas de Hércules, para expresar sus dominios. A su lado la figura de ‘la Religión’<sup>391</sup> parcialmente velada, con la cruz y una llama en la mano izquierda, que expande los rayos iluminando la escena. Ambas figuras aparecen cubiertas por el mismo dosel, y forman un binomio monarquía-religión unidos en su defensa. Para reforzar la idea de la soberanía aparece ‘la Autoridad’<sup>392</sup>; llevando en la mano derecha elevada las llaves y en la otra el cetro (xilografía). Al lado de la Religión, las Virtudes cardinales: ‘Fortaleza’<sup>393</sup>, ‘Prudencia’<sup>394</sup>, ‘Templanza’<sup>395</sup> y ‘Justicia’<sup>396</sup>, junto a la alegoría de ‘la Nobleza’<sup>397</sup>, que muestra en la cabeza una estrella, en la diestra una lanza y en la izquierda una estatuilla de Minerva. A su izquierda ‘la Constancia’, apoyada en la columna y con cetro<sup>398</sup>. En el centro del lado izquierdo de la imagen, ‘el Dominio’: cabeza de serpiente y cetro con un ojo<sup>399</sup>; los *putti* representando ‘el Amor por la Virtud’, desnudo con alas y triple corona<sup>400</sup>. En el lado contrario, ‘la Virtud’: alas, mano con corona y lanza, en el pecho el sol<sup>401</sup>. A su lado, ‘el Honor’: corona de laurel, asta y cornucopia<sup>402</sup>, única imagen de las ciudades que no está ilustrada. En este mismo lado, en el ángulo izquierdo, la alegoría de ‘el Premio’: hombre vestido de blanco y ceñido con un velo de oro, que ha de sostener con la diestra una rama de palma junto con una de encina,

---

<sup>389</sup> F. J. FABRE, 1829, op. cit., pp. 59- 71: 69: “La insignia del Toisón de Oro, la de Carlos III bajo la protección de la Inmaculada Concepción; las militares (Santiago, Calatrava, Alcántara o Montesa) o la Damas Nobles fundada por la Reina María Luisa”.

<sup>390</sup>A. ANSÓN, ‘Los Bayeu’, 2012, p. 105. La foto procede de esta monografía.

<sup>391</sup> C. RIPA, ‘La Religión’, T II, p. 260.

<sup>392</sup> C. RIPA, ‘La Autoridad’, T I, pp. 120-121.

<sup>393</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, pp. 437-441.

<sup>394</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, pp. 233-237.

<sup>395</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, p. 354.

<sup>396</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 8.

<sup>397</sup> C. RIPA, ‘La Nobleza’, T II, pp. 132-133.

<sup>398</sup> C. RIPA, ‘La Constancia’, T I, p. 227.

<sup>399</sup> C. RIPA, ‘El Dominio’, T I, pp. 294-295.

<sup>400</sup> C. RIPA, ‘El Amor por la Virtud’, T I, p. 88.

<sup>401</sup> C. RIPA, ‘La Virtud’, T II, pp. 428-429.

<sup>402</sup> C. RIPA, ‘El Honor’, T I, p. 479. No ilustración.

sujetando con la siniestra numerosas guirnaldas y coronas<sup>403</sup>. Prácticamente todas las alegorías citadas tienen ilustración en la ‘Iconología’ de Ripa (Fig. 119).



Fig. 119. C. RIPA, ‘Alegorías de la Religión, la Autoridad, la Fortaleza, la Prudencia, la Templanza, la Justicia, la Nobleza, la Constancia, el Dominio, el Amor a la Virtud, la Virtud, el Premio’. Última fila. C. RIPA, ‘Alegorías de Liberalidad (primera descripción); Abundancia, Celo y Premio’.

<sup>403</sup> C. RIPA, ‘El Premio’, T II, p. 224.



Cont. Fig. 1119. 'El Tiempo y la Historia', xilografía, edición 1611, p. 235.

En el lado derecho de la imagen, 'la Liberalidad': "jovencita de rostro muy alegre y ricamente ataviada, que va apoyando con la izquierda, sobre el flanco del mismo lado, un bacín lleno de gemas y muchas monedas de oro; mientras tanto, y con la otra mano, ha de coger un buen puñado de ellas, para ir repartiéndolas entre algunos muchachitos<sup>404</sup>".

'La Abundancia': "Dama gentil, con una bella corona de hermosas flores que le ciñe la frente. Con la diestra mano ha de sostener el cuerno de la abundancia [...], con el izquierdo un haz de espigas de trigo, maíz, panizo<sup>405</sup>". Un poco hundido, y en un segundo plano, aparece la figura de 'el Celo'<sup>406</sup>: hombre revestido de hábitos sacerdotales, con un azote alzado en la diestra y en la siniestra una lámpara encendida. A su lado, 'la Vigilancia'<sup>407</sup>, mujer con una campanilla en la mano. En el extremo, 'el Mérito': "Hombre en un lugar muy áspero y abrupto. Su vestido ha de ser rico y suntuoso, llevando adornada la cabeza con corona de laurel; en la diestra un cetro [...] y en la siniestra un libro<sup>408</sup>".

En la pared posterior de la imagen, en el ángulo superior derecho, 'el Tiempo': hombre viejo y alado [...], sentado sobre una columna, en representación de unas ruinas, que junto al atributo de la guadaña usa en esta simbología el paso del tiempo, siempre ligado a 'la Historia'<sup>409</sup>: mujer alada y revestida de blanco, sosteniendo con la siniestra un libro sobre el cual estará escribiendo. Con un ramo de olivo se simboliza 'la Paz'<sup>410</sup>: mujer joven, sedente, que con la diestra tiene atados un lobo y un cordero sujetando con la izquierda una rama de olivo. Detrás, una figura de la que sólo podemos ver la cabeza y

<sup>404</sup> C. RIPA, 'La Liberalidad', T II, pp. 17-18. En este caso la xilografía corresponde a la primera descripción.

<sup>405</sup> C. RIPA, 'La Abundancia', T I, p. 52.

<sup>406</sup> C. RIPA, 'El Celo', T I, pp. 185-186.

<sup>407</sup> C. RIPA, 'La Vigilancia', T II, p. 420. Tercera entrada, la xilografía no corresponde a esta descripción.

<sup>408</sup> C. RIPA, 'El Mérito', T II, p. 71.

<sup>409</sup> C. RIPA, 'La Historia', T I, p. 477. Siempre ligada al Paso del Tiempo. Xilografía, edición 1611, p. 235.

<sup>410</sup> C. RIPA, 'La Paz', T II, p. 185. No ilustración.



que representa ‘la Afabilidad’: “joven vestida de sutil y blanco velo [...] sostiene una rosa en la diestra y lleva la cabeza coronada de flores<sup>411</sup>”.

De izquierda a derecha (Fig. 120), la primera algoría es ‘la Elocuencia’: “Hermosa joven con el pecho guarnecido y los brazos desnudos. Sobre la cabeza tiene un yelmo [...] sostiene con la diestra un rayo y con la siniestra un libro<sup>412</sup>”. Con el rayo está enviando a los infiernos a los vicios que sitúa en la cornisa y que caen al abismo. Los rayos están dirigidos a los Vicios, tema que ya había utilizado en 1774, en la Sala de Embajadores del Palacio del Pardo y el comedor de la Casita del Príncipe, también en el Pardo, 1788.



Fig. 120. F. BAYEU, ‘Las órdenes de la monarquía española’, o ‘Exaltación de la Monarquía Española con las Órdenes de la misma’, 1794. Detalle de los Vicios.

Según Fabre<sup>413</sup> corresponderían a la Discordia y la Perfidia. De izquierda a derecha, ‘la Perfidia’: “Mujer vestida de color verde azulado, que sostendrá en ambas manos una serpiente, símbolo, según Aristóteles, de la más extrema de las perfidias<sup>414</sup>”, corresponde a mujer boca abajo, aquí tiene el manto dorado, que tiene cadenas en los pies, con los cabellos despeinados y que se tira de ellos con una mano, mientras que en la otra tiene una serpiente. Muestra la boca abierta y saca la lengua.

<sup>411</sup> C. RIPA, ‘La Afabilidad’, T I, p. 71. No ilustración.

<sup>412</sup> C. RIPA, ‘La Elocuencia’, T I, pp.312-313.

<sup>413</sup> F.J. FABRE, op cit., pp. 67-70. Estas figuras se corresponden con las Furias que eran tres hermanas, y las describe con cabellos de serpientes y teas encendidas, tal como aparecen en Cartari, aunque sin citarlo. Sobre esta base, el autor cree que los vicios en general responden con pocas diferencias a estas premisas y es de la opinión de que Bayeu está representando los vicios de la discordia y la perfidia.

<sup>414</sup> C. RIPA, ‘La Perfidia’, T II, p. 197.

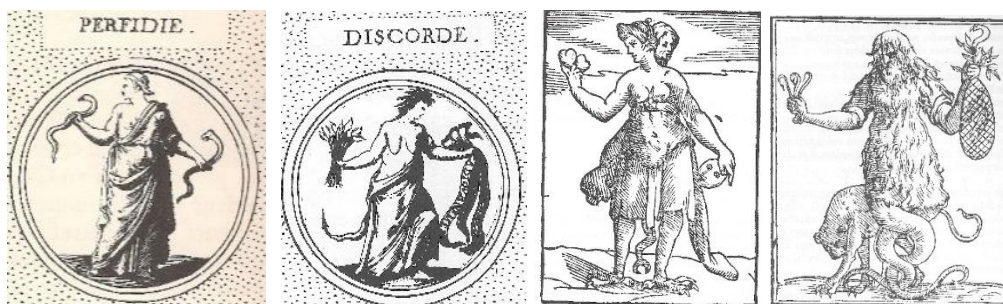


Fig. 121 J. BAUDOIN, 'La Perfidia y la Discordia' y C. RIPA, 'El Fraude y el Engaño'. Xilografías.

A su lado, 'el Fraude'<sup>415</sup>: “mujer que tiene dos rostros [...] irá desnuda hasta los pechos, y vestida de lino de color amarillo hasta media pierna. Con la izquierda sostendrá una máscara y añade un atributo tomado de un verso de Ariosto: “llevaba siempre oculto su cuchillo”.

A su lado, en segundo plano, 'la Discordia': “Mujer, [...]. Irá despeinada, [...] mezclados además con multitud de serpientes. Lleva la frente ceñida con una venda ensangrentada [...], con la siniestra un fajo de documentos, sobre los que se verán escritas diversas citaciones [...] o cosas semejantes<sup>416</sup>”, que Bayeu ha sustituido por un rollo de documentos.

La última figura, no podemos verla completa en la imagen, sólo podemos observar las piernas elevadas de color oscuro entre las que aparecen dos colas de serpiente que corresponden al 'Engaño'<sup>417</sup>. Este recurso ya lo había utilizado en otra ocasión, en la alegoría del Fraude, en el que solo mostraba la parte distal de la cola (Fig. 130).

En la parte superior: El Premio y la Buena Fama, que ya hemos citado con anterioridad, por lo que no reiteraremos.

Si hacemos balance de la temática de los vicios, Bayeu a lo largo de su carrera y desde sus inicios ha utilizado con frecuencia este argumento de enfrentar a la Virtud frente a los Vicios. Podemos remontarnos a obras en el ámbito religioso, al confrontar el Bien contra el Mal, como en el cuadro de 'Santo Tomas de Aquino venciendo a los herejes', h.1760, del Museo de Zaragoza con cuatro figuras a sus pies, los herejes, que configuran un precedente a los vicios en las pinturas cortesanas y que ha utilizado tanto en los Sitios Reales en Palacio del Pardo, en la Casita del príncipe y en el Palacio Real.

<sup>415</sup> C. RIPA, 'El Fraude', T I, pp. 445-446.

<sup>416</sup> C. RIPA, 'La discordia', T I, p. 286.

<sup>417</sup> C, Ripa, 'El Engaño', T I, p. 340.

En este tema de los vicios la forma de aproximarse a la ‘Iconología’, en su edición italiana o francesa de Baudoin, podemos definirla como bastante creativa.

Esta sería su última obra al fresco en el Palacio Real. El pintor se encontraba ya enfermo, y en la obra da síntomas de agotamiento en la creación de la misma. Se trata de una compilación de elementos alegóricos, de carácter retórico, que repite respecto a obras anteriores, en particular en ‘La monarquía española cortejada por las artes con los vicios a los pies’, de 1774, en tiempo de Carlos III en el Palacio de El Pardo. En este caso ha utilizado alegorías que están ilustradas, imágenes ya creadas, tomando dichos modelos, de manera acrítica.

En el conjunto de su obra, el balance en la utilización del lenguaje alegórico, hemos visto como comenzó como un hecho aislado (una única alegoría) hasta que sus pinturas se llenaron de numerosas alegorías como en esta última obra que acabamos de referir, que constituían un universo pictórico cuyo fin último era homenajear al monarca reinante Carlos III a lo largo de todo su reinado y del inicio de Carlos IV. A Carlos III lo homenajeo desde la perspectiva de monarca ilustrado subrayando en todo momento su protección de las Artes y las Ciencias como medio, no solo para resaltar sus virtudes, sino también en beneficio de la Felicidad Pública del país.

Como fuentes literarias para la creación de sus alegorías ha utilizado la edición italiana de Ripa y las francesas de J. Baudoin y J.B. Baudard. Las dos primeras constaban en su inventario de sus libros, mientras la de Baudard lo hemos visto reflejada en la alegoría de la escultura por ejemplo.

Hay algunas alegorías que se remontan a Giaquinto, como la relación de Monarca-Religión, que también había sido representada en su obra ‘España rindiendo homenaje a la Religión y a Monarquía’, que hemos visto anteriormente y cuya alegoría tiene también el rostro velado, muy similar a la del napolitano, e incluso el propio Goya sigue este recurso en el Pilar. También Bayeu, como Giaquinto, acompaña sus decoraciones con las alegorías de las Virtudes cardinales. Además, utilizó las alegorías de la Vigilancia o la Constancia, aunque en versiones diferentes a las de Giaquinto, lo que indica que conocía la obra, procurando diferenciarse. Por otra parte, un elemento común es que comparten el uso del escudo real que identifica al comitente, en ambos casos, Carlos III y Carlos IV respectivamente, aunque por otra parte resultase redundante, al tratarse de espacios al

servicio de la monarquía, por lo que a veces la alegoría es tan genérica que se pierde la relación.

También referencias a GB Tiepolo sobre todo en los vicios. Desde el punto de vista formal, tiene gran conexión con el mundo alegórico de los vicios de G.B. Tiepolo en ‘La Grandeza y poder de la monarquía de España’, en el Salón de Trono del Palacio Real, (Fig. 28), tanto en los escorzos como en los contenidos de las alegorías que introduce. Por ejemplo, el niño con la antorcha que arroja a los infiernos las cuatro figuras que se hallan a los pies de la monarquía se aproxima más a la estética de Tiepolo de la ‘antigua’ alegoría que a la ‘nueva’ alegoría de Mengs en ‘Apotheosis de Trajano’.

Con respecto a Mengs, en los vicios de la Verdad frente al Engaño y en la Envidia, trata de eludir las figuras que no expresen belleza formal, según los principios de las nuevas alegorías, y de la estética de lo bello, evitando cualquier imagen que exprese el feísmo. Bayeu también suaviza los rasgos, aunque no tan apegado al concepto de feísmo que defendía Ripa y que representaba los Vicios: “Se pintará un enano enteramente desproporcionado, de bizqueaste mirada, pelo rojizo y tez oscura, [...] al contrario representando la Virtud [...] proporción y bellos lineamientos<sup>418</sup>”. Estas referencias a A. R. Mengs son básicamente desde el punto de vista estilístico del refinamiento que supuso la estética de su maestro.

En cuanto a las referencias alegóricas Bayeu se mantiene fiel a Ripa en mayor medida que Mengs que trata de ser más creativo.

Bayeu murió en 1795, habiendo obtenido todo el reconocimiento social y profesional, como lo muestra en su autorretrato pocos años antes de su muerte (Fig. 122).

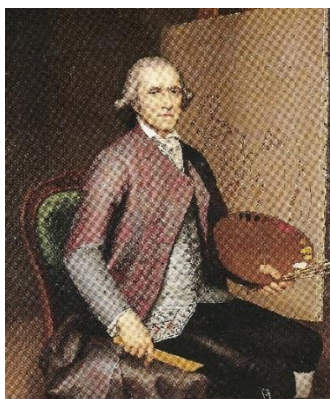


Fig. 122. F. BAYEU, Autoretrato, h. 1792, óleo sobre lienzo, 133x98 cm. Museo de la RABASF, Madrid.

<sup>418</sup> C. RIPA, ‘Perversidad o Vicio’, T II, p. 204.

En él su rostro ya muestra signos de envejecimiento y enfermedad, no obstante, quiere subrayar su estatus social pintándose con traje y chaleco de seda y se muestra como en los modelos de la alegoría a la Pintura, con la paleta y frente al caballete. En este caso en el lienzo hay un esbozo de Apolo y Marsias, obra de Ribera. En suma, podríamos pensar que esta mirada hacia la pintura española, con Velázquez al frente, como queda reflejado en otra de las alegorías a la pintura, en el lienzo está esbozado la figura de Esopo, sería una especie de testamento pictórico en el que la presencia de Mengs se ha diluido con el tiempo. Ha quedado su poso, sobre todo en los asuntos que aborda y los recursos pictóricos en la composición, con una mirada al mundo clásico de la mitología que pone en valor las Artes y las Ciencias como elementos de prestigio para la monarquía, al tiempo que la propia pintura. Bayeu realizó las mas bellas imágenes de ls alegorias de las Bellas Artes en relación con Ripa de la Pintura, Escultura y Arquitectura. Sin embargo, no pierde las raíces, creando su propia obra personal y mirando siempre hacia la pintura española.

En cuanto a los discípulos de Bayeu, hablaremos de Mariano Illa al tratar de Barcelona.

#### **E. I. 3. 2. 2. Mariano Salvador Maella (1739-1819)**



*Fig. 123. M.S. MAELLA, 'Autorretrato', 1758-1762, óleo sobre lienzo, 514x600cm. Museo de la RABASF.*

Este autorretrato de juventud (Fig. 123), lo realizó siendo pensionado en Roma, (Capítulo II), dándoles la oportunidad de conocer la cultura italiana que marcaba el gusto de la época. En 1765, a su regreso a Madrid, fue nombrado Académico de Mérito. Además de su formación hay que sumar el apoyo decisivo prestado por Mengs, que hizo que su promoción adquiriese una línea ascendente. En 1772 fue nombrado Teniente Director de pintura y en 1774, a raíz de la muerte de Antonio González Velázquez (su suegro), según

los estatutos de la RABASF, pasó a ocupar el cargo de Director de Pintura. Su carrera académica y artística se entretiene estrechamente con los cargos que ostenta como pintor de la Corte, pues ese mismo año fue nombrado pintor de cámara de Carlos III y únicamente después de todo este largo proceso, después de la muerte de Mengs y ya como pintor de Carlos IV<sup>419</sup>, pudo desarrollar sus propias ideas y mostrar su creatividad.

A la muerte de Bayeu en 1795, pasó a ejercer el cargo de director general de la RABASF. Esta fusión de funciones académico-pintor cortesano era un esquema que se repetía desde la misma creación de la Academia. En el reinado de Carlos IV por primera vez un monarca no recurre a los pintores extranjeros, y a la muerte de Bayeu, serán los españoles Maella y Goya los pintores que estarán a su servicio.

En 1798, el valenciano solicitó el cargo de primer pintor de cámara, que no se le concedió, pero sí un aumento de sueldo. Al año siguiente, 1 de noviembre de 1799, Maella y Goya son nombrados pintores de cámara de Carlos IV. Con el nombramiento, ambos pintores se oponen a seguir pintando dibujos para tapices y alfombras, que según ellos deberían hacer los pintores de aquel ramo, los adornistas, pues nunca habían pintado este género de pinturas sino pinturas de historias y de figuras. Se aceptó la propuesta, pero se dejó a su cargo la dirección de estos pintores, que fuesen ellos quienes les dieran “las mejores ideas, y rectificaran las que presenten si no estuvieran conformes”<sup>420</sup>.

En 1800, Maella se desliga también de la función de restaurador, apoyándose en que necesitaba más tiempo para “una mayor dedicación a la creatividad artística<sup>421</sup>”. Maella fue un pintor versátil que conocía todas las técnicas, y también trabajó en todos los ámbitos, civil y religioso.

Realizó sus primeras obras al fresco en el palacio Real de Madrid, bajo la dirección de Mengs, quien le reclamó para formar parte de su equipo.

Analizaremos las obras alegóricas por orden cronológico, hecho que comportó al pintor ir cambiando de sede dentro del circuito del Palacio Real y los Sitios Reales.

---

<sup>419</sup> J.L. MORALES: “Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes biográficos”, *Academia*, RABASF, 1989, nº 69, pp.91-110; J. M. DE LA MANO (tesis doctoral). [http://www.josedelamano.com/pages/maella\\_decoracion.html](http://www.josedelamano.com/pages/maella_decoracion.html)

<sup>420</sup> J.L. MORALES: “Mariano Salvador Maella”. Op. cit, 1989, pp. 97-98.

<sup>421</sup> J.L. MORALES: “Mariano Salvador Maella”. Op. cit, 1989, p. 99.

Hemos elegido el criterio cronológico con el objetivo de observar si existen diferencias en el tiempo.

### **E. I. 3. 2. 2. 1. ‘El Tiempo descubre la Verdad’ (1765)**

En el boceto, además del tema principal, podemos observar los cuatro medallones en los cuatro ángulos, con alegorías de las Cuatro Estaciones (Fig. 124).



*Fig. 124. M.S. MAELLA, ‘El Tiempo descubre la Verdad’, boceto anterior a 1765, Palacio Real de Madrid.*

En esta primera etapa, la dirección de Mengs era muy estricta y controlaba las iconografías que se llevaban a cabo, es probable que el tema lo sugiera su maestro. La composición está formada por dos figuras que forman habitualmente un tándem para formar una unidad temática: ‘El Tiempo que descubre la Verdad’. Este binomio no es de creación propia, pues tanto Mengs como Maella también podrían haberlo conocido en el Palacio Corsini de Roma, donde Gregorio Guglielmo (1714-1773) había decorado al fresco el techo de la Biblioteca Corsiniana en Via della Lungara en Roma, con la alegoría de la ‘Historia que ordena al Tiempo descubrir la Verdad’ (h.1750). El pintor romano había realizado previamente la pintura del techo de la Iglesia de la Santísima Trinità degli

Spagnoli en Via Condotti, punto de encuentro de los pintores españoles, donde habían trabajado C. Giaquinto y su discípulo Antonio González Velázquez. Otra vía posible pudo ser a través de la pintura de Andrés de la Calleja, del mismo título y de 1750, de la Real Academia de San Fernando, cuyo referente también pudo ser directamente el de la Biblioteca del Palacio Corsini.

A Andrés de la Calleja (1705-1785) le había nombrado director de Junta Preparatoria Fernando V; y cuando se estableció la Academia en 1752, Fernando VI le nombró director en ejercicio y le hizo pintor de cámara<sup>422</sup>. Esta obra constituye una de las primeras representaciones de la alegoría de ‘la Verdad y el Tiempo’ que tenemos en España (Fig.125). Esta obra aparece citada por Mandowsky, entre la serie de pinturas cuya fuente fue Ripa<sup>423</sup>.



Fig. 125. ANDRÉS de la CALLEJA, ‘El Tiempo descubriendo a la Verdad’, 1750, 1,53x1, 26 cm. RABASF. A la derecha, N. POUSSIN, Ídem, 1614-1615. Museo del Louvre, París.

No conocemos los referentes visuales que indujeron a de la Calleja a realizar esta obra, no obstante, era una temática que se expandía por Europa. En Francia, la obra de Nicolás Poussin (1594-1665), ‘El Tiempo descubre la Verdad’, h.1614-1615, fue realizada para la decoración de un techo del Palacio de Versalles, de una estancia de un cardenal (Fig. 125). En Italia, Giambattista Tiepolo realizó en la década de los cuarenta, un fresco con el mismo tópico, para el techo de un palacio veneciano. Además de estas

<sup>422</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, Diccionario, op. Cit., T I, pp. 187-189.

<sup>423</sup> C. RIPA, la Verdad, 1603, p. 499.



referencias u otras posibles, la pintura tiene como fuente literaria, directa o indirectamente a Ripa a la hora de llevar a cabo las figuras alegóricas que la componen.

Hemos citado estos ejemplos por las opciones diferentes que nos proponen para la figura alegórica que acompaña a las figuras principales de ‘el Tiempo’<sup>424</sup> y ‘la Verdad’<sup>425</sup>.

Calleja en la alegoría de ‘la Verdad’, ha distribuido los atributos y, el sol lo porta un *putto* situado a su lado, mientras que el globo terrestre ha pasado a ser el apoyo del paso del tiempo. La tercera figura que huye con los brazos alzados, también tapándose la cara ante el resplandor de la Verdad, aunque la diferencia es que lleva una antorcha encendida en la mano. Este atributo, podría responder a tres iconografías. Por un lado, ‘la Ira’<sup>426</sup>, queda descartada en principio porque su atributo además de la antorcha es una espada desnuda que no muestra esta figura; las otras dos, son la alegoría de ‘la Calumnia’<sup>427</sup>, que lleva la antorcha encendida como en la ‘Calumnia de Apeles’ de Zuccaro; o también a ‘la Discordia’<sup>428</sup>, que es bastante similar a la obra de Poussin (Fig. 125). Este hecho dificulta su significado. En Poussin, ‘la Verdad’ es rescatada por el Tiempo de los vicios que la tienen secuestrada: la Envidia vs. Pecado y la Discordia.

En el caso de Tiepolo, él utiliza una única figura: ‘la Mentira’<sup>429</sup>, que oculta su cara ante la luz que desprende la Verdad.



Fig. 126.J. BAUDOIN, *La Calumnia, la Discordia y la Ira*. Xilografías.

<sup>424</sup> C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 361: “hombre viejo y alado, que apoya el pie derecho encima de una rueda y lleva una [guadaña]”. La incorporación de la guadaña corresponde a la tradición de la destrucción, en este caso del paso del tiempo.

<sup>425</sup> C. RIPA, ‘La Verdad’, T II, p. 391: “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 una rama de Palma. Bajo su pie derecho se ve el globo del mundo”.

<sup>426</sup> C. RIPA, ‘La Ira’, T I, pp. 538-539.

<sup>427</sup> C. RIPA, ‘La Calumnia’: “Mujer de aspecto enfurecido, que llevará en la izquierda una antorcha encendida, [...] La antorcha encendida muestra que la calumnia es instrumento que goza de la mayor aptitud para encender el fuego de la discordia” T I, p. 159.

<sup>428</sup> C. RIPA, ‘La Discordia’, “Mujer que aparece bajo la forma de una furia de los infiernos, [...] en la siniestra una candela encendida), [...] Levantadas las manos moviéndolas sin cesar”. T I, pp. 286-288.

<sup>429</sup> C. RIPA, ‘La Mentira’, T II, pp. 69-70.

Retomando la obra de Maella 'El Tiempo que descubre la Verdad', es anterior a 1765, y del que solo conocemos el boceto para la decoración del Palacio Real de Madrid. Muestra no sólo la influencia de su maestro, sino que incorpora la tercera figura que aparece en el cuadro de Calleja .

La otra figura central es la alegoría del Tiempo<sup>430</sup>, quien levanta con una de sus manos el paño que cubre a la Verdad, y nos indica el paso devastador del tiempo mediante la guadaña y el reloj de arena que porta un geniecillo a su lado. La alegoría de la Verdad<sup>431</sup>, vestida de blanco y el sol en su mano, desprende en torno suyo un gran círculo luminoso que nos remite a la misma alegoría utilizada por Mengs en 'La Aurora'. Años después, Mengs utilizará ambas alegorías: el Tiempo y la Verdad, para decorar el techo de la Sala de los Papiros en el Vaticano (1769).

Cierra la composición la figura alegórica que instigada por los putti cae al vacío, y que Fabre la califica como 'la Mentira'<sup>432</sup>. Sin embargo, según Ripa: "Mujer joven y fea [...] vestida con mucha clase de máscaras [...] será zamba, con una de las piernas de madera<sup>433</sup>", esta descripción no se corresponde con la figura de la pintura de Maella. No recuerda a la pintura de Andrés de la Calleja.

Haciendo una lectura a la luz de Ripa, teníamos dos acepciones posibles, por un lado 'la Calumnia': "Mujer de aspecto enfurecido, que llevará en la izquierda una antorcha encendida, mientras que con la derecha agarra por los cabellos a un jovencito desnudo [...]. A uno de los lados se pintará un basilisco. La antorcha encendida muestra que la calumnia es instrumento que goza de la mayor aptitud para encender el fuego de la discordia [...]<sup>434</sup>", de la que tomábamos como fuente la ilustración de F. Zuccari sobre la 'Calumnia de Apeles'. Por otro lado, Según Ripa, 'la Discordia': "Mujer que aparece bajo la forma de una furia de los infiernos [...] cabellos con multitud de serpientes [...] en la diestra un fuelle y en la siniestra una candela encendida [...] levantadas las manos moviéndolas sin cesar un momento<sup>435</sup>". En la pintura, Maella dota a la alegoría de características que hacen que nos decantemos por esta segunda opción de la discordia. Además lo confirma el hecho que llama la atención una característica singular, que la figura está exhalando por la boca, una especie de nube. Este aspecto que está presente en

---

<sup>430</sup> C. RIPA, 'El Tiempo', T II, pp. 360-361.

<sup>431</sup> C. RIPA, 'La Verdad', 1764, T V, p. 360.

<sup>432</sup> F. J. FABRE, op. cit., 1829, pp. 19-22: 20.

<sup>433</sup> C. RIPA, 'La Mentira', T II, pp. 69-70.

<sup>434</sup> C. RIPA, 'La Calumnia', T I, p. 159.

<sup>435</sup> C. RIPA, 'La Discordia', T I, pp. 286-288.

la pintura es una representación literal de la descripción de Ripa “el aliento que las malas lenguas exhalan”<sup>436</sup> (Fig. 127).



Fig. 127. M.S. MAELLA, 'El Tiempo que descubre la Verdad', boceto anterior a 1765, Detalle: 'La Discordia', Palacio Real de Madrid. J. BAUDOIN, 'La Discordia', 1644, T II, p. 150.

La composición se complementa con cuatro medallones situados en los cuatro ángulos del techo, que representan las Cuatro Estaciones, que podemos ver en el boceto (Fig. 124) y cuya fuente la encontramos en Ripa. 'La Primavera': “Se pinta en representación de la primavera a la diosa Flora, de flores coronada y llevando aún más flores en las manos; pues Ovidio, describiendo esta época del año, dice en el segundo libro de la Metamorfosis<sup>437</sup>”. 'El Verano'<sup>438</sup>, “joven con la hoz en la mano y haz de espigas protegida del sol por un toldo que le proporciona sombra”; 'el Otoño'<sup>439</sup> representado por un fauno coronado de parra con la vid en forma de hojas o fruto; y 'el Invierno'<sup>440</sup>, viejo que está calentándose las manos en un brasero. Este mismo tema lo repetirá en la Casa del Labrador, en el Palacio de Aranjuez donde lo desarrollaremos.

#### **E. I. 3. 2. 2. 2. 'La Justicia y la Paz propician el desarrollo de las Artes' (1769)**

Realizado para la decoración del techo del hall del Palacio de El Pardo (Fig. 128). Llama la atención que Mengs eligiera o aprobara otra asociación entre dos figuras

<sup>436</sup> C. RIPA, 'La Discordia', T I, pp. 286-288:287.

<sup>437</sup> C. RIPA, 'La Primavera', T I, p. 366.

<sup>438</sup> C. RIPA, 'El Verano', T I, 368.

<sup>439</sup> C. RIPA, 'El Otoño', T I, p. 369.

<sup>440</sup> C. RIPA, 'El Invierno', T I, p. 370.

alegóricas muy frecuente y tan similar a la obra de Giaquinto, del mismo título y asunto. En ambos casos las figuras centrales de la composición son la Paz y la Justicia.

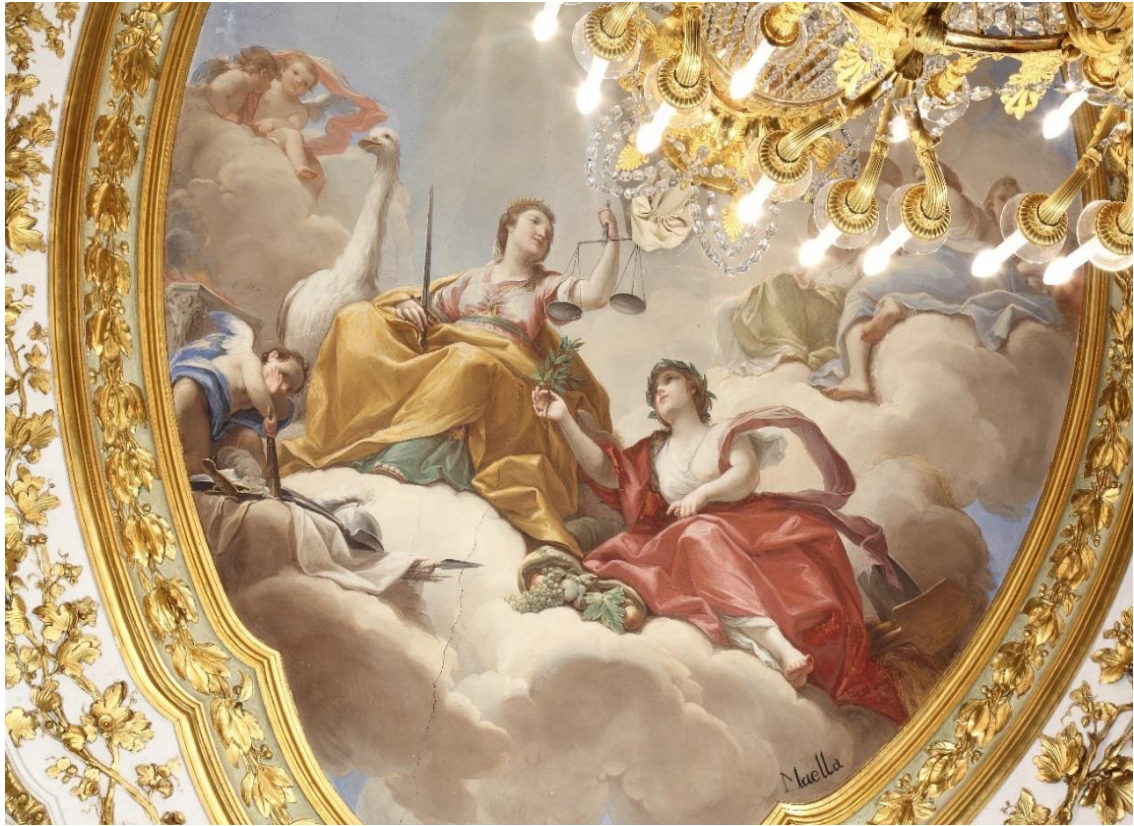


Fig. 128. M.S. MAELLA, 'Justicia y la Paz', 1769, fresco, hall de entrada del Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional.



Fig. 129. M.S. MAELLA, 'La Justicia y la Paz', 1769, fresco, hall de entrada del Palacio de El Pardo. Detalle: en la parte alta del óvalo: los *fasces* y la segur. Patrimonio Nacional.

La primera alegoría, 'la Paz' aparece como una "hermosa joven coronada de olivo", o "mujer que con la siniestra sostiene una cornucopia rebotante de frutos" y que

lleva en la mano una ramita de olivo. Un *putto*, “sujetando igualmente con la diestra una antorcha [vuelta hacia abajo] con la que pega fuego a una pila de armas”. En otra de las descripciones, “según puede verse, solitaria, en la medalla de Trajano, Mujer que con la diestra lleva una rama de olivo, cogiendo con la siniestra un cuerno de la abundancia<sup>441</sup>”. Todos estos elementos descritos son producto de la suma de las diversas posibilidades que Ripa contempla a la hora de crear la figura alegórica de la Paz. Maella recrea su figura distribuyendo los atributos entre la figura principal y el amorcito que lleva la antorcha. Lo mismo sucede en la acepción de ‘la Justicia recta’: “Mujer con la espada en alto que ha de llevar además una corona regia y también una balanza<sup>442</sup>”. A esto le suma un avestruz como atributo, que forma parte de otra definición, también representada por Giaquinto en su pintura. En la parte superior, tres amorcillos revolotean, llevando los fasces y la segur, otro de los atributos de la Justicia. Al lado, firmada: "Maella".

La diferencia respecto a Giaquinto estriba en que, en este caso, se quiere poner en valor que estas condiciones sociales propician el desarrollo de las Bellas Artes, que aparecen en segundo plano en la parte alta de la composición sobre unas nubes. Las Bellas Artes aparecen con sus atributos característicos: ‘la Pintura’ con la paleta y los pinceles<sup>443</sup>, ‘la Escultura’ con el cincel y parece que porta la cabeza de una escultura, que nos remite a edición italiana de Ripa<sup>444</sup> y ‘la Arquitectura’ con el compás<sup>445</sup> (Fig. 130).



Fig. 130. M.S. MAELLA, ‘Justicia y la Paz’, 1769, fresco, detalle de las Bellas Artes. Hall de entrada de El Palacio del Pardo. Foto cortesía de Patrimonio Nacional.

<sup>441</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T I, pp. 183-187.

<sup>442</sup> C. RIPA, ‘Justicia recta’: “que no se pliega a la amistad ni al odio”, T II, pp. 8-10.

<sup>443</sup> C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, pp. 210-212.

<sup>444</sup> C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351.

<sup>445</sup> C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111.

La fuente iconográfica utilizada común es la ‘Iconología’, y en la obra permanece la huella de Giaquinto.

El discurso que se ha elegido para esta estancia de entrada al Palacio está indicando a los visitantes los principios que rigen al monarca: La Justicia, recta y en sintonía con la Paz y el progreso de las Artes.

### E. I. 3. 2. 2. 3. ‘Palas abatiendo los Vicios’ o ‘Palas vencedora de Vicios (1769)

En una segunda antecámara del Palacio de Pardo<sup>446</sup> (Fig. 131):



Fig. 131. M. S. MAELLA, ‘La diosa Palas Atenea como vencedora de los Vicios y protectora de las Artes’, 1769. fresco, sala del café o despacho de ayudantes, Palacio de El Pardo.

---

<sup>446</sup> La sala donde se encuentra esta bóveda no forma parte del circuito que se puede visitar por lo que no la he visto *in situ*, sólo sobre foto.

A. Ponz únicamente se limita a citar esta pintura<sup>447</sup>. En la parte superior de la composición Apolo, con el manto rojo coronado de laurel y a su lado la diosa de la Sabiduría Minerva, con la gorgona sobre el pecho, un escudo y una asta con la cual está atacando los Vicios, ayudada por unos amorcillos que los instigan con antorchas encendidas. Las alegorías de Los Vicios han sido interpretadas por Vega, quien cree que corresponden a la Lujuria, la Envidia y la Ira<sup>448</sup>. Sin embargo, creemos que una lectura a la luz de Ripa nos proporciona algunas variaciones:

‘La Lujuria’: “Una joven que lleva muy rizados cabellos [...] irá casi desnuda, [...] será hermosa a la vista, llevando entre las manos sujeta una perdiz a la que está acariciando<sup>449</sup>”. La figura en cuestión comparte algunos atributos con esta alegoría; pero lleva alas, por lo que también podría tratarse de ‘la Malignidad’: “Mujer pálida y fea, vestida con un traje del color de la herrumbre. Sostendrá una codorniz con ambas manos, sujetándola en alto, con la cabeza puesta en dirección hacia el cielo y las alas abiertas”<sup>450</sup>. El que la alegoría porte una codorniz en la mano nos hace pensar que se trata de esta última.

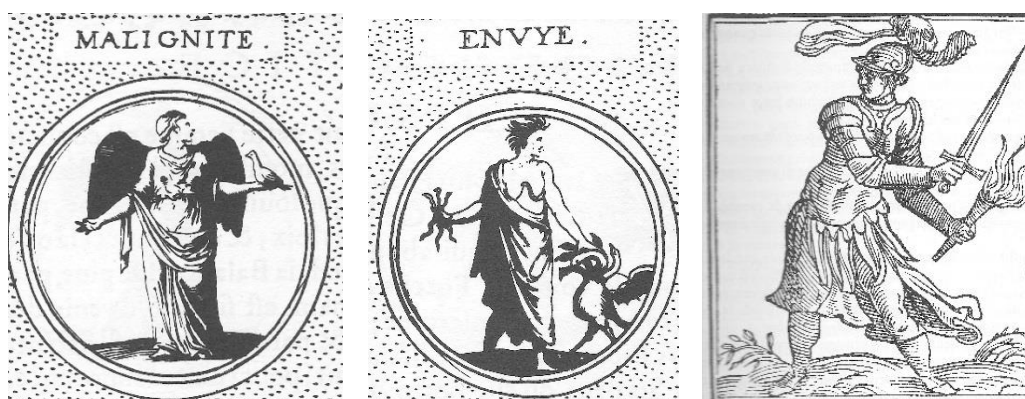


Fig. 132. J. BAUDOIN, ‘La Malignidad, Maledicencia y Envidia’. 1644. C. RIPA, ‘La Ira’, edición 1611.

A su lado, ‘la Envidia’: “Mujer delgada, vieja, fea. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndoselo una sierpe que se ciñe y enrosca apretadamente alrededor del pecho”. En otra de las descripciones aparece “de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos. Y

<sup>447</sup> A. PONZ, ‘Viaje de España’, op. cit., T. VI, 1776, p. 159.

<sup>448</sup> P. VEGA, M.S. Maella. Monografía publicada en cinco entregas. Reales Sitios revista del Patrimonio Nacional. I. nº 37, 1973, pp. 37-48; [II. Nº 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. Las ilustraciones de este fresco provienen de esta publicación.

<sup>449</sup> C. RIPA, ‘La Lujuria’, T II, p. 33.

<sup>450</sup> C. RIPA, ‘La Malignidad’, T II, p. 41. J. Baudoin, xilografía.

con los cabellos entreverados de serpientes”<sup>451</sup>. Vemos que sigue la ‘Iconología’ muy de cerca, tomando la parte que le interesa de cada una de las definiciones (Fig. 132).

Por último, Vega piensa que la tercera figura se trata de ‘la Ira:’ “Mujer joven, de tez roja y oscura, grandes las espaldas, el rostro hinchado, rojos los ojos. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, y mantendrá en la siniestra una antorcha encendida [...]. Va vestida de rojo. Aparecerá echando espuma por la boca<sup>452</sup>”. Respecto a la antorcha existen otras alegorías que la portan, la Calumnia y la Discordia. Esta última opción de ‘la Discordia’ es la que se asemeja a la representación que hemos comentado anteriormente en ‘el Tiempo descubre la Verdad’ del mismo autor lo que le daría mayor coherencia. Sin embargo, si miramos con atención observamos que presenta prominentes orejas de asno, atributo característico de la Ignorancia. Esta combinación de una figura que tenga como atributos ambas cosas, una antorcha y orejas de burro, la desconozco, como tal, y sería el producto de la hibridación de dos conceptos que pueden ser complementarios o no excluyentes, como podría ser la Discordia como producto de la Ignorancia.

No es la primera vez que se suman dos atributos de los conceptos alegóricos. Un ejemplo absolutamente similar lo encontramos en A. González Ruíz, ‘Alegoría de la fundación de la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando’, 1746 (Bloque A, capítulo I, Fig. 19), en la que a la Envidia le pone también orejas de burro de la Ignorancia. No se trata sin embargo de una ‘nueva’ alegoría como su maestro Mengs quien a la pintura le coloca en la cabeza alas de mariposa, con el objetivo de poner en valor la capacidad de invención que no corresponden a ningún otro código alegórico.

#### **E. I. 3. 2. 2. 4. ‘La unión de las Virtudes Cardinales’ (1786)**

Decoración para el techo del cuarto que fue ocupado en su día por las hijas de Carlos III, en el Palacio Real de Madrid (Fig. 140). Ha sido estudiado por Fabre<sup>453</sup>. El tema elegido es el más repetido de toda la iconografía en las decoraciones del Palacio Real y los Sitios Reales<sup>454</sup>. Maella traslada a la pintura de forma clara y explícita cada una de las virtudes cardinales, siendo fiel a la fuente de Ripa.

<sup>451</sup> C. RIPA, ‘La Envidia’, T I, pp. 341-342.

<sup>452</sup> C. RIPA, ‘La Ira’, T I, p. 538; o el Furor: “Hombre espantoso con los cabellos desmelenados. Llevará con la diestra mano una gran antorcha encendida” T I, p. 453.

<sup>453</sup> J. FABRE, op. cit, pp. 290-291.

<sup>454</sup> G. AMIGONI había decorado la Sala de Conversación del Palacio Real de Aranjuez, h. 1750 con este mismo argumento; Giovanni Francesco Sasso, la bóveda de la Colegiata de San Ildefonso, 1757-1758; o por Antonio González



En el centro de la composición sitúa ‘la Justicia’ con la espada y la balanza<sup>455</sup> y a su lado ‘la Prudencia’, con el espejo y la serpiente<sup>456</sup>. En la parte inferior, a la izquierda, ‘la Templanza’, con el freno bien visible<sup>457</sup> y en el lado opuesto ‘la Fortaleza’, con el yelmo, la lanza y el león<sup>458</sup> (Fig. 133)

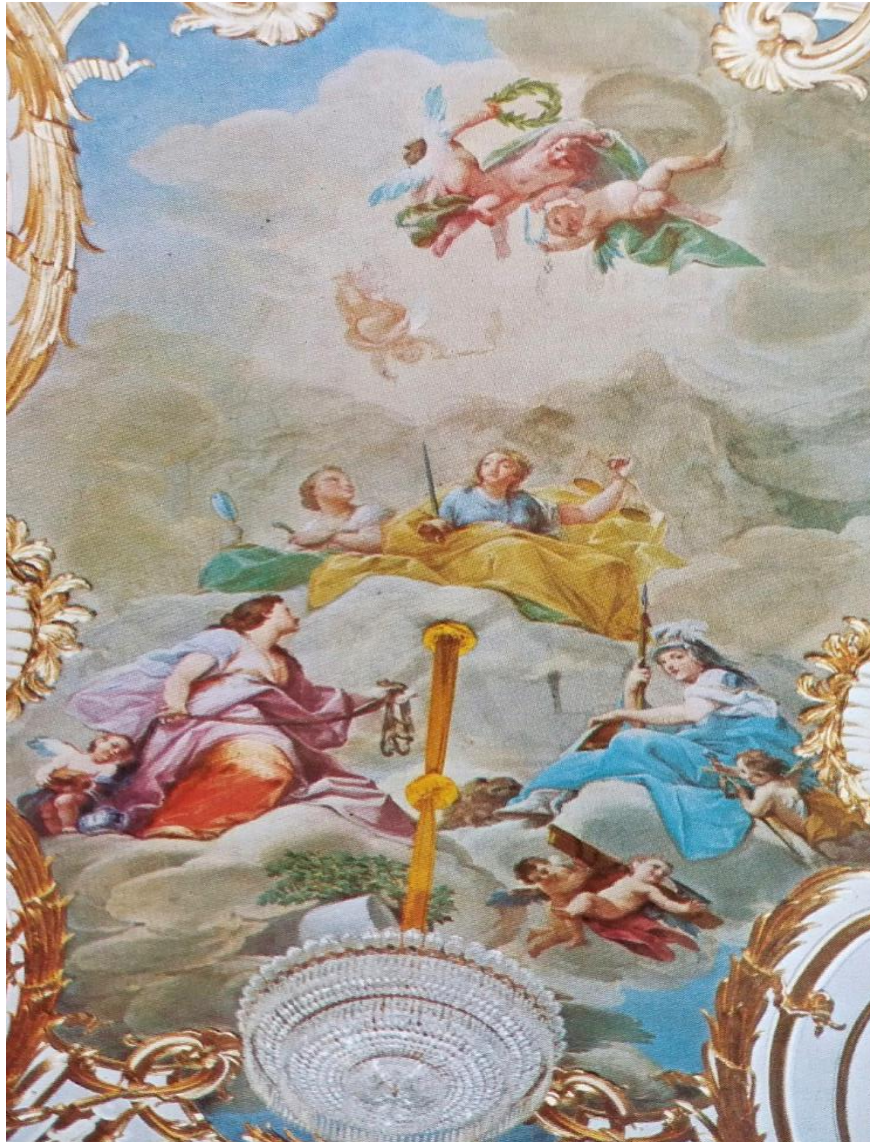


Fig. 133. M.S. MAELLA, ‘Las Virtudes Cardinales’, 1786, fresco, Palacio Real de Madrid.

Otros atributos los portan los geniecillos que sobrevuelan el fondo de la composición, dos putti llevan los fasces consulares y la ligur de la justicia. En la parte superior, coronando la escena, uno de ellos lleva una corona de laurel y otro corresponde

---

Velázquez, en ‘La Benignidad y las Virtudes cardinales’, 1755; también Francisco Bayeu, ‘La Providencia presidiendo las Virtudes y facultades’ 1764-1765; y posteriormente luego lo repetirá Maella en la ‘Apoteosis de Adriano’, 1797; y posteriormente, es retomado por Francisco Bayeu en sus pinturas de ‘Las órdenes de la Monarquía española’, 1794.

<sup>455</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, pp. 8-10.

<sup>456</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 233.

<sup>457</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, p. 353.

<sup>458</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, 437.

al ‘Amor a la Virtud’<sup>459</sup>, que hemos mostrado anteriormente. El mensaje son las virtudes que adornan la estancia que habitaban las infantas.

### E. I. 3. 2. 2. 5. ‘Alegoría de la Reconquista de España’ (1788)

Esta decoración pertenece a la casita del príncipe en el Escorial, construida en época de Carlos IV como Príncipe de Asturias<sup>460</sup>. Nuestro interés se centra en la obra que Maella pintó al temple en la bóveda de la Escalera de Jaspe (Fig. 134).



Fig. 134. M.S. MAELLA, ‘Alegoría de la Reconquista de España’, temple, 1788. Escalera de Jaspe. Casita del Príncipe, Palacio de El Escorial. Escudo de Carlos IV.

<sup>459</sup> C. RIPA, ‘El Amor a la Virtud’, T I, p. 88.

<sup>460</sup> J. JORDÁN DE URRÍES, ‘La Casita del Príncipe de el Escorial’, Cuadernos de restauración de Iberdrola, vol. XII. Patrimonio Nacional, 2006, p. 24. Cita a A. Ponz, ‘Viaje de España’. Además de lugar de ocio en esta casa, el Príncipe de Asturias acumuló una importante colección de pintura de caballete, que recoge en el T II, 2º ed. 1777, p. 246; y en la 3ª ed. 1788, pp. 247-248, entre las que se encontraban obras de los más relevantes pintores. Ejemplos de algunas pinturas alegóricas de A.R. Mengs, ‘La alegoría del Amor a la Virtud’; también de Andrea Vacarro: ‘Alegorías a la Obediencia y de la Religión’; de Giordano: ‘alegoría de la Castidad y la Humildad’, o de Giaquinto que ya hemos citado. Por otra parte, llama la atención entre los autores citados, en este caso el Caballero de Arpino, del que existen dos cuadros de temática religiosa procedentes de las colecciones reales, hoy en el Museo del Prado; así como de Guido Reni, el Guercino, o Carracci referentes de la pintura académica.

Maella pintó este techo con la ‘Alegoría de la Reconquista de España’, compuesta por dos figuras: España y la Inmortalidad. Por una parte, España porta el estandarte con el escudo de la monarquía, lo que permite identificarla y es coronada por la alegoría de ‘la Buena Fama’: “Mujer con una trompa en la derecha y una rama de olivo en la siniestra. Ha de llevar al cuello una cadena de oro, de la cual colgará un corazón. Además, tiene alas en los hombros, siendo las mismas de un color blanquísimo. 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”<sup>461</sup>.

Maella suele distribuir parte de los atributos entre la figura que personifica la alegoría y los putti como portadores de algunos de ellos. En esta pintura, un putto porta un círculo de oro, que simboliza ‘la Inmortalidad’: “Mujer con alas en las espaldas que sostiene con la diestra un gran círculo de oro. Las alas simbolizan su desapego y elevación por encima de la tierra, en cuanto o al círculo de oro, representa la inmortalidad, por ser de todos los metales el menos corruptible, así como por su forma circular, la cual no tiene exterminio ni final alguno<sup>462</sup>”. Esta pintura viene a completar el conjunto de la decoración de esta escalera, con obras también de Maella, de tema histórico, como la Batalla de las Navas de Tolosa y otras, por lo que el tema se adecúa al contexto para el que fue creada.

En el mismo Palacio, en la bóveda de la Sala de Retratos, pintó al temple un tondo con ‘*La Alegoría de la Paz*’ (1788).

La alegoría de ‘la Paz’: “Mujer vestida de rojo que ha de llevar una estatuilla con la diestra [...], mientras sostiene con la mano indicada un ramo de olivo. La estatuilla nos muestra que la paz es ministra de las artes, las cuales no se pueden ejercer si no es por mucho tiempo y en tranquilo sosiego, sin estar ocupados en pensamientos de guerra los cuales de ordinario serían nuestro ánimo de la práctica y adquisición de costumbres virtuosas<sup>463</sup>”. La Paz proporciona las condiciones necesarias para ‘la Abundancia’<sup>464</sup>, representada en la cornucopia de Amaltea, que porta un niño situado a los pies de la Paz. Como en el caso anterior, Maella usa sólo el atributo para expresar la idea (Fig. 135)

---

<sup>461</sup> C. RIPA, ‘La Buena Fama’, T I, p. 396.

<sup>462</sup> C. RIPA, ‘La Inmortalidad’, T I, 508.

<sup>463</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, p. 184.

<sup>464</sup> C. RIPA, ‘La Abundancia’, T, p. 52.



Fig. 135. M.S. MAELLA, 'Allegoría de la Paz', temple, 1788. Sala de retratos, Casita del Príncipe. El Escorial.

### **E. I. 3. 3. Reinado de Carlos IV (1788-1808).**

#### **E. I. 3. 3. 1. M.S. Maella**

El príncipe de Asturias subió al trono a la muerte de su padre Carlos III que murió el 14 de diciembre de 1788. Maella pasó a su servicio, pues el monarca se rodeó de pintores españoles, a los que dio libertad de creación. Durante este periodo Maella creó diversas decoraciones para el nuevo monarca

#### **E. I. 3. 3 1. 1. 'La Protección de la Monarquía a las Bellas Artes' (1789)**

Decoración del Salón de Terciopelo en la Casita del Príncipe del Palacio de El Pardo. La ejecución de esta obra es de 1789, aunque la creación del programa debió de realizarse cuando el rey era aún Príncipe de Asturias, y el tema elegido era poner en valor el gusto de Carlos IV por las Bellas Artes, de las que era un gran coleccionista. Para su descripción nos referiremos a cada una de las cuatro paredes en relación con las figuras más representativas<sup>465</sup>:

Palas Atenea o Minerva y las Artes. En ella Vega interpreta que la Apoteosis de Atenea equivale aquí a la manifestación de la inteligencia<sup>466</sup> (Fig. 136).

---

<sup>465</sup>J.P. VEGA, 'Maella', Revista Patrimonio Nacional, nº 40, 1774. Las imágenes las he tomado de la publicación de la revista de Patrimonio Nacional.

<sup>466</sup>J.P. VEGA, 'Maella', Revista Patrimonio Nacional, nº 40, 1774, p. 62.



Fig. 136. M.S. MAELLA, 'La Protección de la monarquía a las Bellas Artes', 1789. Salón de terciopelo. Casita del Príncipe. Palacio del Pardo.

Minerva o Palas Atenea con casco, escudo y lanza, entrega los premios, a la figura en actitud de arrodillarse que representa a la alegoría de 'la pintura', que lleva sobre el pecho el atributo que mas la caracteriza, la máscara de la imitación. A su lado, dos amorcillos portan una paleta con los pinceles<sup>467</sup>. A su izquierda, 'la Poesía': "Mujer con alas en la cabeza y coronada de laurel. Lleva un libro con la siniestra, y con la diestra un cetro"<sup>468</sup>. En este caso, un amorcillo porta el libro. A su lado, la figura de 'la Música': "Mujer que lleva la lira de Apolo entre las manos"<sup>469</sup>. La figura más a la izquierda es 'la Filosofía': "Sostiene con la diestra algunos libros, con la siniestra el cetro"<sup>470</sup>. Sobrevolando la escena, 'el Amor a la Virtud', con alas, corona de laurel y dos más en la mano para coronar a las artes<sup>471</sup>.

<sup>467</sup> C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210.

<sup>468</sup> C. RIPA, 'La Poesía', T II, p. 218-221.

<sup>469</sup> C. RIPA, 'La Música', T II.

<sup>470</sup> C. RIPA, 'La Filosofía', T I, p. 430.

<sup>471</sup> C. RIPA, 'El amor a la Virtud', T I, p. 88.

En el lado corto, encontramos la pareja de ‘la Justicia y la Paz’, (Fig. 137):

Este tópico que se repite desde las primeras decoraciones de los Sitios Reales: Rusca y Bonavia (Fig.1); Giaquinto (Fig.9) o el propio Maella ya lo había representado en el fresco situado en el hall de entrada del Palacio de El Pardo, 1769 (Fig. 129).



Fig. 137. M.S. MAELLA, ‘La protección de la monarquía a las Bellas Artes’, 1789. Salón de Terciopelo. Casita del Príncipe. Palacio de El Pardo.

Aquí ‘la Justicia’<sup>472</sup> aparece con corona de oro y lleva en la mano derecha los *fasces* y la segur. A su lado, en actitud que recuerda nuevamente a Giaquinto, casi besándose, la Paz con el ramo de olivo en la mano. Además utiliza la simbología ligada a la alegoría de ‘la Paz’ con el cordero y el león<sup>473</sup> que sostienen dos amorcillos.

Junto al león, justo en la esquina de la imagen se encuentra la alegoría de ‘la Escultura’. Sobre ellos ‘la Felicidad pública’ con el caduceo y la cornucopia<sup>474</sup>. En el lado izquierdo, la figura que se apoya sobre el tronco del árbol representa ‘la Clemencia’, también representada por Mengs en la ‘Apoteosis de Trajano’.

<sup>472</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, pp. 8-10.

<sup>473</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, pp. 183-187.

<sup>474</sup> C. RIPA, ‘La Felicidad pública’; T I, pp. 411-412.



Fig. 138. M.S. MAELLA, 'Alegoría de la Escultura', Detalle. Casita del Príncipe. El Pardo; J. BOUDARD, 'La Escultura'. Atributo: torso del Belvedere. Escultura del Torno, foto de la autora.

La alegoría de la Escultura<sup>475</sup>, con un mazo a su lado el torso del Belvedere nos indica que tiene o conoce la edición francesa de Boudard como fuente iconográfica (Fig. 138).

En el lado opuesto las alegrías del Honor y el Mérito (Fig. 139).



Fig. 139. M.S. MAELLA, 'La Protección de la monarquía a las Bellas Artes', 1789. Salón de Terciopelo. Casita del Príncipe. Palacio de El Pardo.

Sobre un fondo que nos remite al Parnaso situado sobre una montaña frondosa, en la que sobrevuela el caballo de Apolo, vemos el templo de la Inmortalidad<sup>476</sup> y un amorcillo con el aro de oro, símbolo de la misma. Esta ambientación nos remite a su maestro Mengs, a la 'Apoteosis de Trajano', donde incorporaba también en una de las

<sup>475</sup>C. RIPA, 'La Escultura', T I, p. 351. J.B. Baudard, T III, p. 120.

<sup>476</sup> C. RIPA, 'La Inmortalidad', T I, p. T I, p. 528.

paredes un imponente Templo de la Inmortalidad, en el que habitaban las musas. Maella sin embargo, lo pone al servicio del mérito y el honor. En primer plano, ‘el Mérito’:  
 “Hombre puesto encima de un lugar muy áspero y abrupto. Su vestido ha de ser rico y suntuoso llevando adornada su cabeza con corona de laurel. Ha de tener la diestra y el brazo del mismo lado protegidos y armados y sujetando un cetro, viéndose en cambio la siniestra desguarnecida y desnuda y sosteniendo un libro”<sup>477</sup>. A su lado, ‘el Honor’:  
 “Hermoso joven coronado de laurel y revestido de púrpura, que llevará una lanza con la diestra y [...] con la siniestra un escudo, sobre el que han de aparecer pintados dos templos [...] y como en el Templo del Honor no se podía entrar sino por el Templo de la Virtud. Esta alegoría viene a representar el honor como premio de cualquier virtud, citando a Santo Tomas”<sup>478</sup>.

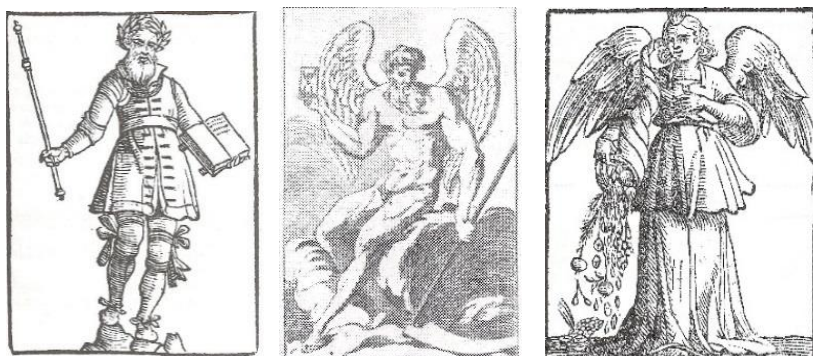


Fig. 140. C. RIPA, ‘El Mérito’, el ‘Tiempo’ y ‘La Piedad’.

Al lado del honor un amorcillo que porta la corona de laurel al tiempo que señala en dirección a los Vicios. Los Vicios son tres figuras que recuerdan las alegorías que hemos descrito en el techo de la segunda antecámara del Palacio del Pardo (Fig.131). En este salón (Fig. 139), de izquierda a derecha: ‘la Discordia’ con la antorcha; ‘la Malignidad’, figura que tiene la codorniz en la mano. Una tercera, ‘la Calumnia’, si el monstruo de grandes alas que rechaza corresponde con un basilisco oculto tras una nube<sup>479</sup>; y una cuarta en el suelo, ‘la Envidia’: “Vestida del color de la herrumbre, de cabellos enrevesados de serpientes. Irá comiéndose su propio corazón, que sostendrá agarrado entre las manos”<sup>480</sup>.

Otrs alegorias: ‘El Tiempo’, ‘la Liberalidad’ y ‘la Piedad’ (Fig. 141).

<sup>477</sup> C. RIPA, ‘El Mérito’, T II, p. 71. Xilografía.

<sup>478</sup> C. RIPA, ‘El Honor’, T I, pp. 479-480. Suma de dos acepciones. No xilografía.

<sup>479</sup> C. RIPA, ‘La Calumnia’, T I, 159.

<sup>480</sup> C. RIPA, ‘La Envidia’, T I, p. 342.





Fig. 141. M.S. MAELLA, 'La protección de la monarquía a las Bellas Artes', 1789. Salón de Terziopelo. Casita del Príncipe. Palacio de El Pardo.

‘El Tiempo’ es un “viejo con alas y la guadaña acompañado de un amorcillo con un reloj de arena”<sup>481</sup>. A su lado podría estar ‘la Historia’<sup>482</sup>, tomando notas mientras un amorcillo lleva los legajos bajo el brazo. A la derecha del Tiempo, de espaldas, y con túnica blanca, la alegoría de ‘la Liberalidad’, regalando las joyas que caen<sup>483</sup>. A la izquierda, ‘la Piedad’: “Joven de tez muy blanca y de muy bello aspecto [...], que lleva alas a la espalda y va vestida de rojo, pintándose una llama encima de su cabeza [...] ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano<sup>484</sup>” (Fig. 140).

Habían pasado más de diez años desde que Mengs había marchado de España y había fallecido. Sin embargo, es en esta obra donde se percibe su presencia, no sólo en la composición sino también en la temática y en las alegorías que forman parte de la misma.

**E. I. 3. 3. 1. 2. ‘La Apoteosis de Adriano’ (1797)** . Previamente a esta decoración, en el Palacio Real, Maella había realizado ‘El Tiempo descubre la Verdad’, y las Virtudes

<sup>481</sup> C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 360.

<sup>482</sup> C. RIPA, ‘la Historia’, T I, p. 477.

<sup>483</sup> C. RIPA, ‘la Liberalidad’, T II, p. 17.

<sup>484</sup> C. RIPA, ‘la Piedad’, T II, pp. 206-207.

Cardinales que hemos visto anteriormente y otras dos de carácter básicamente mitológico<sup>485</sup>.

‘La Apoteosis de Adriano’ se realiza en 1797 para la sala de vestir de Carlos IV. En los ángulos vemos la representación de ‘los Cuatro Elementos’<sup>486</sup>. Inicialmente la bóveda iba a ser pintada por Bayeu, pero a su muerte en 1795 se le encargó a Maella. El pintor valenciano se enfrenta así a la obra de mayor importancia de su carrera y la necesidad de crear un programa iconográfico en que se pueda poner en valor las virtudes del Rey Carlos IV. Para ello eligió, siguiendo la estela de su maestro Mengs, al emperador Adriano, para emular con sus virtudes la figura del monarca reinante. La elección de un personaje histórico como había hecho Mengs, eligiendo a Trajano como *alter ego* de Carlos III, suponía seguir la secuencia temporal de los dos emperadores de origen bético, que alcanzaron un gran prestigio en la historia de Roma. Para desarrollar esta idea, recurre a la combinación de elementos mitológicos y alegóricos. Estos últimos son más de treinta alegorías<sup>487</sup>, un complejo programa del que conocemos todo el proceso creativo: desde numerosos dibujos, un borrón o pequeño lienzo o el boceto de presentación, que es en el que el comitente puede introducir cambios. Por último, el modelillo o maqueta de madera. Este último, Maella lo regaló a la Academia de San Carlos, y se conserva en el Museo de Bellas artes de Valencia (Fig. 142).

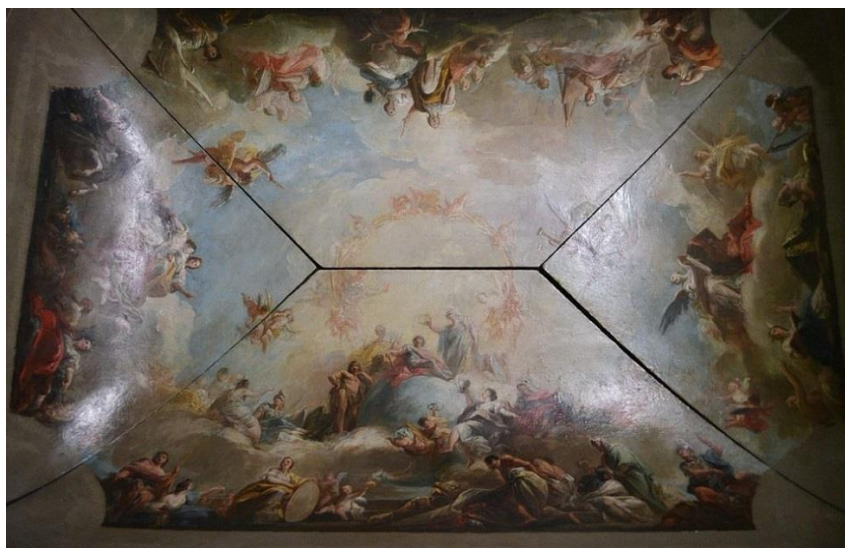


Fig. 142. M.S. MAELLA, ‘Apoteosis de Adriano’. Modelillo: óleo sobre madera, 82,6 x116 x26,5 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Foto de la autora.

<sup>485</sup> F. J. FABRE, op. cit., 1829, ‘Juno manda a Eolo que suelte los vientos’, 1769, p. 40-43; ‘Hércules entre la Virtud y el Vicio’, 1766, p. 72-75.; y ‘Las Virtudes cardinales’, 1786, pp. 290-291.

<sup>486</sup> F. J. FABRE, op. cit., 1829, pp. 78-94.

<sup>487</sup> F. J. FABRE, op cit., 1829, pp. 78-94.

En la pared larga se sitúa la escena principal de la ‘Glorificación de Adriano’.  
(Fig. 143).



Fig. 143. M.S. MAELLA, ‘Apoteosis de Adriano’, fresco, 1797. Sala de Vestir. Palacio Real de Madrid.

El pintor creó como marco de la escena principal una gran corona a modo de arco triunfal, como también había hecho Giaquinto y después Mengs en su ‘Apoteosis de Trajano’ (Fig. 51), entretejido de palmas y niños con coronas de laurel para homenajear al monarca, el emperador Adriano, sentado sobre un globo terráqueo enorme. A su derecha, Fabre define esta figura como la alegoría de ‘la Magnanimidad’, representada en una mujer que va vestida de oro, llevando la corona imperial en la cabeza. Ha de pintarse sentada encima de un león, sujetando un cetro con la diestra<sup>488</sup>. A la izquierda de Adriano, Minerva le corona, asumiendo el rol de protector de las Artes y las Ciencias. En un plano inferior, el omnipresente Hércules da continuidad a la dinastía que ha abatido a

<sup>488</sup> C. RIPA, ‘La Magnanimidad’, T II, p. 36. No xilografía.

la hidra que tiene a sus pies. A su derecha, las virtudes cardinales de ‘la Prudencia’<sup>489</sup>, ‘Justicia’<sup>490</sup>, ‘Fortaleza’<sup>491</sup> y ‘Templanza’<sup>492</sup> que acompañan siempre a los monarcas españoles.

En la cornisa de esta pared, de izquierda a derecha encontramos ‘el Honor’<sup>493</sup>, un joven coronado de laurel, adornado con medalla de oro; como atributos la lanza. La figura contigua corresponde a la alegoría de ‘la Liberalidad’, utilizada por Mengs, que está repartiendo gemas y monedas de oro entre algunos niños<sup>494</sup>.

Le sigue ‘la Magnificencia’, “que porta un gran óvalo donde aparece dibujada una planta de un edificio muy rico y suntuoso [...] que erigen los Príncipes<sup>495</sup>”. A su lado, ‘el Amor a la Fama’, con varias coronas, una de ellas de oro<sup>496</sup>. (Fig. 144).

A continuación, los Triunfos del monarca frente a los Vencidos, algunos de los cuales llevan el tocado árabe, aparecen como esclavos encadenados y con sus armas y banderas en tierra (Fig.145).



Fig. 144. M.S. MAELLA, ‘Apoteosis de Adriano’, fresco, 1797. Detalle de las alegorías de la cornisa, de la escena principal. Palacio Real de Madrid.

<sup>489</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 233.

<sup>490</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T I, pp. 8-9.

<sup>491</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, p. 437.

<sup>492</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, p. 353.

<sup>493</sup> C. RIPA, ‘El Honor’, T I, pp. 479-481. Varias descripciones. No xilografía.

<sup>494</sup> C. RIPA, ‘La Liberalidad’, T II, p. 17. Xilografía corresponde a otra de las descripciones.

<sup>495</sup> C. RIPA, ‘La Magnificencia’, T II, p. 36. No xilografía.

<sup>496</sup> C. RIPA, ‘El Amor a la Fama’, T I, pp. 98-99. No hay xilografía.



Fig. 145. M.S. MAELLA, 'Apoteosis de Adriano', fresco, 1797. Detalle: el Furor. Palacio Real de Madrid. J. B. Boudard, 'Furor bélico'. J. BAUDOIN, 'La Ira', xilografías.

En el contexto de los derrotados también encontramos la alegoría del 'Furor bélico': "Sobre los ojos una banda [...], las manos atadas a la espalda por numerosas cadenas [...], un haz de varias clases de flechas reunidas [...], sentado sobre un montón de fuertes y amenazadores armamentos<sup>497</sup>". Detrás de esta figura, agazapada, podría estar 'la Ira': "Mujer joven de tez roja y oscura, por ser propio del cuerpo de los iracundos [...], el cuerpo hinchado, los ojos rojos<sup>498</sup>". Boudard hace sinónimos ambos conceptos: el Furor y la Ira (Fig. 145).

En la pared corta, en el lado derecho de Adriano 'España y la Paz'(Fig. 146).



Fig. 146. M.S. MAELLA, 'Apoteosis de Adriano', fresco, Detalle de España y la Paz, 1797. Palacio Real de Madrid.

<sup>497</sup> C. RIPA, 'El furor', T I, pp. 452-453. Suma de varias descripciones para plasmar el Furor, sintetizadas por J. Boudard, 'Furor bélico', xilografía, T III, p. 155.

<sup>498</sup> C. RIPA, 'La Ira', T I, p. 538.

La figura de Adriano establece un diálogo con un grupo de dos figuras, que recuerda a las alegorías de la Justicia y la Paz, pero que, en este caso, la asociación la forman España y la Paz. La figura alegórica de España señala con el índice hacia la figura central de Adriano y está representada por una matrona de aspecto majestuoso, sentada en un rico almohadón y alfombra, que sostiene varios genios [...], diadema, manto y cetro y el hermoso león, que a su lado se apoya sobre un globo con la espada en sus fuertes manos, son los signos que dan a conocer a esta monarquía<sup>499</sup>. A su lado, la Paz<sup>500</sup> coronada de olivo, con un ramo de olivo en su mano y un niño con otro más. Por encima de estas figuras sobrevuela la imagen ‘Crepúsculo de la Mañana’, figura alada con una antorcha encendida<sup>501</sup>.

Esta asociación de la figura de la Paz con España es novedosa, hemos visto con anterioridad habitualmente la unión de la Paz y la Justicia, en Giaquinto, G.B. Tiepolo o el mismo Maella en el Palacio de El Pardo.

En la cornisa de esta pared ha distribuido las alegorías que significan la prosperidad que proporciona la paz: ‘la Agricultura’ con el azadón y el arado<sup>502</sup>; el bienestar que proporciona ‘la Felicidad Pública’ con la cornucopia y el caduceo<sup>503</sup>; y ‘la Abundancia’ representada con el haz de espigas<sup>504</sup> (Fig. 147):



Fig. 147. C. RIPA, ‘Alegorías: Crepúsculo de la mañana, Agricultura, Felicidad Pública y Abundancia’. Xilografías.

Un hombre que sujeta a un caballo se ha relacionado con la representación de España y los trabajos de la tierra. Esta figura la repetirá en el Palacio de Aranjuez, en otro contexto, el de los cuatro continentes, representado a Europa. En este caso, Maella (Fig.

<sup>499</sup> F.J. FABRE, op. cit., p. 81.

<sup>500</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, pp. 183-187. Varias descripciones que tienen en común el atributo de la rama de olivo.

<sup>501</sup> C. RIPA, ‘Crepúsculo de la mañana’, T I, pp. 242-243.

<sup>502</sup> C. RIPA, ‘La Agricultura’, T I, pp. 73-75. Xilografía.

<sup>503</sup> C. RIPA, ‘La Felicidad pública’, T I, p. 411. Xilografía.

<sup>504</sup> C. RIPA, ‘La Abundancia’, T I, p. 52. Xilografía.

155) está tomando una referencia concreta de G.B. Tiepolo, extraída del Salón del Trono (Fig. 148).



Fig. 148. M.S. MAELLA, 'Apoteosis de Adriano', fresco, Detalle España, 1797. Palacio Real de Madrid.



Fig. 149. G.B. Tiepolo, 'Grandeza y poder de la monarquía de España', 1764. Detalle: 'España y escudo de Carlos III'. Fresco de la bóveda del Salón del Trono. Palacio Real de Madrid.

En la otra pared larga, opuesta a la de la escena principal, Maella quiere elogiar la labor del monarca en su faceta humanista. En este sentido, nos remite nuevamente a Mengs. En sus escritos, Azara hace referencia a las grandes ventajas que suponía que los poderosos y ricos se aficionaran a las Artes, para que florecieran y llevarlas a la mayor perfección, y entre los ejemplos cita “en especial el del Emperador Adriano<sup>505</sup>”, como

<sup>505</sup> A. R. MENGES, op. cit, 1780, p. 397.

personaje de gran cultura y protector de las Artes y de las Ciencias. En el fresco expresa un homenaje al monarca en ambas facetas: como protector de Las Bellas Artes y de las Ciencias. Las alegorías de las Bellas Artes muestran diferencias en relación al boceto en la posición de la arquitectura, que en el fresco está en la posición central (Fig. 150):



Fig. 150. M. S. MAELLA. 'Apoteosis de Adriano'. Detalla: 'Alegoría de la pintura y la escultura'. Del modelilla del Museo de Bellas Artes de Valencia.

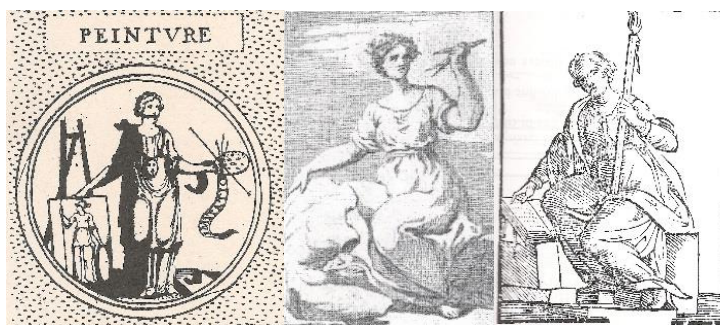


Fig. 151. J. BAUDOIN, 'La Pintura'; J. BOUDARD, 'La Escultura'. C. RIPA, 'El Conocimiento'. Xilografías.

Las Bellas Artes son 'la Escultura' según Baudard<sup>506</sup>, 'Arquitectura'<sup>507</sup> y 'la Pintura'<sup>508</sup> y la alegoría del 'Conocimiento' tiene una llama en la cabeza y porta una antorcha<sup>509</sup> (Fig. 158).

Maella sigue los modelos de Ripa en las ediciones francesas, como lo había hecho Bayeu en 'Apolo (...) las Artes y las Ciencias', 1786. Ambos recurren a estas ediciones francesas a la hora de crear las alegorías de las Ciencias (Fig. 152).

<sup>506</sup> C. RIPA, 'La Escultura', T I, p. 351. J.B.Baudard, T III, p. 120.

<sup>507</sup> C. RIPA, 'La Arquitectura', T I, p. 111.

<sup>508</sup> C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210.

<sup>509</sup> C. RIPA, 'El Conocimiento', T I, p. 217.





Fig. 152. M.S. MAELLA, 'Apotheosis de Adriano', fresco, 1797. Detalle. Palacio Real de Madrid.

De izquierda a derecha: sobre un peñasco 'la Filosofía'<sup>510</sup>, con una mano levantada que porta un cetro y en la otra un libro y otros tres grandes libros a sus pies, y un rollo de papel, donde se contiene el Amor al Saber. A su lado los ancianos que recogen su saber. Sobre una nube, 'la Astronomía', figura con alas, con un manto azul y corona de estrellas que porta un niño a su lado<sup>511</sup>. En otro grupo, las Matemáticas y sus ramas; 'la Geometría'<sup>512</sup> y 'la Aritmética'<sup>513</sup>, con sus atributos: la primera con varias figuras geométricas y la segunda con una tabla numerada (Fig. 153).



Fig. 153. C. RIPA, 'La Filosofía', J. BAUDOIN, 'La Astrología', 'La Aritmética'. Xilografías.

A continuación, la Historia y el Tiempo (Fig. 154):

<sup>510</sup> C. RIPA, 'La Filosofía', T I, pp. 416-430.

<sup>511</sup> C. RIPA, 'La Astronomía vs. Astrología', T I, p. 116.

<sup>512</sup> C. RIPA, 'La Geometría', T I, p. 460.

<sup>513</sup> C. RIPA, 'La Aritmética', T I, p. 110.



Fig. 154. M.S. MAELLA, 'Apoteosis de Adriano', fresco, 1797. Detalle: 'La Historia y el Tiempo'. Palacio Real de Madrid.

Maella sitúa en la parte alta las alegorías de la 'Historia y el Tiempo'<sup>514</sup>. Para subrayar el paso del tiempo, en la figura alegórica del Tiempo<sup>515</sup>, del anciano con alas, le suma los restos de un edificio en ruinas, con una columna caída y un niño sentado sobre ella con el reloj de arena y otros dos con la guadaña. Otras dos alegorías forman parte de la composición: La figura con alas y la flecha representa 'la Velocidad'<sup>516</sup>; y la figura con alas en la cabeza, que según Fabre<sup>517</sup> correspondería a 'la Elocuencia'<sup>518</sup>, con el objetivo de elogiar al Emperador. Sin embargo, esta interpretación de la figura con alas en la cabeza no responden al código descrito por Ripa. Sin embargo, creemos que Maella ha querido enfatizar mediante este símbolo, las alas en la cabeza, la capacidad intelectual propia de las alegorías que portan este mismo atributo, como la Poesía, las Matemáticas, la Invención o la Ciencia. No es la primera vez que se produce una hibridación de dos conceptos alegóricos, usando los símbolos de cada uno de ellos, como por ejemplo hemos visto en otra de sus figuras de los Vicios: 'Palas abatiendo los Vicios' o 'Palas como vencedora de los Vicios', 1769. Por último, en el centro y sobrevolando en el celaje: 'la Fama', con la trompeta y la palma<sup>519</sup>.

<sup>514</sup> C. RIPA, 'La Historia', T I, p. 477.

<sup>515</sup> C. RIPA, 'El Tiempo', T II, p. 360.

<sup>516</sup> C. RIPA, 'La Velocidad', TII, p. 389. Xilografía, 1611, p. 524.

<sup>517</sup> F.J. FABRE, op. cit, p. 88.

<sup>518</sup> C. RIPA, 'La Elocuencia', I, p. 312.

<sup>519</sup> C. RIPA, 'La Fama', T I, p. 395.



Fig. 155. C. RIPA, y la 'Historia' Padua, 1611', la Velocidad,. Xilografías.

Completan la decoración cuatro medallones situados en los cuatro ángulos del salón, con las alegorías de los cuatro elementos: Aire, Agua, Tierra y Fuego. Este tema se retomaría en el Palacio de Aranjuez para la decoración del techo de la estancia de la Sala de Billar, 1806, cuyas características las comentaremos al hablar de dicha decoración.

#### **E. I. 3. 3. 1. 3. 'La diosa Cibeles ofrece a la Tierra sus producciones' (1798)**

Esta obra fue concebida para decorar el Palacio de Aranjuez, donde los reyes pasaban la primavera<sup>520</sup>. Carlos IV hizo grandes reformas y fue necesario decorar dichas estancias. El comisionado para llevar a cabo cuatro de las decoraciones de los salones más importantes fue Maella. Como ideólogo de los programas, existe una coherencia temática, que tiene como denominador común la adecuación al espacio: 'La casa del Labrador'. En este sentido, las referencias pictóricas a la naturaleza son constantes.

'La diosa Cibeles ofrece a la Tierra sus producciones' o su título alternativo: 'Las Cuatro Estaciones' es un temple, firmado y fechado en 1798, con la colaboración de Zacarías González Velázquez (1763-1834), a quien también se le atribuye su restauración en 1804.

Pintura de la bóveda de la Sala de Compañía, actualmente Sala de María Luisa.

El programa iconográfico que Maella llevó a cabo fue el desarrollo del tema de 'Las Cuatro Estaciones', que había realizado hacía más de treinta años en el Palacio Real

---

<sup>520</sup> J.M. DE LA MANO, Mariano Maella y la decoración de la Casa del Labrador: programas pictóricos para una villa rural de Carlos IV, Reales Sitios, nº 170, 2006, pp. 20-41. La decoración de los techos de esta casa ha sido estudiada por De la Mano, quien se ha centrado en el proceso creativo llevado a cabo por Maella, del que asegura fue ideólogo y autor intelectual de todos sus programas pictóricos. Maella a la hora de crear sus programas, como en casos anteriores, utilizó como fuente iconográfica la obra de C. RIPA, tema que ha quedado soslayado en este artículo. Posteriormente sí es citado de forma puntual por el autor en la tesis doctoral citada. Esta excelente investigación nos sirve de base documental a nuestro trabajo. También hemos tomado prestados algunos de los bocetos que mostramos y que nos sirven para ilustrar las alegorías.

de Madrid en cuatro tondos ubicados en las esquinas de 'El Tiempo descubre la Verdad', 1765 (Fig. 124).

Del proceso de creación contamos con el dibujo y debieron realizarse diversos bocetos<sup>521</sup>. Según De la Mano y los testimonios de la época, esta bóveda fue descrita por el conde de Maules, Nicolás de la Cruz Bahamonde, contemporáneo a la ejecución de las pinturas, y se refirió a que habían sido realizadas en 1798, cuando era la única pintura de la Casa del Labrador en aquel momento. Según su descripción, se identificaron los ríos que discurren en Aranjuez: El Tajo y el Jarama<sup>522</sup>, situados en la pared posterior a la diosa Cibeleles.



Fig. 156. M. S. MAELLA, 'La diosa Cibeleles ofreciendo a la Tierra sus productos', temple, 1798. Boceto, Sala de Compañía, Casa del Labrador. Aranjuez. Foto procedente de De La Mano, colección de Dibujos.

<sup>521</sup> Otro boceto con el mismo título 'La diosa Cibeleles ofreciendo a la Tierra sus productos', 1798, boceto. Óleo sobre lienzo, 55 x 62 cm. 1798 [P03118]. Museo Nacional del Prado. Casa del Labrador. Aranjuez. Texto extraído de M. Mena Marqués, 'Goya y la pintura española del S. XVIII', Museo Nacional del Prado, 2000, pp. 111-112. La duplicidad del nombre se presta a confusión. He comprobado que en la tesis de DE LA MANO, corresponde a la 'Alegoría de España'.

<sup>522</sup> N. CRUZ BAHAMONDE, N., 'Viaje de España, Francia e Italia'. Cádiz, Imprenta de M. Bosch, T XII, 1812, p. 115.



Fig. 157. M.S. MAELLA, 'La diosa Cibeles ofrece a la Tierra sus productos', Temple, 1798, Sala de Compañía. Casita del Labrador. Aranjuez.



Fig. 158. M. S. MAELLA, 'La diosa Cibeles ofreciendo a la Tierra sus productos', temple, 1798. Sala de Compañía, Casa del Labrador. Aranjuez. Cibeles, a la derecha: la Agricultura, a la izquierda las Estaciones: Flora y Baco.

La escena principal muestra a la diosa Cibeles en su carro (Fig. 158). La fuente iconográfica la encontramos en Ripa y corresponde al 'Carro de la Tierra': "Describe Boccaccio a la Tierra en la figura de una matrona que lleva tocada la cabeza con una corona representando una torre. Con la diestra sostiene un cetro. Con la siniestra una llave. Va sentada sobre un carro cuadrado, de cuatro ruedas, y del que tiran dos leones. La corona

en forma de torre simboliza precisamente a la Tierra. El cetro que sostiene con la diestra simboliza los Reinos. La llave sirve para mostrar que la Tierra, cuando llega la estación invernal, se cierra sobre sí misma escondiendo en su interior la semilla antes esparcida sobre ella; germinando, la cual brota después, llegado el tiempo de la primavera, momento en que la Tierra se abre<sup>523</sup>”.

En torno a la idea de la tierra, y haciendo un guiño al nombre del palacio de : la Casa del Labrador, todas las alegorías de la composición giran en torno a la naturaleza y la tierra como fuente de riqueza, y al lado de la diosa Cibele sitúa la figura alegórica de ‘la Agricultura’, explícita con corona de espigas de trigo en la cabeza y [...] se le pone un azadón, un podón en la otra mano al hombro, y el arado al costado<sup>524</sup>, según se ilustra en la xilografía (Fig. 158). Maella enriquece la escena haciendo que lleve el arado un labrador con la pareja de bueyes para arar la tierra.

El ciclo de la tierra se completa con las cuatro estaciones del año, para lo que usa las xilografías de Brie, que ilustran la edición de Baudoin (Fig. 159).

A la derecha, de espaldas, ‘la Primavera’: “Se pinta también en representación de la primavera a la diosa Flora, coronada de flores y llevando aún más flores en las manos; según la *Metamorfosis* de Ovidio” y a la izquierda “también se puede representar ‘el Otoño’ pintando a Baco cargado de uvas”. En otra pared lateral, a la derecha de Cibele (según el dibujo), observamos la alegoría de ‘el Verano’: “Joven de robusto aspecto, coronada de espigas de trigo. Irá vestida de amarillo, y con la diestra ha de sostener una antorcha encendida, según la describe Ovidio en la *Metamorfosis*”. No contamos con la imagen del ‘El Invierno’, que, en el tondo del Tiempo descubre la Verdad está representado por un viejo que se calienta las manos en un brasero<sup>525</sup>.

---

<sup>523</sup> C. RIPA, ‘Carro de la Tierra’, T I, p. 175.

<sup>524</sup> C. RIPA, ‘La Agricultura’, T I, pp. 73-74. Xilografía.

<sup>525</sup> C. RIPA, ‘Las Estaciones del año’, T I, pp. 366-372.

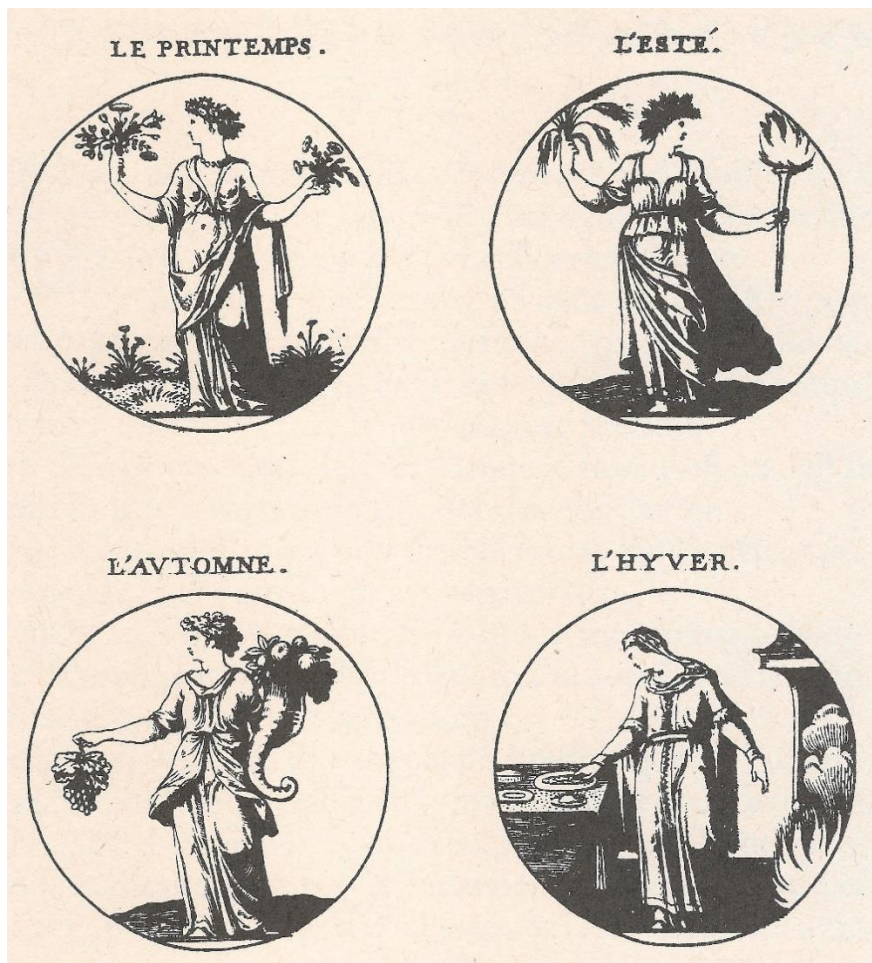


Fig. 159. J. BAUDOIN, 'Iconología', 1643-1644, 'Las Cuatro Estaciones'. Xilografía.

En el lado contiguo la Felicidad pública (Fig.160).



Fig. 160.. M. S. MAELLA, 'La diosa Cibeles ofreciendo a la Tierra sus productos', temple, 1798. Sala de Compañía, Casa del Labrador. Aranjuez. Detalle: 'La Felicidad pública y la Alegría'

Todos estos dones de la Tierra están representados por las alegorías de ‘la Felicidad pública’<sup>526</sup>, por los beneficios que comporta para los ciudadanos; y por ‘la Alegría’<sup>527</sup>, que se deriva del bienestar económico. Maella ha personalizado y adaptado la alegoría a nuestra cultura poniéndole una la guitarra (Fig. 161).



Fig. 161. C. RIPA, ‘la Alegría, la Felicidad pública y la Agricultura’. Xilografías.

En la pared opuesta a ‘Cibeles en su carro’ situó el ‘Carro Solar de Apolo’, según vemos en el boceto ( Fig. 156). Este tema para evitar repeticiones lo analizaremos en la decoración la Sala de Billar (Fig. 171-172), donde vuelve a utilizarlo, y cuyo prototipo se remonta a Guido Reni (Fig. 15)<sup>528</sup>. Apolo aparece flanqueado por los ríos, que el pintor adapta a la geografía propia inspirándose en las descripciones de Ripa<sup>529</sup>.

En el celaje de la composición sitúa ‘El lucero del alba’ o ‘Crepúsculo de la mañana’, con la estrella en la cabeza y la entorcha<sup>530</sup> y sus correspondientes xilografías (Fig. 162).



<sup>526</sup> C. RIPA, ‘La Felicidad pública’, T I, p. 412, xilografía.

<sup>527</sup> C. RIPA, ‘La Alegría’, T I, p. 75, xilografía.

<sup>528</sup> MS. MAELLA en su estancia romana como pensionado muy probablemente conoció de primera mano la obra de Guido Reni, ‘Apolo en su carro, precedido por la Aurora’. De las obras de Reni, realizó una copia de la pintura de Salomé que remitió a la Academia de San Fernando.

<sup>529</sup> C. RIPA, ‘Los Ríos’, T II, p. 267.

<sup>530</sup> C. RIPA, ‘El Crepúsculo de la mañana’, o ‘Lucero del alba’. T I, p. 242-243. Xilografía.



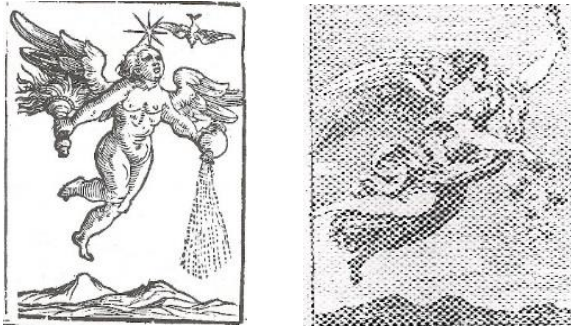


Fig. 162. M. S. MAELLA, 'La diosa Cibeles ofreciendo a la Tierra sus productos', temple, 1798. Sala de Compañía, Casa del Labrador. Aranjuez. Detalle: 'El lucero del alba'. Detalle: 'Rocío de la mañana'. Detalle: 'La Aurora'. C. RIPA, 'Lucero del alba'; J. BOUDARD, 'La Aurora'. Xilografía.

Todas estas figuras, Lucero, Rocío de la Mañana y Aurora, además de sus referencias a Ripa, tienen una relación directa con su maestro Mengs en el Palacio Real de Madrid. En resumen, toda la composición es un cántico a la naturaleza y a la tierra.

#### **E. I. 3. 3. 1. 4. 'El poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo'**

Se trata de una pintura al temple firmada y fechada en 1798. Está situado en la bóveda del Salón Grande o Salón de Baile, de dos puertas, en cuyo eje longitudinal sitúa los dos focos principales de la composición. En un lado 'El poder de la monarquía española y en el otro el emblema familiar. Completan la decoración en las cornisas con los cuatro continentes, donde la monarquía extiende su poder. El conjunto de la composición podemos verlo en el boceto. ( Fig. 163).

El emblema familiar, en este caso está formado por los escudos de España, Parma y Austria. Esta duplicidad nos retrotrae a la decoración De Mura, de la insignia para el Palacio Real de Nápoles en el que se suma el escudo del rey Carlos de Brrbón y el de su esposa, Amalia de Sajonia (Fig. 19).

Maella lo personaliza y homenajea al mismo tiempo al monarca Carlos IV y su esposa mediante su escudo de armas sostenido por cuatro alegorías que corresponden a las virtudes cardinales: Justicia<sup>531</sup>, Fortaleza<sup>532</sup>, Prudencia<sup>533</sup> y Templanza<sup>534</sup>; y sobrevolándolo un geniecillo alado que porta una corona de laurel (Fig. 164). Esta misma composición, de sustentar el escudo por medio de las virtudes cardinales ya había sido utilizado por Mengs, en la 'Apoteosis de Hércules'(Fig.46).

<sup>531</sup> C. RIPA, 'La Justicia', T I, pp. 8-9.

<sup>532</sup> C. RIPA, 'La Fortaleza', T I, p.437.

<sup>533</sup> C. RIPA, 'La Prudencia', T II, p.233.

<sup>534</sup> C. RIPA, 'La Templanza', T II, p.353.



Fig. 163. M.S. MAELLA, 'El poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo', 1798. Boceto. Casa del Labrador. Aranjuez. Colección particular. Foto procedente del *Summa Artis*, vol. XXVII, p. 205.



Fig. 164. M.S. MAELLA, 'El poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo', temple, 1798. Detalle del escudo real.



Fig. 165. M.S. MAELLA, 'El poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo', temple, 1798. Detalle: arriba el escudo y debajo la representación de la monarquía española. Casa del Labrador. Aranjuez. Patrimonio Nacional.

En el lado opuesto, (Fig. 165), bajo un dosel veremos la figura de la Monarquía, encarnada en la alegoría de Ripa, 'la Majestad Regia': "Mujer coronada y sedente, con aspecto de mucha gravedad. Está sosteniendo el cetro con la diestra, y sujetando en el regazo con la siniestra un águila. El cetro y la corona, así como el aparecer sentada, son

los símbolos propios de la Majestad de los Reyes; [...] el águila aparece como símbolo del poder del Monarca”<sup>535</sup>.

Este poder se extiende más allá del territorio español, lo que refuerza con otros símbolos: las dos columnas que flanquean el dosel real con el título *Plus Ultra*, y con el león que apoya sus garras sobre las dos esferas del mundo, símbolos de la monarquía española; y cuyo dominio extenderá a los cuatro continentes en aquel momento conocidos y que sitúa en la decoración de las cornisas. A la figura de la Majestad la acompaña Mercurio y con su mano está indicando a la de ‘la Magnanimidad’<sup>536</sup>, que abre los brazos en actitud de ofrendar sus joyas, que porta en la mano, en la otra una bandeja con los frutos. A los pies se muestran los productos agrícolas, un haz de trigo y los útiles de trabajar la tierra: un rastrillo, una pala y un cedazo. En el lado izquierdo aparece un labrador con la azada al hombro, y la hoz en la mano, reforzando la idea de ‘la Agricultura’<sup>537</sup>, y a su lado, la alegoría de ‘la Navegación’<sup>538</sup>: una mujer con un timón y mapa desplegado que mira a la Majestad; y ‘la Industria’: “Mujer que sostiene un cetro con la diestra, viéndose sobre él una mano abierta y un ojo en medio de ella. Sobre la mano y el cetro se han de poner dos alitas, semejantes a las que lleva el caduceo [...] sostendrá con la diestra un enjambre de abejas”<sup>539</sup>. Detrás, una figura alada de ‘la Solicitud’: “Mujer joven con alas a los pies y en las espaldas. Ha de llevar los brazos y las piernas desnudas, cubriéndose con una túnica roja, colocada de través, y empuñando con la izquierda un arco tenso y bien dispuesto, mientras coge con la diestra una saeta de la bolsa”<sup>540</sup>.

En conjunto representa todos los productos de la tierra, la agricultura, la industria, el comercio y la navegación, que son ofrecidos al monarca.

En el centro de la bóveda sitúa la alegoría de ‘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”<sup>541</sup>.

---

<sup>535</sup> C. RIPA, ‘La Majestad regia’. Medalla de Antonio Pío, T II, p. 37. Esta representación de España era la que habitualmente recogían todos los autores.

<sup>536</sup> C. RIPA, ‘La Magnanimidad’, T II, p. 35.

<sup>537</sup> C. RIPA, ‘La Agricultura’, T I, p. 73.

<sup>538</sup> C. RIPA, ‘La Navegación’, T II, p. 122.

<sup>539</sup> C. RIPA, ‘La Industria’, T I, p.519

<sup>540</sup> C. RIPA, ‘La solicitud’, T II, p.322.

<sup>541</sup> C. RIPA, ‘La Fama’, T I, pp. 395-396.

Lo que da especificidad a esta decoración la encontramos en las cornisas. Mostramos el boceto, ante la dificultad de obtener las fotografías. De izquierda a derecha: Europa, África, Asia y América<sup>542</sup>(Fig. 165-168).



Fig. 166. M.S. MAELLA, 'El poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo', 1798. Detalle: Europa. Atributo: el caballo. En el ángulo izquierdo, alegoría de la Paz. Fig. 167. M.S. MAELLA, 'Detalle: América. Atributo: el cocodrilo. Palacio de Aranjuez.



Fig. 168. M.S. MAELLA, 'El poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo', 1798. Detalle: África. Atributos: el león y los camellos. Fig. 169. M.S. MAELLA, 'Detalle: Asia. Atributo: el elefante. Palacio de Aranjuez.



Fig. 170. C. RIPA, 'Alegorías de las cuatro partes del mundo: Europa (caballo); África (león y elefante); Asia (camello) y América (cocodrilo)'.  
 542 C. RIPA, 'Las cuatro partes del mundo', T II, pp. 103-109.

Maella ha invertido los animales simbólicos que Ripa utiliza como atributos para los continentes Africano el elefante y león y para Asia el camello (Fig.169). En este caso están a la inversa, seguramente debido al mejor conocimiento sobre los continentes en este momento. Tiepolo había utilizado en el techo del Salón del Trono del Palacio Real,

‘Grandeza y poder de la monarquía de España’, Palacio Real de Madrid, los cuatro continentes (Figs. 30-33), también con algunas variaciones que citaba Baxandal. En todos los casos, la idea que subyace es la del dominio de poder terrenal y moral de la Monarquía Española en las Cuatro Partes del Mundo, y que también ha sido ampliamente utilizado en la pintura religiosa.

#### **E. I. 3. 3. 1. 5. ‘Apolo y los Cuatro Elementos’ (1806)**

Pocos años después se amplía la Casa del Labrador y nuevamente Maella fue llamado para la decoración del techo de la estancia de la Sala de Billar. En este caso la temática elegida fue ‘Apolo y los cuatro elementos’, fresco. La obra está firmada y fechada en 1806.

El tema de Apolo era una moda que recorría toda Europa, y en España ya hemos citado este tema. Había sido representado por Giaquinto en la bóveda de la Sala Gasparini, del Palacio Real, en ‘El Sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas’ (Fig. 18). En el caso de Maella produce cierta reiteración en este mismo palacio, ya que lo había utilizado en la decoración en el Palacio Real, con ‘Apoteosis de Adriano’, en sus cuatro tondos de los cuatro ángulos. En esta obra, De la Mano documenta que en la ejecución contó con la colaboración de su discípulo Juan Gálvez<sup>543</sup>.

El impacto visual de la figura del Apolo cuando se entra en la sala es enorme y lo primero que llama la atención es el ‘Carro del Sol’ “Se presenta al Sol en la figura de un joven gallardo y desnudo, con una dorada cabellera, que esparce sus rayos por doquier. Tiene extendido el brazo derecho. Dicho carro, según nos dice Bocaccio, tiene cuadro ruedas, que van tiradas por 4 caballos”<sup>544</sup>; y las ‘Horas’ sujetan las riendas, (Figs. 171-172).

---

<sup>543</sup> J. DE LA MANO, Mariano Maella y la decoración de la Casa del Labrador: programas pictóricos para una villa rural de Carlos IV, 2010, p. 9. [http://www.josedelamano.com/pages/maella\\_decoracion.html](http://www.josedelamano.com/pages/maella_decoracion.html)  
Juan Gálvez (1774-1846), tuvo una carrera brillante, llegó a ser pintor de cámara de Fernando VII en 1816 y director de la RABASF en 1829. Además de Aranjuez, decoró la Casita del Príncipe del Escorial y varias bóvedas del Palacio de El Pardo. Consultado en mayo 2017.

<sup>544</sup> C. RIPA, ‘El Carro solar’, T I, p. 167.



Fig. 171. M.S. MAELLA, 'Apolo y los cuatro elementos'. Firmada y fechada, fresco, 1806. Sala de Billar. Casita del Labrador. Aranjuez. Patrimonio Nacional.



Fig. 172. M.S. MAELLA, 'Apolo y los cuatro elementos'. Firmada y fechada, fresco, 1806. Sala de Billar. Detalle: 'Carro de Apolo', Casita del Labrador. Aranjuez.

Esta pintura tiene muchos elementos comunes con la obra de Giaquinto ‘El Carro de Apolo’ (Fig. 18), como ya hemos analizado anteriormente, y debido a que comparten la misma fuente iconográfica: la ‘Iconología’ de C. Ripa.



*Fig. 173.* M.S. MAELLA, ‘Apolo y los cuatro elementos’. Firmada y fechada, fresco, 1806. Sala de Billar. Detalle de la Casita del Labrador. Aranjuez.



*Fig. 174.* M.S. MAELLA, ‘Apolo y los cuatro elementos’. Firmada y fechada, fresco, 1806. Sala de Billar. Detalle del ‘Carro de Apolo’. Casita del Labrador. Aranjuez.



Respecto a los cuatro elementos de la composición, Maella reintroduce este tema que ya había utilizado en los tondos de las esquinas de la ‘Apoteosis de Adriano’ en el Palacio Real. Sin embargo, lo interesante respecto a la iconografía anterior es que utiliza una formulación distinta. En la primera, utiliza la forma convencional de los Cuatro Elementos: “Para representarlos adecuadamente, se han de incluir en sus figuras sus efectos visibles, sin emplear metafóricos jeroglíficos”<sup>545</sup>. Sin embargo, en esta decoración la originalidad reside en que los cuatro elementos los vehicula a través de los dioses en sus respectivos carros: ‘Los Carros de los Cuatro Elementos’<sup>546</sup>.

Para representar el Agua, lo hace a través del ‘Carro del Agua’: “Para representar el agua, Neptuno. Es un viejo con barba y cabellos del color de las aguas marinas, llevando a sus espaldas un manto del mismo color. Sostiene un tridente con su diestra, y aparece sobre una concha marina provista de ruedas, que va tirada por dos caballos [...] recordando con ello a Neptuno”<sup>547</sup>. Le acompañan las figuras del fondo marino, tritones y una ballena (Fig.172).

En el caso de la Tierra, el ‘Carro de la Tierra’ ya había sido utilizado en la Sala de Compañía con la diosa Cibeles, que hemos descrito anteriormente. Ahora utiliza parcialmente esta alegoría: “Describe Bocaccio a la Tierra en la figura de una matrona que lleva tocada la cabeza con una corona representando una torre [...]. Con la diestra sostiene un cetro. Con la siniestra una llave, según nos cuenta Isidoro, sirve para mostrar la Tierra cuando llega la estación”<sup>548</sup>. La figura representada es la diosa Cibeles, sentada sin los leones. Le acompañan a su lado izquierdo, el cuerno de la Abundancia<sup>549</sup>, y a su derecha la Agricultura<sup>550</sup>, con corona de espigas, el haz de espigas, la hoz, el cedazo y un amorcillo con el rastrillo. Sobrevolando la escena el lucero del alba y el rocío. (Fig. 173).

El Fuego, representado en el ‘Carro del Fuego’: “Vulcano, según los antiguos, simboliza el fuego, acostumbrándose a pintarlo desnudo, horrendo, [...] sosteniendo con la mano derecha un martillo y con la izquierda una tenaza”<sup>551</sup> (Fig.174) . Maella a Vulcano lejos de parecer un dios, lo humaniza y lo representa como un simple trabajador

---

<sup>545</sup> C. RIPA, ‘Elementos’, T I, pp. 307-312.

<sup>546</sup> C. RIPA, ‘Carros de los Cuatro elementos’, T I, pp. 172-181.

<sup>547</sup> C. RIPA, ‘Carro del Agua’, T I, p.p. 174-175.

<sup>548</sup> C. RIPA, ‘El Carro de la Tierra’, T I, pp. 175-176.

<sup>549</sup> C. RIPA, ‘La Abundancia’, T I, p. 52.

<sup>550</sup> C. RIPA, ‘La Agricultura’, T I, p. 73.

<sup>551</sup> C. RIPA, ‘Carro del Fuego’, T I, pp. 172-174.

de una fundición, con los atributos del fuego. Sobre el carro de Apolo y entre las nubes, el Aire: Eolo, dios de los vientos (Fig.172).

En el celaje, hacia el centro de la bóveda, vemos el ‘Crepúsculo de la mañana’ y el ‘Rocío de la mañana<sup>552</sup>’, alegorías que ya había utilizado y que hemos comentado que tenían su referencia en Mengs.

### E. I. 3. 3. 1. 6. ‘Las alegorías de las Cuatro Estaciones’

Según De la Mano, Maella creó estas alegorías supuestamente para la Sala de Platino. Hoy se encuentran en el Museo Nacional del Prado (Fig. 175):



Fig. 175. M.S. MAELLA, ‘Las Cuatro Estaciones: Primavera, Verano, Otoño e Invierno’, 1805 - 1806. Óleo sobre lienzo, 143 x 85 cm. Copyright de la imagen©Museo Nacional del Prado.

Su precedente lo tenemos en los óvalos que creó para los cuatro ángulos del techo del ‘Tiempo descubre la Verdad’ y algunas figuras las repite en la ‘Alegoría de la diosa Cibele’.

‘La Primavera’: “Se pinta también en representación de la primavera a la diosa Flora, de flores coronada y llevando aún más flores en las manos; como Ovidio, describiendo esta época del año, dice en su segundo libro de la Metamorfosis<sup>553</sup>”. ‘El Verano’: “Joven de robusto aspecto, coronada de espigas de trigo. Irá vestida de amarillo, y con la diestra ha de sostener una antorcha encendida<sup>554</sup>”. ‘El Otoño’, según Metamorfosis: “Se puede representar el otoño pintando a Baco cargado de uvas<sup>555</sup>”. ‘El Invierno’: “Un hombre, o mejor una mujer, que ha de ser vieja triste y canosa, revestida

<sup>552</sup> C. RIPA, ‘El Crepúsculo de la mañana y el Rocío’, T I, p. 242.

<sup>553</sup> C. RIPA, ‘Estaciones del año’. Primavera, T I, pp. 366-367.

<sup>554</sup> C. RIPA, ‘Verano’, T I, p. 368.

<sup>555</sup> C. RIPA, ‘Otoño’, T I, p. 369.

de pieles y de ropas de paño grueso. Estará sentada ante una mesa bien aparejada y arrimándose a un fuego se verá cómo come y se calienta<sup>556</sup>”.

Todos los temas desarrollados en la Casa del Labrador del Palacio de Aranjuez hacen referencia a los ciclos de la naturaleza, las estaciones, los elementos, e incluso trascienden el ámbito local para abarcar los continentes, en este contexto nos traslada una lectura en este sentido de la riqueza de la diversidad del mundo.

De la Mano también incluye en su Catálogo de dibujos otros proyectos fechados en la década de los 90 con propuestas sobre el tema del ‘Carro de la Aurora’, en este caso flanqueadas por las Cuatro Estaciones, que el investigador considera potenciales opciones compositivas (Fig. 176), una de ellas pudo ser la decoración del techo del dormitorio de Carlos IV, en el Palacio de Aranjuez, y que fue destruido por la remodelación llevada a cabo en época de Isabel II y cuyo boceto correspondería a la ‘Alegoría de la Aurora acompañada de los cuatro elementos’, fresco, 1803-1807 (Fig. 177).



Fig. 176. M.S. MAELLA, ‘La Aurora’, procedente del Catálogo de Dibujos De la Mano.

---

<sup>556</sup> C. RIPA, ‘Invierno’, T I, p. 370



Fig. 177. M.S. MAELLA, 'Alegoría de la Aurora y los Cuatro Elementos', boceto, 1803-1807. Colección particular. Foto tomada del Catálogo de De la Mano.

Este esbozo inicial sufrió algunas modificaciones en el modelo de presentación, haciendo “más hincapié en la personificación de la Aurora, al incorporar una figura alada esparciendo flores así como la noche que se cubre con su tradicional manto azul<sup>557</sup>”. En este caso Maella nuevamente vuelve su mirada hacia su maestro y esta figura de la Aurora y la Noche, todos estos elementos estaban presentes en el fresco de A.R. Mengs, ‘La Aurora’, del Palacio Real de Madrid (Fig. 38). En ambos casos la fuente iconográfica es común: Ripa.

Volviendo al boceto de la habitación de Carlos IV, Maella terminó el fresco del Carro de la Aurora, poco antes de que estallase el Motín de Aranjuez. A raíz de este hecho, el pintor quedó desvinculado de la monarquía borbónica y cuando Fernando VII volvió al trono prescindió de sus servicios y fue repudiado por haber permanecido al servicio de los franceses. Esto le comportó que después de cuarenta años, tras haber pasado por el puesto más importante como primer pintor de cámara del rey, quedase desposeído de

---

<sup>557</sup> J. DE LA MANO, ‘Mariano Salvador Maella [1739-1819]’. Dibujos. Catálogo razonado. T. I, Fundación Botín, 2011, p. 458.

todos sus privilegios, y los últimos años de su vida fueron de extrema pobreza. Mientras tanto, su discípulo y colaborador Juan Gálvez pasó a formar parte de los pintores de cámara de Fernando VII. Con estas fechas se cierra nuestro marco temporal.

Como fuentes iconográficas Maella hizo uso de la edición italiana de Ripa y de las francesas de J.Baudoin, J.B. Baudard y de M. Gravelot.

Apreciamos la huella de su paso por Roma en su primera obra ‘El tiempo descubre la verdad’; de C. Giaquinto en el tópico de ‘la Justicia y la Paz’, ‘La unión de las virtudes cardinales’ o ‘El carro de Apolo’. Tampoco fue ajeno a la obra de GB Tiepolo, de forma muy explícita en el Palacio de Aranjuez en ‘El poder de la monarquía en las cuatro partes del mundo’ en relación con las pinturas del Salón del Trono; y de Mengs, en ‘La apoteosis de Adriano’ En esta obra, el tema que sigue la línea de emperadores españoles iniciado por su maestro con Trajano, y en la composición que utiliza un esquema absolutamente superponible y se ciñe más a las formas clásicas de utilización de las alegorías de Ripa. También hay referencias a Mengs en la ‘Apoteosis de Hércules’ en las virtudes cardinales que sustentan el escudo del monarca. De todos ellos toma motivos prestados. Estos referentes visuales responden al mismo tiempo a referencias que estos artistas a su vez hacían del repertorio ripiano.

Las creaciones más personales se producen en la decoración del Palacio de Aranjuez, donde utiliza un elenco de alegorías en función del lugar al que iban destinadas: la casa del labrador y su relación con la naturaleza, donde las composiciones giran en torno a los cuatro elementos o las estaciones. En estas decoraciones, sus figuras alegóricas adquieren unas formas más personales utilizando unas tipologías y vestuario con referencias propias de nuestro país.

### **E. I. 3. 3. 2. Zacarías González Velázquez (1763-1834)**

Zacarías era el hijo mayor de Antonio González Velázquez<sup>558</sup>, alumno de Maella y posteriormente su cuñado. En su caso, además de sus méritos como pintor su promoción la unión fue por vínculos familiares.

---

<sup>558</sup> CONDE DE LA VIÑAZA, ‘Adicciones’, T II, pp. 239-240. En el capítulo primero, hemos visto que era el hijo mayor de Antonio González, director de la RABASF. En 1778, a los 15 años, ganó el primer premio de segunda clase de la Academia de San Fernando; y el primer premio de primera clase en 1781, con la obra alegórica del ‘Nacimiento del infante Carlos Eusebio’. Museo de Historia de Madrid (en depósito RABASF), comentada en el Capítulo II (Fig. 6).

Pertenece al núcleo de pintores de cámara de Carlos IV, que representan una época de transición, la generación de pintores puente con el reinado de Fernando VII.

Carlos IV promovió con especial interés las pinturas de los Sitios Reales y Zacarías fue uno de los pintores más importantes a su servicio, primero como ayudante de Maella, del que fuera un estrecho colaborador, con el que había realizado la pintura de ‘La Diosa Cibeles ofrece a la Tierra los productos’, 1798, realizando parte de la decoración y posteriormente con obra propia que desarrolló en el palacio de Aranjuez. Analizaremos dos de sus obras.

*‘Alegoría del Gobierno de la Monarquía’ (1803-1804)*

Concebida para la decoración del despacho de Carlos IV, hoy dormitorio de la Reina, siguiendo la estela de su maestro Maella (Fig. 178).



Fig. 178. Z. González Velázquez, ‘Alegorías del gobierno de la monarquía’, fresco, 1803-1804. Despacho de Carlos IV. Palacio Real de Aranjuez. Fotos de la autora.

La composición se dispone entorno a la figura central, la alegoría de la Monarquía cubierta por un dosel y representada como era común por ‘la Majestad Regia’: “Mujer coronada y sedente, con aspecto de mucha gravedad. Está sosteniendo el cetro con la

diestra, y sujetando en el regazo con la siniestra un águila. El cetro y la corona, así como el aparecer sentada, son los símbolos propios de la Majestad de los Reyes; [...] el águila como símbolo del poder del Monarca”<sup>559</sup>. Bajo este mismo dosel, a ambos lados de su majestad, a un lado la alegoría de ‘la Justicia’, con la balanza y fascas consulares<sup>560</sup> y en el otro, ‘el Consejo’: “Anciano revestido con largos ropajes de color rojo [...] sosteniendo con la diestra un libro cerrado, viéndose sobre él una lechuza”<sup>561</sup>. El pintor ha desplegado los dos atributos, uno en cada mano y la lechuza la ha colocado en la mano izquierda como en la edición francesa de Baudoin, 1644 (Fig. 179).

En un plano inferior, ‘la Liberalidad’<sup>562</sup>: “Mujer con una bandeja que entrega los premios y las medallas a las Bellas Artes, ‘la Pintura’ con la paleta y los pinceles<sup>563</sup>, ‘la Escultura’ que lleva en las manos la cabeza de una escultura, según el modelo de Ripa<sup>564</sup>, ‘la Arquitectura’ con el compás y un plano donde esta dibujada una planta de un edificio<sup>565</sup>. A su lado, acompañándolas ‘el Mérito’, la figura coronada con laurel<sup>566</sup>. En la misma cornisa, a la derecha, están representadas las Ciencias: ‘la Astrología’<sup>567</sup>, apoyada sobre la esfera terrestre y con el compás; a su lado ‘la Medicina’: “un nudoso bastón con la siniestra, donde se envuelve una serpiente. [...] con el nudoso bastón se simboliza la dificultad de la Medicina, siendo la sierpe la enseña de Esculapio”<sup>568</sup>. Otra figura señala un tabla o pergamino donde se ven lo que parecen números, por lo que representaría ‘la Aritmética’<sup>569</sup>; sin embargo, no se puede apreciar. La figura de pie es ‘la Retórica’: “La derecha abierta y levantada, sujetando en cambio con la izquierda un cetro con un libro”<sup>570</sup>. (Fig. 179)

---

<sup>559</sup> C. RIPA, ‘La Majestad regia, según la medalla de Antonio Pío’. T II, p. 37.

<sup>560</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, pp. 8-10.

<sup>561</sup> C. RIPA, ‘El Consejo’, T I, pp. 218-219.

<sup>562</sup> C. RIPA, ‘La Liberalidad’, T II, pp. 17-18.

<sup>563</sup> C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p. 210.

<sup>564</sup> C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351.

<sup>565</sup> C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, 111.

<sup>566</sup> C. RIPA, ‘El Mérito’, T II, p. 71.

<sup>567</sup> C. RIPA, ‘La Astrología’, T I, p. 117.

<sup>568</sup> C. RIPA, ‘La Medicina’, T II, p. 48.

<sup>569</sup> C. RIPA, ‘La Aritmética’, T I, p. 110.

<sup>570</sup> C. RIPA, ‘La Retórica’, T II, p. 266.

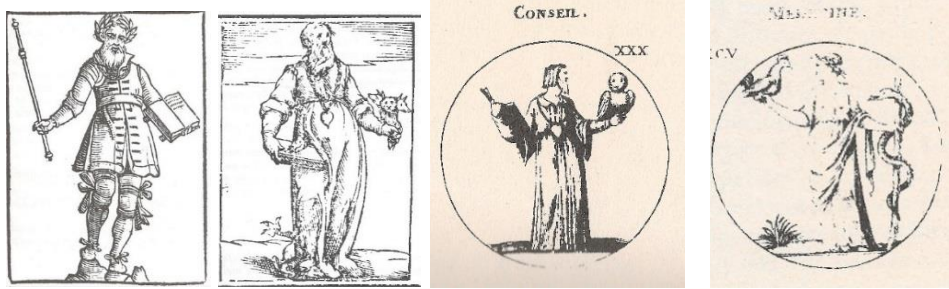


Fig. 179.. C. RIPA, 'El Mérito, el Consejo, J. BAUDOIN, el consejo, y la Medicina'. Xilografías.



Fig. 180. Z. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, 'Alegorías del gobierno de la monarquía', Años 1803-1804. Palacio Real de Aranjuez. Foto de la autora.

En otro de las paredes (Fig. 180), se repite la asociación de religión-monarquía, que vincula los reyes españoles en la defensa de 'la Religión'. Esta está representada según el canon, con figura femenina velada, con una cruz y un libro en la otra mano. Le acompaña el elefante, atributo de la religión. En otra nube, vemos la alegoría de 'la Doctrina', representada por el libro y la flama<sup>571</sup>. A la izquierda, dos figuras de piel negra y tocado de plumas multicolor, en actitud de rendir homenaje a la Religión, corresponden al continente 'africano'<sup>572</sup>.

Frente a la religión y su doctrina, en la cornisa, sitúa las heterodoxias que representan 'la Herejía'<sup>573</sup>, aunque en el libro no vemos las serpientes y podría corresponder a otras alegorías que comparten el atributo de la serpiente, como la 'Discordia' o la Envidia. Nos hemos decantado por la primera opción teniendo en cuenta

<sup>571</sup> C. RIPA, 'La Doctrina', T I, p. 291. Ha tomado un atributo de dos versiones para componer su propia alegoría.

<sup>572</sup> C. RIPA, 'África', T II, p. 106,

<sup>573</sup> C. RIPA, 'La Herejía', T I, p. 474.



el contexto. Creo que la estética de esta alegoría se debe a la huella de Mengs, que rechazaba el feísmo. A su lado vemos ‘el Error’: “Hombre que aparece con ropas de camino. Llevará vendados los ojos, orientándose con un bastón como si buscara la ruta y quisiera asegurar sus pasos, pues esta figura va acompañada siempre de la ignorancia<sup>574</sup>”. Parece que el pintor ha tomado al pie de la letra el modelo xilográfico de la edición francesa de Baudoin de 1644” (Fig. 181).



Fig. 181. C. RIPA, ‘La Religión, la Doctrina, África, la Herejía’; J. BAUDOIN, ‘El Error’, Xilografías.

Dos amocillos alados portan una filacteria, en la que se puede leer: *Per me legum conditores justa decernunt* (Gracias a mí los que hacen las leyes discernen lo justo).

A la derecha de la Religión, La Paz y la Victoria (Fig. 182):



Fig. 182. Z. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, ‘Alegorías del gobierno de la monarquía’, Años 1803-1804. Palacio Real de Aranjuez. Foto de la autora. J. BOUDARD, ‘La Victoria’. Xilografía.

<sup>574</sup> C. RIPA, ‘El Error’, T I, pp. 348-349.

‘La Paz’, según Pausanias: “Hermosa joven coronada de olivo, que sostiene con la diestra una figura de Pluto, llevando en la siniestra una gavilla de espigas<sup>575</sup>”. En la cornisa se ve una continuación del desarrollo del concepto de la paz, el guerro a caballo, ya que “el Príncipe debe inclinarse a su Pueblo antes que a la guerra la paz”.

Sobrevolando la escena, vemos ‘la Victoria’: “Mujer de rostro virginal que va volando por los aires, cogiendo con la diestra una corona de laurel o de hojas de olivo, y con la siniestra una [...]. Su vestido será de color blanco, cubriéndose además con una clámide corta y amarilla<sup>576</sup>”.

En la pared opuesta, vemos, sobre una nube, sentada sobre un pequeño trono ‘la Felicidad Pública’: “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. El caduceo es signo de Paz y también de Sabiduría<sup>577</sup>” (Fig.183).



Fig. 183. Z. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, ‘Alegorías del gobierno de la monarquía’, Años 1803-1804. Palacio Real de Aranjuez. Foto de la autora

<sup>575</sup> C. RIPA, ‘La Paz’, T II, pp. 183-184.

<sup>576</sup> C. RIPA, ‘La Victoria según los antiguos’, T II, 400.

<sup>577</sup> C. RIPA, ‘La Felicidad pública’. En la medalla de Julia Mamea, T I, pp. 411-412.

La Felicidad pública, observa complacida las alegorías de ‘la Historia’: “Mujer alada y revestida de blanco, que ha de ir mirando hacia atrás y sosteniendo con la siniestra una tablilla, o sino un libro sobre el cual está escribiendo, mientras apoya el pie izquierdo sobre un sillar cuadrado”.[...] su lado se pondrá un Saturno, sobre cuyas espaldas ha de reposar la tablilla o el libro donde escribe”<sup>578</sup>. Saturno o el paso del Tiempo corresponden a la imagen del hombre viejo, que se completa con unos amorcillos que portan la guadaña y el reloj de arena. Sobrevolando la escena la alegoría del ‘Genio favorable’: “Se pintará un muchacho de bellísimos cabellos que irá coronado de plátano y sostendrá con la mano una serpiente<sup>579</sup>”. González además le ha colocado alas, atributo que Ripa describe más adelante para hablar del concepto del Genio y cubierto por un sucinto paño rojo.

Esta obra nos permite afirmar la pervivencia de ‘Iconología’ una vez iniciado en sentido estricto el siglo XIX.

*‘Apolo y las Musas’ (1807)*

También llama la atención la pervivencia de las temáticas a través del tiempo, como vemos en el techo de la Saleta de entrada de la Casa del Labrador, Aranjuez(Fig. 184).



Fig. 184. Z. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Panel central: ‘Apolo y las Musas’, Temple, 1807. Plafón central, Saleta de Entrada, Casa del Labrador. Aranjuez. A la derecha, Estampa de M.S. MAELLA, ‘Apolo y las Musas’, 1769. MAELLA inventó y Mariano Salvador Carmona grabó.

<sup>578</sup> C. RIPA, ‘La Historia’, T I, pp. 477-478.

<sup>579</sup> C. RIPA, ‘Genio favorable según los Gentiles’. Así suele aparecer esculpido en algunas medallas antiguas. T I, pp. 455-458.

González se inspirase directamente de la estampa de Maella, ‘Apolo y las Musas’, 1769, con el que había trabajado en estrecha colaboración. El pintor prescinde aquí de la alegoría del Río que enmarca la escena.

En esta misma casa, también decora la Galería de las Estatuas con la ‘Alegoría de las Cuatro Estaciones y la Agricultura’, 1806. De nuevo, no son más que variaciones sobre el mismo tema de su maestro Maella, como ejemplo, el Otoño (Fig. 185).



Fig. 185. Zacarías GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, ‘Alegorías de las Cuatro Estaciones y la Agricultura’, 1806. Detalle del Otoño, Galería de las Estatuas, Casa del Labrador, Aranjuez.

Zacarías González se muestra seguidor de Maella y la impronta de su maestro es enorme, aunque es menos creativo y utiliza Ripa casi de forma literal.

### E. I. 3. 3. 3. Francisco de Goya

Francisco de Goya (1746-1828) utilizó, en el transcurso de su carrera, como fuente iconográfica, la obra de Ripa. Por otra parte, un hecho común en sus coetáneos, como hemos visto en los españoles Francisco Bayue o Maella por citar los mas relevantes. Sin embargo, el estudio de Ripa en Goya ha suscitado gran interés en la historiografía artística, tanto a nivel nacional como internacional<sup>580</sup>, por lo que no incidiremos sobre el

---

<sup>580</sup> 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. R. LÓPEZ TORRIJOS, LÓPEZ TORRIJOS, R., [1997], *Goya y la iconografía barroca*, Zaragoza: Institución Fernando el católico, pp. 149-165. M.S. SORIA, *Goya's Allegories of Fact and Fiction*, *The Burlington Magazine*, vol.90, nº 544, 1948, pp. 196-202:199. F. NORDSTRÖM, ‘Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya’ [1962], (Trad. Carmen Santos), *La Balsa de la Medusa*, Madrid, 2013. 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. 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.

tema suficientemente estudiado. Sin embargo, nos ha llamado la atención las referencias a las distintas ediciones de Ripa que se citan utilizadas por Goya. Para ello nos planteamos primeramente hacer una mínima introducción a modo de pincelada, algún ejemplo que ilustren la utilización de la ‘Iconología, para después abordar las ediciones.

Sobre su época de formación, primero como alumno de Luzán y Bayeu y posteriormente en su viaje a Italia, como hemos analizado a través del ‘cuaderno italiano’, la huella que la pintura alegórica dejó en el pintor al tiempo que constatado su presencia, sobre todo tomando como modelo los referentes visuales de los pintores de su entorno, como las obras de C. Giaquinto o las enseñanzas de la Academia de San Lucas, así como en la pintura realizada para el concurso de Parma (A. Capítulo II). En este periodo de formación académica, el plan de estudios de los pensionados en Roma implicaba que hasta los últimos años, es decir el 5º o 6º año, no podrían crear sus propias obras de invención propia. Así lo explicita el propio Goya, en un artículo autobiográfico, casi al final de sus días, en el que resume su formación en lo que él considera han sido los puntos más importantes. Por un lado, los cuatro años que pasó con José Luzan, “copiando las mejores estampas que tenía y empezando a pintar de su ‘invención’ hasta que se fue a Roma; no habiendo tenido más maestro que sus observaciones en las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y de España, que es de donde ha sacado más provecho”<sup>581</sup>.

Goya pone énfasis en Roma como punto de inflexión a partir del cual empezar a pintar de su invención.

Por otra parte, a pesar de sus fracasos iniciales, Goya no perdió interés por pertenecer a la Academia madrileña y en 1780 solicitó ser Académico de Mérito y le fue concedido con la pintura de ‘Cristo crucificado’. En 1785, fue elegido Teniente Director de pintura, con obligación de impartir clases, lo cual le daba “poco provecho y mucho honor”. Todo su paso por la Academia de San Fernando, en los aspectos esenciales, está recogido sucintamente por la propia Academia. Sólo haremos mención a algunos puntos que queremos destacar y que nos permiten sustentar su interés en el aspecto creativo que estuvo siempre presente a lo largo de su vida laboral y académica. En este sentido, queremos destacar su disconformidad con la ‘Enseñanza’ cuando critica su metodología en el informe que remite a la Academia de San Fernando. En 1792, el vice-protector Bernardo Iriarte requirió a los tenientes directores de pintura que emitieran su opinión

---

<sup>581</sup> 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.

sobre la posibilidad de mejorar la enseñanza. Goya fue muy beligerante en su ‘Informe al Plan de Estudios de la Academia’, en el que aseguró “que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, o la obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por el mismo camino, es un gran impedimento a los jóvenes que profesan este arte”<sup>582</sup>. Considera que el método más adecuado consiste en dar libertad a los alumnos.

Goya alcanzó su máximo éxito profesional en 1799, cuando fue nombrado pintor de cámara de Carlos IV junto con Maella. Goya es coherente con sus ideas, cuando se negó a pintar los bocetos para tapices, trató de evitar este encargo y le rogó al monarca que por haberse ejercitado únicamente “en lo historial y de figura” desconfiaba el “poder desempeñar en lo perteneciente a adornos por no haberlo hecho jamás”, “dirigir los trabajos de los pintores adornistas dándoles las mejores ‘ideas’, y rectificar las que presenten si no estuvieran conformes”, reclamando mayor dedicación a la creatividad artística<sup>583</sup>. La propuesta fue aceptada y se indica que “Maella y Goya dirijan los trabajos de los pintores adornistas bajo estas premisas.

En paralelo con el devenir académico, Goya desarrolló su carrera profesional, abrió nuevas perspectivas a la formación académica y esta apertura conceptual es aplicable a su lenguaje pictórico. Este cargo de pintor real le permitió desarrollar su obra con mayor libertad en todos los campos de creación artística.

Es importante aproximarnos a la metodología de trabajo de Goya y cómo se enfrentaba a su propia creación. Esta faceta la dio a conocer su amigo Ceán Bermúdez, “antes de trazar Goya su obra, hizo lo que debe hacer todo pintor [...], leyó con reflexión las actas del martirio de las dos hermanas [...], indagó el sitio en que se había de colocar el lienzo [...] y con el auxilio de los símbolos de martirio”<sup>584</sup>. Esto nos ayuda a visualizar cómo el pintor utiliza todos los medios a su alcance para construir su propio lenguaje, y entre ellos, los libros y las fuentes literarias e iconográficas, entre los que debió de contar con la ‘Iconología’, de Cesare Ripa, que formaba parte de los libros de la biblioteca de la Real Academia de San Fernando; así como en su entorno familiar, ya que Francisco Bayeu tenía dos ediciones, como hemos comentado, una italiana y otra francesa. A nivel personal, sabemos que tenía una buena biblioteca<sup>585</sup>, conocía el italiano por su estancia

---

<sup>582</sup> <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goja/>

<sup>583</sup> J.L. MORALES: ‘Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes biográficos’, Academia RABASF, 1989, nº 69, pp. 91-110: 98.

<sup>584</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Análisis de un cuadro que pintó Goya para la Catedral de Sevilla’, Imprenta Real y Mayor, 1817, p. 4.

<sup>585</sup> F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ‘Cómo vivía Goya’, Archivo Español de Arte, nº 74, 1946, pp. 73-109.

en Italia, y en la correspondencia que tuvo con su amigo Zapater le dijo que estaba estudiando francés, por lo que podría consultar cualquiera de las ediciones en estas lenguas.

Como pintor, no sólo las referencias literarias formaban parte de la cultura visual del artista, también su entorno artístico desde sus inicios en Zaragoza. Luzán, su primer maestro, o Bayeu en Madrid; además de los maestros italianos y su propia experiencia en Italia, como Giaquinto, G.B. Tiepolo o A.R. Mengs, los más reputados pintores europeos usaban los modelos de la 'Iconología'.

En suma, los pintores más cualificados, que eran en este momento los pintores académicos, estaban en disposición de crear los programas iconográficos, lo cual requería estudio y un método adecuado, para que a partir de este bagaje crearan las obras de "su propia invención".

Nuestro interés se centra en explorar cómo se ha incorporado el uso de la alegoría y la obra de Ripa en la creación artística de este artista.

### **E. I. 3. 3. 3. 1. La huella de C. Ripa en las obras alegóricas de 'su propia invención'**

La obra de Goya ha suscitado un gran interés en el mundo de la historiografía artística internacional. En particular, el estudio iconográfico ha representado una nueva vía para abordar algunas de las obras de Goya que han sido muy fructíferas y han dado lugar a numerosas investigaciones e interpretaciones, tanto a nivel nacional<sup>586</sup> como internacional, sobre todo en el marco de la literatura artística anglosajona<sup>587</sup>.

---

<sup>586</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, 'Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras', *Archivo español de arte*, 68:270; 1995, pp. 165-177; R. LÓPEZ TORRIJOS, 'Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez'. *Archivo español de arte*, 273; 1996, pp. 1.21; J.F. ESTEBAN LORENTE, 'Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya', *Artigrama*, nº 18, 2003, pp. 471-503; J.F. ESTEBAN LORENTE, 'Goya. De la alegoría tradicional a la personal'. *Artigrama*, nº 25, 2010, pp. 103-121.

<sup>587</sup> M.S. SORIA, *Goya's Allegories of Fact and Fiction*, *The Burlington Magazine*, vol. 90, nº 544, 1948, pp. 196-202; F. NORDSTRÖM, 'Goya, Saturno y Melancolía', [1962], traducción. C. Santos, 'La balsa de la Medusa', Madrid, 2013, l. ROSE DE VIEJO, *Goya's Allegories and the Sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ*, downloaded from 161.116.100.134 on Tue, 10 May 2016 11:12:01 UTC. All use subject to <http://about.jstor.org/terms>. I. ROSE DE VIEJO, 'La segunda visita de González de Sepúlveda a la Colección de Manuel Godoy', *Archivo Español de Arte*, 1987, pp. 137-152. NIGEL GLENDINNING, 'Imaginación de Goya: nuevas fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas', *Archivo Español de Arte*, 1976, pp. 275-292; NIGEL GLENDINNING, 'Goya and Van Veen. An emblematic source for some of Goya's late drawings', *The Burlington Magazine*, CXIX, núm. 893 (1977), 568-570. J. F. MOFFIT, 'Espejo en la pared u otra manera de mirar Floridablanca de Goya con ayuda de Cesares Ripa y Johann Hertel', *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, nº. 4-5, 1984, pp. 9-35.

Uno de los primeros historiadores de arte que demostró la relación entre las obras de Goya y la fuente ‘Iconología’ fue Martín S. Soria, quien afirma, con una frase que ya hemos citado, parafraseando a E. Mâle, que “con el Ripa en la mano podía explicar la mayor parte de las alegorías que adornaban los palacios y las iglesias de Roma”. Soria reproduce esta misma idea en relación a Goya y propone que “con Ripa en la mano se puede reexaminar toda la obra de Goya<sup>588</sup>”. Este fue un punto de partida que ha permitido buscar esta relación que ha dado lugar a numerosos estudios.

Comenzaremos haciendo mención al ‘Retrato de Floridablanca’, 1783 (Fig. 186).



Fig. 186. F. Goya, ‘Retrato de Floridablanca’, 1783, Banco de España. Madrid.

Hemos elegido esta obra porque creemos que, al menos en parte, representa un homenaje a Palomino a través de la figura de Floridablanca, quien trabajó activamente para que se hiciera una segunda edición del ‘Tratado de la Pintura’. Goya eligió la ‘práctica de la pintura’ porque es donde se vincula a Palomino con Ripa, donde expone las fuentes utilizadas en la realización de sus obras y la fuente ‘Iconología<sup>589</sup>’. Según

---

<sup>588</sup> M.S. SORIA, *Goya’s Allegories of Fact and Fiction*, *The Burlington Magazine*, vol. 90, nº 544, 1948, pp. 196-202:199: *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 recognized.*

<sup>589</sup> Quisiera subrayar el interés de Goya en relación con la obra de Antonio Palomino el ‘Museo Pictórico’, al situarla a los pies del primer ministro. Es posible que con este gesto Goya nos esté remitiendo a que Floridablanca participó activamente para que se realizara una nueva edición, que no vio la luz hasta 1795, por los enfrentamientos que hubo entre Isidro Bosarte y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Finalmente se realizó la reedición con anotaciones de Rejón de Silva. Esta obra formaba parte de la rica biblioteca personal del ministro junto con las obras de Mengs editadas por Azara. Floridablanca, por su cargo de primer ministro, llevaba implícito el de gestor y protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en este sentido, el motivo del libro de Palomino sería un vínculo con las tradiciones en la formación de los jóvenes artistas de la Academia, al tiempo que nos habla de ser un referente para las nuevas generaciones. De hecho, hemos constatado que la obra de Palomino formaba parte de los libros en todas las bibliotecas de las Academias españolas junto a la obra de Ripa. F. NORDSTRÖM, ‘Goya, Saturno y Melancolía’, [1962], traducción. C. Santos, ‘La balsa de la Medusa’, Madrid, 2013, p. 46, afirma que se trata de la segunda parte, ‘Práctica de la Pintura’, la que pintó Goya sobre el suelo en el retrato de Floridablanca. Es en este sentido que queremos



Moffit, “Goya poseía una copiosa biblioteca que incluía varios cientos de títulos [...] sabemos con certeza que Goya tenía completo el ‘Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino’ [...] en base a la evidencia pictórica de la estima que sentía por las enseñanzas de Palomino, lo cual deducimos lógicamente de todos los manuales iconográficos y teóricos citados por Palomino, especialmente el de Ripa, ‘Iconología’ y ‘Hieroglyphica’, de Valeriano<sup>590</sup>”.

Respecto al contenido alegórico del retrato, ha suscitado múltiples interpretaciones contrapuestas. Pérez Sánchez pensaba que este retrato constituía una alegoría del poder y del buen gobierno. Por el contrario, otros autores como Moffit han realizado una lectura crítica basándose en Ripa. El autor supone que Goya ha usado un recurso velazqueño utilizando un espejo situado fuera del cuadro en el que se contemplaban Floridablanca y su acompañante Sabatini, cuyo significado oculto era reflejar la vanidad del ministro, con lo cual le atribuye a Goya una intencionalidad satírica y crítica del personaje<sup>591</sup>.

Belda ha hecho una revisión sobre las interpretaciones que ha suscitado el cuadro de Floridablanca y atribuye a J.M. López Vázquez la misma intencionalidad crítica<sup>592</sup>. También Belda, confirma la utilización de Ripa por Goya y cita a Alfonso Pérez Sánchez al referirse a las fuentes utilizadas por el pintor, “las conocidas y más divulgadas, desde ‘Iconología’ de Ripa<sup>593</sup>”.

Solo haremos mención a algunos ejemplos, por la sobreexplotación que ya ha tenido el tema. Por orden cronológico, una de las primeras funciones que tuvo Goya como pintor de la corte fue la realización de cartones para tapices, de los cuales mostraremos un ejemplo, de una serie de trece cartones con asuntos variados para decorar el ante

---

vincular la ‘Práctica de la Pintura’ con Ripa, pues es donde Palomino hace una descripción detallada de sus obras y su relación con ‘Iconología’.

<sup>590</sup> John F. MOFFIT, ‘Espejo en la pared u otra manera de mirar a 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. Notas 13, 26 y 29.

<sup>591</sup> J. F. MOFFIT, ‘Espejo en la pared u otra manera de mirar a Floridablanca de Goya con ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel’, *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, nº. 4-5, 1984, pp. 9-35.

<sup>592</sup> C. BELDA NAVARRO, ‘Floridablanca por Goya. Retrato de un hombre de Estado’, Seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2013, pp. 113- 136. Revisión extensa, sobre las diversas interpretaciones, tanto positivas como negativas, respecto al significado simbólico que se le ha dado al cuadro, incluido el de J.M. López Vázquez.

<sup>593</sup> C. BELDA NAVARRO, ‘Floridablanca por Goya. Retrato de un hombre de Estado’, Seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2013, pp. 113-136:117. Entre las fuentes citadas por Pérez Sánchez, además de Ripa, cita al ‘Reloj de los príncipes’, de Antonio de Guevara (símbolos de la Prelatura y de la forma de ordenar nuestras vidas) o el de Juan Baños de Velasco y Acevedo (L. Anneo Seneca, ilustrado en blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de sí mismo) para quien el reloj es jeroglífico de Príncipes y ministros.

dormitorio de los Príncipes de Asturias, en el Palacio del Pardo. Una de las escenas es conocida como ‘la cita’, (Fig. 187):



Fig. 187. F. GOYA, ‘La cita’, h. 1779-1780, óleo sobre lienzo, 100x151 cm. Museo Nacional del Prado. C. RIPA, ‘La Melancolía (Malinconia, 1630). .

Según F. Nordström, “parece que la coincidencia entre el cartón de Goya y la ilustración de Ripa es lo suficientemente llamativa como para pensar que Ripa fue quien inspiró a Goya cuando dibujaba el tema principal de su escena de La cita”<sup>594</sup> Según Ripa ‘la Melancolía’: “Mujer vieja, triste y dolorida, [...] vestida con paño basto y sin ningún ornamento. Se pintará sentada en un peñasco y con los hombros apoyados en las rodillas, sujetando el mentón con ambas manos y poniéndose a su lado un arbolillo enteramente desnudo, despojado de hojas y plantado sobre piedra”<sup>595</sup>. Creemos que la fuente pudo servirle de inspiración pero transformó al personaje de vieja a joven, no vestida de paño y solo una rama esta parcialmente desnuda de hojas, con lo que pasa a ser una creación propia.

Otro ejemplo citado en la bibliografía corresponde a la decoración del Palacio de Godoy, con ‘La Industria, El Comercio, La Agricultura y La Ciencia’; con la que Nordström realiza un análisis exhaustivo sobre la relación de la obra de Goya con Ripa, y entre los múltiples ejemplos cita las alegorías creadas para la decoración del Palacio de Godoy. D. Manuel Godoy (1767-1851) fue primer ministro de Carlos IV y príncipe de la Paz.

<sup>594</sup> F. NORDSTRÖM, [1962]. Traducción de C. Santos. ‘Goya, Saturno y melancolía’. Consideraciones sobre el arte de Goya, Madrid, ‘La balsa de la Medusa’, 2013, pp. 28-29.

<sup>595</sup> C. RIPA, ‘la melancolía’, T I, p. 65. La edi. 1613, sin ilustración. Personalmente no creo que utilizase la edición de Orlandi, 1764-1767, porque es literal a la descripción, subrayando la ancianidad.

No se conoce documentación, pero se sabe que recibió el encargo entre 1801 y 1805. Las pinturas conservadas que se encuentran en el Museo del Prado son cuatro tondos circulares con alegorías de la Industria, el Comercio, la Agricultura y la Ciencia. Este último estuvo perdido y fue posteriormente reconstruido. Inicialmente se pensó que estaban situadas en la Biblioteca, reforzando su imagen de hombre ilustrado y protector de las artes y las ciencias. Sin embargo, Rose de Viejo recrea un esquema basándose en fotografías antiguas y descripciones de visitantes *in situ*, y las sitúa en la escalera monumental. También nos indica cómo estaban distribuidas<sup>596</sup> (Fig. 188)

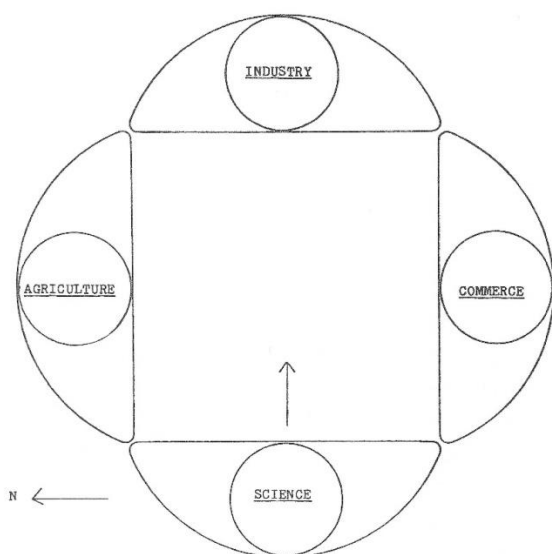


Fig. 188. GOYA, disposición de las alegorías en la escalera del palacio de Godoy, según Rose de Viejo.

En este caso la alegoría tiene como denominador común exaltar su faceta de hombre ilustrado en la línea de protector e impulsor de la Agricultura, el Comercio, la Industria y las Ciencias.

La fecha según Nordström<sup>597</sup> fue probablemente en torno a 1797. Es rectificada por R. López<sup>598</sup>, quien la fija en 1800; mientras que el Museo del Prado sitúa la obra entre 1801-1805, cuando se realizó la restauración del edificio, y la temática respondía a los ideales de progreso de las Sociedades Económicas<sup>599</sup>.

Según las personas que visitaron el Palacio y hacen referencia a la decoración interior, eran “tan parecidos a los de la Casa del Labrador, propiedad de Carlos IV en

<sup>596</sup> I. ROSE DE VIEJO, *Goya's Allegories and the Sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ*, downloaded from 161.116.100.134 on Tue, 10 May 2016 11:12:01 UTC. All use subject to <http://about.jstor.org/terms>.

<sup>597</sup> F. NORDSTRÖM, op. cit., pp. 116-123.

<sup>598</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, 'Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez', *Archivo Español de Arte*, LXIX, 273, 1996, pp. 1-21.

<sup>599</sup> Museo Nacional del Prado. Galería *online*.

Aranjuez<sup>600</sup>». Esto nos hace pensar que es probable Godoy quien sugiriera los temas a Goya parangonando su propio palacio con el Palacio Real de Aranjuez, además esto justificaría que Goya siguiera tan de cerca a Ripa.

La alegoría de ‘la Agricultura’<sup>601</sup> (Fig. 189):



Fig. 189. F. GOYA, ‘La Agricultura’, temple, 227 cm de diámetro. Museo Nacional del Prado (P02547). RIPA, ‘La Agricultura’, xilografía.

La pintura de Goya es muy fiel a la descripción de Ripa. Tiene en común que ambas figuras aparecen vestidas de verde, con corona de espigas, a sus pies dos azadones, como atributo más significativo. También está presente el árbol; y en el cielo, los signos zodiacales: Leo, Libra y Escorpio (la balanza, etc.)<sup>602</sup>. Goya enriquece la alegoría con la presencia de la figura masculina que porta los frutos de la tierra productos de la agricultura.

Otro de los tondos corresponde a la alegoría de ‘el Comercio’<sup>603</sup> (Fig. 190). Según comenta Nordström, parece que la intención de esta alegoría es la de reflejar un comercio a gran escala con países lejanos. El comercio representado en los personajes varones, vestidos con el turbante y con los productos de su comercio: sacos y fardos, como referencia al intercambio comercial.

<sup>600</sup> I. ROSE, ‘La segunda visita de González Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy’. *Archivo español de Arte*, 1987, pp. 137-152:142.

<sup>601</sup> C. RIPA, ‘La Agricultura’, op. cit.: “Se pinta el arado por ser el principal instrumento del arte de que se trata”. T I, p. 73.

<sup>602</sup> Este tema fue utilizado por M.S. Maella en varias ocasiones. Como precedente, desde la Apoteosis de Adriano, 1797, Palacio Real, ‘Poder de la monarquía española en las cuatro partes del mundo’, temple, 1798; en la casa del Labrador de Aranjuez; o el más próximo lo encontramos en la Sala de Compañía de la Casa del Labrador, ‘La diosa Cibele ofrece a la tierra sus productos’, 1798, (Fig. 102); posteriormente en la sala del billar, ‘La Agricultura y los cuatro elementos’, 1806.

<sup>603</sup> C. RIPA. ‘El Comercio y trato de la vida humana’, op. cit., T I, p. 196-197.



Fig. 190. F. GOYA, 'El Comercio', temple, 227 cm de diámetro. Museo nacional del Prado (P02546). C. RIPA, 'El Comercio', xilografía.

Goya, solo ha tomado de Ripa el atributo de la cigüeña y lo sitúa en primer plano para subrayar el significado.

En el tondo de 'la Industria' (Fig. 191), Goya ha expresado claramente las manufacturas mediante la acción de las mujeres hilando en las grandes ruecas. En este caso no hay relación con los atributos de 'Iconología'<sup>604</sup>.



Fig. 191. F. GOYA, 'La Industria', temple, 227 cm de diámetro. Museo nacional del Prado (P02548).

<sup>604</sup> C. RIPA, 'La Industria'. Los atributos que se mencionan son el enjambre de abejas, la mano con el ojo; o el caduceo de Mercurio. , T I, pp. 518-520.

Según Nordström, Goya se inspiró en ‘Las hilanderas’ (1675) de Velázquez<sup>605</sup>. Por otra parte, la gran luz que entra por los amplios ventanales sugiere metafóricamente la luz del progreso. Se trataría de un homenaje a Velázquez.

Se trataría de un homenaje a Velázquez. Esta referencia a Velázquez ya la hemos comentado en Francisco Bayeu. Sin embargo, será Goya quien en 1778 realizara la serie de grabados de las pinturas de Velázquez<sup>606</sup>. Esta corriente de poner en valor la pintura española fue seguida por Jovellanos y Ceán Bermúdez, ambos amigos de Goya.

La cuarta alegoría corresponde a la Ciencia, pero debido a que fue rehecha y ha sufrido grandes cambios, se considera destruida, por lo que no la analizaremos (Fig. 192).



Fig. 192. Alegoría reconstruida en relación con la que fue la de la Ciencia.

Si tenemos en cuenta las otras tres alegorías que forman el conjunto, al menos dos tienen su referente en ediciones italianas, aunque no de forma literal sino creativa.

Otra pintura que se ha relacionado con la Iconología, es la alegoría de la Poesía. Soria fue el primer autor que analizó dos alegorías de Goya, que en su opinión formaban tandem: la Poesía y España; y en el otro lado el Tiempo y la Verdad.

Esta opinión es compartida por Nordström. Según el autor Goya habría realizado la ‘Apotheosis de la Poesía’ y otro cuadro con el que supuestamente formaba tandem, ‘España, el Tiempo, la Historia’, ambos en los fondos del Museo Nacional de Estocolmo, donde el autor ha podido estudiarlas. Según cita, refiriéndose a Gudiol, dice que habían sido pintadas también para el Palacio de Godoy<sup>607</sup> y fecha estas alegorías por la misma

<sup>605</sup> F. NORDSTRÖM, op. cit., pp. 121.

<sup>606</sup> J. VEGA, ‘Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor’, en J. VEGA (Dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*, Boletín del Museo del Prado, XIII, 31, 1992, p. 46.

<sup>607</sup> F. NORDSTRÖM, op. cit., pp. 124.

época en que pintó los cuatro tondos descritos previamente. Este cuadro ha suscitado opiniones diversas sobre las fuentes en la que se basó Goya. Hay unanimidad con respecto a la figura central de ‘la Poesía’, que hace referencia a cada uno de los aspectos de la alegoría descritos en la ‘Iconología’ de Ripa<sup>608</sup> (Fig. 193).



Fig. 193. F. GOYA, ‘Alegoría de la Poesía’, 1804-1805, óleo sobre lienzo, 298x326 cm, Museo Nacional de Estocolmo. Suecia. NM 5592. Foto. [www.nationalmuseum.se](http://www.nationalmuseum.se)

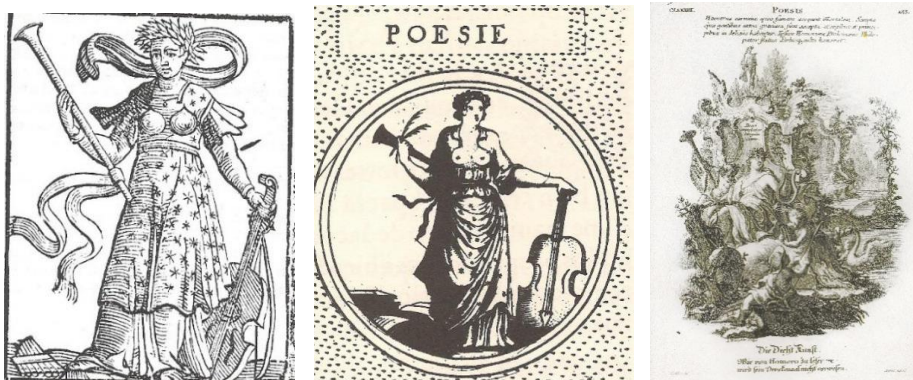


Fig. 194. C. RIPA, ‘La Poesía’, 1603, 1611, 1613; J. BAUDOIN, *Poesie*, 1644. J. G. Hertel, ‘La Poesía’, 1758-1760.

Inicialmente Nordström había pensado que representaba la Música, pues los niños que acompañan la figura alegórica llevan los distintos instrumentos musicales. Sin

<sup>608</sup> C. RIPA, ‘La Poesía’: “Hermoda 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 la trompa” T II, p. 218. xilografía.

embargo, sigue la descripción e ilustración de Ripa de 'la Poesía' que "representan las diferentes ramas de la Poesía. Coronada con el laurel de la inmortalidad de los poetas"<sup>609</sup>.

Un aspecto al que se ha prestado menor atención es el contexto en que Goya sitúa la alegoría. Sentada sobre un monte, en referencia al Monte Parnaso, donde se encuentran las nueve Musas, que están en el segundo plano. Encima de la montaña se encuentra Apolo, representado mediante uno de sus atributos, el caballo Pegaso, a quien, según la leyenda, dando una coza sobre la montaña, hizo que naciera un río que discurre por la montaña, signo de la inspiración. En el lado derecho vemos tres figuras masculinas, una de las cuales es ciega y se identifica con Homero, a su lado, vestidos de blanco y gris, podrían ser los poetas Virgilio y Dante, u Ovidio u Horacio. En este marco del Parnaso y las nueve Musas, son muchos los ejemplos de este tema<sup>610</sup>.

Si ha hecho mención a este contexto R. López que cita como referente de Goya el Parnaso según grabados de Gravelot y Cochin para la edición de 1791<sup>611</sup> (Fig. 195). Si analizamos los grabados que M. Gravelot había publicado en el *Almanach Iconologique*, V suite, París, 1769, que posteriormente se publicaría como 'Iconología' de Gravelot y Cochin, 1791. En ambos la ilustración es la misma, *Les Muses*. La fuente de referencia literaria común se remonta a la *Emblemata Horaciana*<sup>612</sup> (Fig. 196).

Según Glendinning, Goya toma una idea de un emblema o una imagen de otro. Él raramente toma prestada la idea o la imagen sin alguna clase de desarrollo o modificación y la detección de la fuente en su trabajo es delicada y frecuentemente incierta<sup>613</sup>.

En España, la *Emblemata* está detrás de las portadas que ilustran la obra de Quevedo desde sus primeras ediciones (Fig. 197).

---

<sup>609</sup> C. RIPA, 'La Poesía', T II, p. 218.

<sup>610</sup> L. GIORDANO, 'Apolo en el Monte Parnaso', pintura del Palacio de Aranjuez. También Mengs, en la 'Apotheosis de Trajano', en 1774, utilizó la Poesía en el 'Parnaso con las Musas y Apolo. Posteriormente, Zacarías González, en 1807, realizó una pintura, 'Apolo y las Musas', que podría haberse inspirado en esta obra de Maella y Goya. En cuanto a los precedentes en la alegoría de forma aislada de la Poesía, Bayeu hizo uso de la misma en dos ocasiones, en ambos casos para homenajear al monarca Carlos III, como restaurador de las artes. La primera, en 1768, en la decoración de uno de los óvalos que decoran los ángulos, 'Apolo y Minerva reciben a Hércules'. Bayeu elige la variante de Ripa que muestra alas en la cabeza y corona de laurel, y lleva un libro en la mano siniestra (Fig. 39); y volvió a utilizarla en 'Apolo protege las Ciencias', 1786.

<sup>611</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, 'Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez', *Archivo Español de Arte*, LXIX, 273, 1996, pp. 1-21: 5.

<sup>612</sup> OTTO VAN VEEN, *Emblemata Horaciana*, 1684, p. 155.

<sup>613</sup> N. GLENDINNING, *Goya and Van Veen*, *The Burlington Magazine*, vol. 119, nº 893, 1977, pp. 566-571,





Fig. 195. GRAVELOT et COCHIN , *Iconologie'*, 1791. Fig. 196. OTTO VAN VEEN, *Emblemata Horatiana*, 1684.



Fig. 197 F. De Quevedo, 'Las nueve Musas castellanas', 1648. Biblioteca nacional de España. Fig. 198. M.S. MAELLA, pint. 'El Parnaso.' Carmona la grabó, 1769.

En la portada de “el Parnaso español”, Madrid, edición D. Días de la Carrera, (Fig. 197), observamos un grabado de Juan Hoort con el retrato de Quevedo, otro óvalo con el título de la obra y en el fondo, el Monte Parnaso. Este marco en el que se inserta al poeta hará fortuna y tendrá su réplica por parte de Maella, primero en una estampa (Fig. 198) grabada por Carmona en 1769, en el centro de las musas situó a Apolo con la lira y el Monte Parnaso, con el río, Pegaso y los árboles Esta estampa tiene gran similitud con la que M. Gravelot había publicado en el *Almanach Iconologique*, V suite, París, 1769, que posteriormente se publicaría como ‘Iconología’ de Gravelot y Cochín, 1791. Sin

embargo, creemos que son mayores las similitudes con las españolas de las ediciones de Quevedo.

Posteriormente Maella vuelve sobre su estampa para crear el grabado calcográfico que ilustra el tomo primero de la obra de Quevedo ‘Las musas castellanas’, en que suma la figura de Quevedo y como fondo el monte Parnaso (Fig. 199), que sería el trasunto de la obra de Goya si sustituimos la personalización de la imagen del poeta por el concepto abstracto de la alegoría de la Poesía.



Fig. 199. M.S. MAELLA, ‘Las nueve Musas castellanas’, Ibarra, 1772. Tomo I, retrato del autor. *Mar.io MAELLA delin., J. Ballester sculp.* Biblioteca nacional de España.

Pocos años después, Maella ilustra nuevas ediciones ‘El Parnaso español’<sup>614</sup>,

Estos modelos visuales españoles de su entorno pudieron estar al alcance de Goya a la hora de inspirarse para la creación de la pintura de la Poesía, donde la imagen ya era conocida y utilizada por otros autores, como hemos mostrado en el caso de M.S. Maella y que le sirvieran para crear el contexto en el que sitúa la figura de la Poesía, inspirándose en Ripa.

<sup>614</sup> F. De QUEVEDO Y VILLEGAS, ‘El Parnaso español, monte de dos cumbres, con las nueve Musas castellanas’. En Madrid, imprenta de Manuel Román, 1713. Contiene grabados de las Musas firmados por D. J. A. Inv.; Maella ilustra una edición de seis volúmenes: inv. Maella, grabada por Ballesteros, F. de Quevedo, ‘Las nueve Musas Castellanas’, edición Ibarra, 1772. de la imprenta Joaquín Ibarra, 1772: *Mar.io Salv.or Maella delin., en Madrid por Joachin Ballester sculp.* Las láminas de los tomos III y IV son grabados calcográficos que representan a las musas. En años sucesivos, la obra de Quevedo tuvo nuevas ediciones con estampas realizadas por Luis Paret y grabadas por Juan Moreno, Edición de Sancha, 1791-1794.

Respecto a las ediciones de referencia, Soria cita la edición de Ripa de Roma, 1603, fol. 406 (Fig. 193).

Por otra parte, otro referente visual muy próximo, es la obra de L. Giordano, que también aborda el mismo tema: ‘Apolo en el Monte Parnaso’, Palacio de Aranjuez, donde el italiano también sitúa a los poetas, (Fig.81).

Otra muestra pictórica que analizaremos es la pintura, que según Soria, estaría en relación con la Poesía y que se titula ‘España, el Tiempo y la Historia’ (Fig. 200) y es de la opinión de que en ambas el tiempo juega un papel esencial de vínculo, ya que la Poesía y la Historia hacen a los hombres inmortales.



Fig. 200. F. GOYA, ‘Alegoría de España vs. la Filosofía, el Tiempo y la Historia’, h.1812, óleo sobre lienzo, 294x244 c. Museo Nacional de Estocolmo. [www.nationalmuseum.se](http://www.nationalmuseum.se)

Esta pintura se compone de tres figuras, dos de ellas son el Tiempo y la Historia<sup>615</sup> que se inspiran en la alegoría de Ripa y no han suscitado ningún problema. Sin embargo, la que representaría a España<sup>616</sup>, ha dado lugar a diversas interpretaciones. En opinión de Martín Soria, el modelo para España lo tomaría de Ripa, de la representación de la Toscana italiana<sup>617</sup> (Fig.201).

<sup>615</sup> C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 360.

<sup>616</sup> C. RIPA, ‘Toscana’, T I, p. 547.

<sup>617</sup> M. SORIA, *Goya’s allegories*, op. cit., pp. 196-200.



Fig. 201. C. RIPA, La Toscana, xilografía.

Si observamos la ilustración de Ripa en relación con la pintura: comparten los atributos del cetro y el libro.

Para Nordström la figura de España correspondería en realidad a la alegoría de la Filosofía<sup>618</sup>. Después de una extensa argumentación, descarta los bocetos y se remite a la pintura final que se el pintor ha dejado atrás, por los atributos que porta la alegoría: el cetro y el libro, así como por la luz que desprende, que en su opinión seguirían el modelo clásico de la Filosofía según ‘Iconología’. El autor también descarta otros estudios que han vinculado esta figura con la alegoría de la Verdad<sup>619</sup>, puesto que no aparece desnuda, como se representa no sólo en Ripa sino también en los ejemplos pictóricos de su entorno en el Palacio Real. Utiliza esta misma argumentación también para descartar que sea la alegoría de España.

Asimismo, Esteban Lorente suscribe esta opinión, citando a A. Reuter<sup>620</sup>, quien clarifica la situación distinguiendo entre el boceto en que está representada la Verdad y el lienzo en el que aparece la alegoría de la Filosofía<sup>621</sup>. El autor precisa que “este dibujo y su texto están inspirado directamente en el texto y grabado sobre la Filosofía de la edición de Cesare Ripa, ‘Iconología’, Roma, Lepido Faciii, 1603, p. 164, con grabados sobre los dibujos de Giuseppe Cesari, *il Cavalier d’Arpino* (1568-1640) y no en otras ediciones. Además, [...] ...Goya conoce esta edición de memoria y no copia en ese momento el libro<sup>622</sup>”. Hace constar las dos definiciones que contienen el concepto de filosofía de Ripa, eligiendo la de Petrarca: “*Povera, e nuda vai Filosofia*”, mientras que

<sup>618</sup> F. NORDSTRÖM, op. cit. pp. 127-137.

<sup>619</sup> C. RIPA, ‘la Verdad’, T II, p. 391.

<sup>620</sup> A. REUTER, Ed. Calvo Serraller, ‘Goya, La imagen de la Mujer’, Madrid, Fundación Amigos del Prado, 2002, p. 222.

<sup>621</sup> J. F. ESTEBAN LORENTE, ‘Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya’, *Artigrama*, núm. 18, 2003, 471-503: 482.

<sup>622</sup> J. F. ESTEBAN LORENTE, ‘Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya’, *Artigrama*, núm. 18, 2003, 471-503: 481.

de la segunda toma el vestido en escalera, imitando el grabado del *cavalier d' Arpino*, de 1603<sup>623</sup> (Fig. 202).



Fig. 202.C. RIPA, 'La Filosofía', ediciones: 1603, 1611 y 1613.



Fig. 203. J. G. Hertel, *La Philosophia*, 1756-1760.

Esta imagen nos sirve de ejemplo para compararla con la edición de Hertel (Fig. 203), donde la *Philosophia* o Filosofía porta alas en la cabeza, cetro, libro y la esfera sobre la cabeza.; y va subida sobre una esfera<sup>624</sup>. Estos atributos de las alas en la cabeza con la esfera, la mano llevándose el dedo a la frente, donde un ojo aparece sobredimensionado, hacen que no parece que fuese éste el modelo. Al contrario, parece mucho más probable que la edición consultada sea la italiana. Sin embargo, si

<sup>623</sup> J. F. ESTEBAN LORENTE, 'Jeroglíficos', op. cit., 2003, p. 64.

<sup>624</sup> J. G., HERTEL, *La Philosophia*, 1759-1760, pp. 198-199.

comparamos las imágenes, observamos tiene gran similitud con las distintas ediciones italianas, que utilizan la misma imagen en 1603, 1611 o 1613 y la francesa; mientras que la edición alemana de Hertel se aleja bastante de la imagen de Goya. Desde nuestro punto de vista, quedaría descartada como modelo por parte de Goya (Fig. 193). Sin embargo, creemos que Goya tuvo a su alcance fuentes más próximas a su entorno.

A estas fuentes literarias podemos sumar los modelos visuales que Goya tuvo en su entorno más próximo, en los años que pasó en Madrid junto a Francisco Bayeu (y que no se han citado, y con los que creemos tiene mayor similitud (Fig. 203):



Fig. 204. F. BAYEU, 'La Filosofía', boceto, óvalo de la 'Apoteosis de Hércules', Palacio Real de Madrid.

Goya pudo conocer perfectamente 'La Filosofía' para uno de los óvalos que F. Bayeu había realizado para la decoración de uno de los ángulos de la 'Apoteosis de Hércules', 1768-1769, en el Palacio Real de Madrid. En ambos casos, la actitud de la figura alegórica y los atributos son muy similares. En el caso de Bayeu podemos afirmar que si se inspiró en Ripa según hemos analizado al hablar de su obra.

Por último, otra interpretación es la de R. López que interpreta que se trataría de una nueva alegoría, que haría referencia a la Constitución de 1812. Según la autora: "el

cetro (símbolo de la soberanía) y el libro (la constitución )”<sup>625</sup>. En su análisis introduce un nuevo elemento de la composición, un árbol recién cortado que está cayendo, por lo que vuelve al boceto donde aparece la ‘Verdad triunfando sobre la Oscuridad’. En su opinión, el mensaje que trasmite es el de una nueva España, que podría referirse a los principios del liberalismo<sup>626</sup>.

Esta diversidad de interpretaciones sobre una misma alegoría nos indica la complejidad de lectura del pensamiento de Goya y las sutiles variaciones que introduce en el que pudiera ser el modelo al que hace referencia para crear estas divergencias.

Inicialmente la huella de Ripa se puede detectar claramente, cuando su pintura estaba más vinculada a los modelos académicos donde ‘la imitación’ era una referencia que estaba explicitada incluso en la alegoría de la Pintura de Ripa, mediante la máscara que llevaba sobre el pecho, y que recogen fielmente todas las ediciones, en las diversas lenguas de italiano, francés, holandés o alemán.

En Goya la huella de ‘Iconología’ se va haciendo cada vez más sutil hasta que la parte de la invención domina toda su creación artística, donde el componente alegórico se desvincula de los modelos tradicionales y la estela de Ripa se desvanece.

### **E. I. 3. 3. 3. 2. Goya y el uso de las ediciones alemana e inglesa de C. Ripa**

Queremos subrayar que, independientemente de la diversidad de interpretaciones sobre el significado último que los distintos historiadores de Arte han realizado de la lectura de las obras de Goya, todos coinciden en señalar la ‘Iconología’ de Ripa como la fuente de inspiración. Aunque debemos destacar que siempre bajo las profundas transformaciones a las que es sometida por el pintor gracias a su capacidad creadora.

Este punto de acuerdo entre todos los investigadores toma dos vertientes respecto a las diferentes ediciones que pudo consultar. Entre los españoles la opinión compartida es que utilizó las fuentes comunes, con ediciones habituales en nuestro medio como eran la italiana o la francesa. Como ejemplo de las investigaciones españolas, hemos mostrado

---

<sup>625</sup> . LÓPEZ TORRIJOS, ‘Goya y la iconografía barroca’, p. 161.

<sup>626</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, ‘Goya y la iconografía barroca’, p. 161.

<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/.../Goya%20iconografía.pdf?...1>

su utilización en el campo religioso, donde vimos el tránsito del uso convencional en la Basílica del Pilar al más personal en San Antonio de la Florida.

Llama la atención que muchos de los estudiosos anglosajones citan como fuente de inspiración ediciones en lengua alemana o inglesa.

Haciendo un repaso cronológico de la bibliografía en lengua inglesa que hace referencia al uso de Ripa encontramos las siguientes:

M. S. Soria, *Goya's Allegories of Fact and Fiction*, 1948<sup>627</sup>, donde se citan como ediciones utilizadas por Goya la de Roma, 1603 y en inglés la de London, 1709. Según el autor, utiliza las alegorías de la Historia y de España, parangonándolas con la Toscana italiana, en la edición inglesa *Iconology or Moral Emblems*, London 1709. Sin embargo, piensa que *it is possible that Goya used a later Italian edition with a similar arrangement*<sup>628</sup>, aclara que es posible que Goya utilizara una edición italiana que él considera tardía.

G. Levitine, *Some Emblematic Sources of Goya*, 1959<sup>629</sup>. En este caso la cita corresponde a Moffit<sup>630</sup>, quien atribuye a este autor la edición de Hertel en alemán.

F. Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy*<sup>631</sup> [1962], donde abre el abanico a posibles ediciones consultadas: Ed. Padua, 1630; y francesas: J. Baudoin, Paris, 1643-1644; J.B. Boudard, Viena, 1759 o 1766. Ediciones italianas y francesas, por tanto.

N. Glendinning, *Goya and Van Veen*<sup>632</sup>, 1977. En el caso de algunos de los dibujos que estudia, atribuye a Goya el uso de C. Ripa, ed. Hertel, Ausburg, 1758-60: *No doubt I am influenced in this interpretation by one of Ripa's emblems [...] for instance, in Gottfried Eichler's version of de Iconologia (1758-1760)*<sup>633</sup>.

---

<sup>627</sup> M. S. SORIA, *Goya's Allegories of Fact and Fiction*, The Burlington Magazine, vol. 90, nº 544 (Jul. 1948), pp. 196-202.

<sup>628</sup> M. SORIA, *Goya's Allegories*, op. cit., p. 199.

<sup>629</sup> G. Levitine, *Some Emblematic Sources of Goya*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXII, 1959, 106-131.

<sup>630</sup> John F. MOFFIT, op. cit., 1784, pp. 9-35: 26, nota 29.

<sup>631</sup> F. NORDSTRÖM, [1962]. Trad. C. Santos, 'Goya, Saturno y Melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya', Madrid, La balsa de la Medusa, 2013.

<sup>632</sup> N. GLENDINNING, *Goya and Van Veen*, The Burlington Magazine, vol. 119, nº 893, 1977, pp. 566-571, C. RIPA, ed. Hertel, Ausburg, 1758-60. Alemán.

<sup>633</sup> N. GLENDINNING, *Goya and Van Veen*; 1977, pp. 566-571: 570.



I. Rose-de Viejo, *Goya's Allegories*<sup>634</sup>, 1984, donde cita *Ripa's Iconologia*, Ed. Hertel, Ausburg, 1758-60. Edición en alemán.

Para la investigadora, Goya tiene su referencia en la edición alemana de Ripa, de Hertel, 1758-1760 y atribuye esta edición en España a A. R. Mengs en relación con la Academia de San Fernando. No hemos visto citada entre los libros de la Academia esta edición. Por otra parte, debido a su formación romana, Mengs maneja una edición italiana, tal y como hemos visto en algún ejemplo de sus obras en el Palacio Real de Madrid.

J. F. Moffit<sup>635</sup>, en el 'Retrato de Floridablanca', cree que la fuente del espejo en el retrato se encuentra en la edición alemana de Ripa, editada por J. G. Hertel en Augsburg, 1759-1760, en dos tomos lujosamente ilustrados por Eichler, y con lemas en latín y alemán<sup>636</sup>. Él lo justifica diciendo que no se puede descartar que Goya la tuviera en su extensa biblioteca, o en las colecciones de sus muchos amigos, como su mecenas Don Luis, hermano del rey. En cuanto a la lengua alemana, lo soslaya diciendo que podría leer los títulos en latín con los rudimentos que supuestamente dice aprendería en los escolapios.

De estos seis autores, que son los que más han estudiado esta vertiente de Goya y su relación con Ripa, cuatro creen que usó una edición alemana y uno inglesa, opinión que nos parece difícil sustentar, puesto que en el ámbito español hemos revisado exhaustivamente todas las academias de nuestro país, y, de todos los artistas que sabemos que tuvieron la obra de Ripa en sus bibliotecas, no hemos encontrado hasta el momento ninguna edición en estas lenguas. Ya hemos comentado que Goya conocía el italiano y el francés, y estas son las ediciones de uso común en nuestro país y que desde nuestro punto de vista fueron las que con más probabilidad utilizó Goya, según hemos podido constatar en los ejemplos utilizados.

Por otra parte, también hemos visto cómo en nuestro medio existían suficientes referencias propias que hacían innecesario ir a buscar otras fuentes.

Por otra parte, nuestro estudio tiene como marco temporal el siglo XVIII hasta 1808, la Guerra de Independencia, que no solo traerá una gran convulsión político-social,

---

<sup>634</sup> 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.

<sup>635</sup> John F. MOFFIT, 'Espejo en la pared u otra manera de Mirar el Floridablanca de Goya con la ayuda de Cesare Ripa y Johann G. Hertel', Boletín de Arte, nº 4-5, Universidad de Málaga, 1984, pp. 9- 35.

<sup>636</sup> J. G. HERTEL, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758-1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologie*. E. A. Maser ed. Nueva York, Dover, 1971. Ed. facsímil.

sino también en el mundo artístico, con lo cual queda interrumpido nuestro análisis de las obras de Goya fuera de este periodo.

En conclusión, como dice E. Alba, el lenguaje alegórico, a lo largo de los reinados de Carlos III y Carlos IV, ha ido adaptándose a los cambios del tiempo: “La alegoría como lenguaje alegórico no muere, ni tampoco se mantiene intacta. Es evidente que sufre transformaciones en un intento de adecuarse a la nueva sintaxis estética del neoclasicismo, cuya modernidad se readapta al continuismo léxico mantenido en el seno de la corporación académica”<sup>637</sup>. Sin embargo, en este caso, Goya traciendo este esquema y su transformación del lenguaje alegórico se trasmuta de tal manera que la huella de Ripa pasa a ser una mera evocación.

## **E. Capítulo II. Valencia. La casa vestuario. Entre lo cívico y lo religioso.**

Vicente López Portaña (1772-1845), alumno de la RABASC a quien nos hemos referido en el capítulo precedente de los alumnos pensionados<sup>638</sup> tuvo una carrera profesional de éxito y realizó numerosas obras alegóricas en su etapa madrileña de madurez que quedan fuera de nuestro marco. Sin embargo, en Valencia durante estos primeros años decoró La casa Vestuario, que se enmarca temporal de nuestro trabajo.

La historiografía le atribuye la capacidad desde niño para crear imágenes alegóricas. Como pintor de cámara de Fernando VII Según Díez, hacia 1800 el artista debió decorar el salón principal de su vivienda con una pintura al fresco que representaba una compleja alegoría de la ‘Religión venciendo a la Herejía’, interpretada como San Miguel Arcángel derrotando al demonio<sup>639</sup>.

---

<sup>637</sup> E. ALBA, E. Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo. En Zafra, R.; Azanza, J. J. (coord.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, 2011. pp. 137-148.

<sup>638</sup> A. LÓPEZ PORTAÑA fue el pintor más relevante valenciano, formado en la RABASC en este periodo. Lo hemos seguido a través de los años por las actas de los premios a los que concurrió desde muy niño. Con 13 años concurre al concurso de 1786 en el que no obtuvo ningún voto; tres años más tarde en 1789 obtuvo el primer premio de primera clase. Después pasó tres años becado en la RABASF (1789-1792), bajo la dirección de M. S. Maella. Trascorrido su periodo de formación volvió a su ciudad, donde es nombrado académico de mérito y en 1799 Teniente Director de pintura de dicha institución; dos años más tarde, en 1801 lo nombran presidente de la Academia.

<sup>639</sup> J. L. DÍEZ GARCÍA, ‘Vicente López (1762-1850) vida y obra’, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2 vols. tesis doctoral, 1999, f-26, p. 597.

‘La Casa Vestuario’ está a medio camino entre lo cívico y lo religioso. Según Català, el edificio tenía una peculiar funcionalidad por su imbricación en el ceremonial cívico-religioso de la ciudad<sup>640</sup>. Su función era de casa para los magistrados del Tribunal de las Aguas, que la utilizaban para cambiarse de vestimenta y acudir de gala a los actos festivos de la catedral.

Una de sus primeras obras que se encuentra en la ciudad de Valencia fue la decoración del techo de la Casa Vestuario a la que se refiere Orellana: “Pintó el cielo del vestuario de la Casa de la Ciudad frente a la puerta de los Apóstoles<sup>641</sup>”. Hoy contamos con la monografía de M.A. Catalá y la tesis de J.L. Díez, así como los dibujos preparatorios realizados para esta composición, dados a conocer por A. Espinós<sup>642</sup>, y sobre todo la posibilidad de ver la obra *in situ*, pues este techo hoy corresponde a la sala de lectura de la Biblioteca Municipal Carles Ros. La decoración pictórica fue realizada por V. López en 1800 y, en la restauración realizada en 1995, se constató que no era un fresco, sino de técnica mixta a base de óleo y temple, sobre el fino enlucido de yeso.

El tema de la composición es un homenaje a la ciudad de Valencia, que ocupa el centro con el escudo de la ciudad y la figura principal: “Una majestuosa matrona en actitud de alzar una lucerna encendida, iluminando la sagrada hostia eucarística que la misma matrona ostenta en su mano derecha sobre una patena<sup>643</sup>” que Catalá interpreta como una variante de la Religión; creemos que viendo las pinturas *in situ* podremos aportar nuestra mirada (Fig. 205).

---

<sup>640</sup> M.A. CATALÁ GORGUES, ‘La Casa Vestuario su historia y usos’, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1997, p. 79.

<sup>641</sup> Orellana, op. cit., p. 504.

<sup>642</sup> A. ESPINÓS DÍAZ, ‘Vicente López en el Museo de Bellas Artes de Valencia’, 2013. De esta obra destacaremos un dibujo preparatorio para la decoración de la casa Vestuario: La alegoría de la ciudad de Valencia, 1800. 270x124 mm. Nº 14/2011. [BNE. Volumen apuntes ligeros. Fol. 38.

<sup>643</sup> M.A. CATALÀ, op. cit., 1997, p. 81.



Fig. 205. V. LÓPEZ, 'Alegoría a la ciudad de Valencia'. Techo de la Casa del Vestuario, 1800.



Fig. 206. V. LÓPEZ, 'Alegoría a la ciudad de Valencia'. Detalle. Techo de la Casa del Vestuario, 1800.

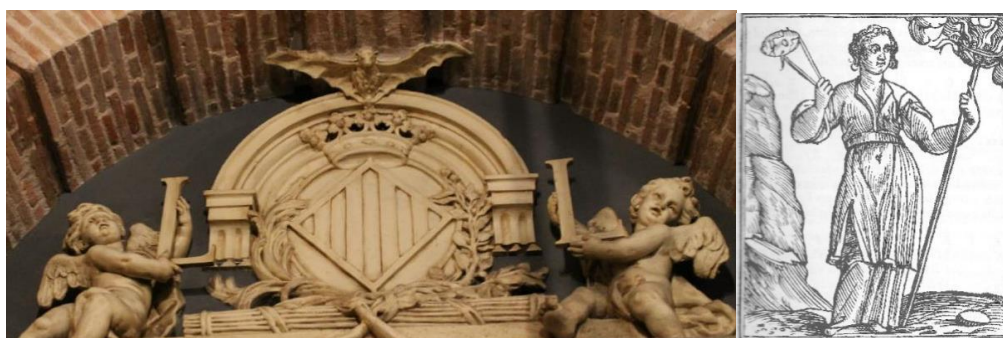


Fig. 207. Emblema de la Ciudad de Valencia, Dos veces Leal, en la Casa del Vestuario. C. RIPA, 'La Lealtad', 1611, xilografía.

Lo que Catalá interpreta como una patena con una hostia, en realidad nos parece una máscara. Una máscara que sí reconoce Díez, pero que interpreta como la figura de la Verdad, “encarnada por una matrona que mira hacia lo alto, sujetando en su mano derecha la máscara del engaño<sup>644</sup>”. Pensamos no en realidad no corresponde a esta alegoría.

Si tenemos en cuenta la idea central de la composición de homenaje a la ciudad de Valencia que López despliega en su pintura y que está igualmente presente en la puerta de entrada (Fig. 207), en la que se representan todos sus símbolos (el escudo de la ciudad,

<sup>644</sup> J. L. DÍEZ GARCÍA, op. cit, 1999, vol. II, F-25, p. 259.

con corona y el rat penat característico de la ciudad, flanqueado por la doble ‘L’ de doblemente leal; la figura central que la elegido es la Lealtad, que está representada en el lenguaje de Ripa con los mismos atributos que en la pintura de López. .

‘La Lealtad’: “Mujer vestida con sutilísima túnica que sostendrá en una mano una linterna encendida, hacia la cual ha de mirar atentamente, mientras sostiene con la otra una máscara desgarrada [...]. Así como la linterna expande a su alrededor la misma lumbre que nace dentro de ella, así también el hombre que es leal debe mostrar tanto por dentro como por fuera las mismas cualidades. Ya dijo Cristo Nuestro Señor a este propósito: Sea tal vuestra luz entre los hombres que por medio suyo glorifiquen a Dios, de modo que a la fama de vuestros méritos se correspondan vuestras obras”<sup>645</sup>. En la izquierda de la imagen aparece un perro, que se ha relacionado con la lealtad, de forma aislada. Sin embargo, también lo recoge Ripa como parte y símbolo de Lealtad. Creemos que esta lectura da mayor unidad y coherencia al conjunto de la obra (Fig. 206).

Además del escudo de la ciudad, el pintor hace uso de atributos que permiten contextualizar la composición pictórica y adaptarla al uso al que estaba destinado tal edificio. Para ello recurre a incorporar la figura de las *fasces consulares*, símbolos de la justicia y de la Ley civil<sup>646</sup>.

Acompañan a la Lealtad las figuras alegóricas de la Fama: “Mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna [...]. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada [...] Sostendrá con la diestra una trompa, tal como la describe Virgilio”. A esta descripción añade un atributo de la Buena Fama, “una rama de olivo en la siniestra<sup>647</sup>”. Sustituye la rama de olivo por la corona de laurel. Todo ello para difundir al mundo las virtudes de la ciudad de Valencia (Fig. 208).



<sup>645</sup> C. RIPA, op. cit., ‘La Lealtad’. T II, p. 14. Xilografía, 1611, p. 309.

<sup>646</sup> C. RIPA, op. cit., ‘Ley civil’, T II, p. 17.

<sup>647</sup> C. RIPA, op. cit., ‘La buena Fama’, T I, pp. 395-396.

Fig. 208. V. LÓPEZ, 'Alegorías de la Fama y de la Abundancia', Techo de la Casa del Vestuario., 1800. Foto de la autora.



Fig. 209. V. LÓPEZ Portaña, 'La Abundancia', dibujo, 182x263 mm. Colección Miguel Martí Esteve. *Palau antiguitats*.

Existe un dibujo previo de la alegoría de la Abundancia, dado a conocer por A. Martí<sup>648</sup> de forma más simple, en el que se hace referencia a las diferencias respecto a la pintura final, la ausencia de alas es la más significativa (Fig. 209). Este dibujo nos permite parangonarlo con la descripción y xilografía de Ripa, con la que encontramos mayor correspondencia.

‘La Abundancia’: “Dama gentil, con una bella corona de hermosas flores que le ciñe la frente, y el vestido de color verde, recamado de oro. Con la diestra mano ha de sostener el cuerno de la abundancia, repleto de muchos y muy diversos frutos [...], con el brazo izquierdo ha de sujetar un haz de trigo [...], muchos de los cuales se han de ir cayendo<sup>649</sup>”. Sobre esta base suma atributos de las alegorías del ‘Amor a la Virtud’: “Muchacho desnudo y alado [...], lleva otras tres coronas en las manos<sup>650</sup>” o simplemente las coronas podrían interpretarse como un signo más de los dones de la abundancia. Otro elemento alegórico que incorpora son los atributos pertenecientes a la descripción de ‘la Concordia’: “Sujeta con la diestra un haz de flechas [...]. Lleva una cornucopia en la siniestra<sup>651</sup>”.

Esta obra de sus inicios contaba con 28 años y será un prelude de sus obras posteriores en el Palacio Real de Madrid, donde desplegará toda su potencialidad en la época de madurez artística, en la que mantendrá sus referencias constantes a la fuente iconográfica de Ripa.

<sup>648</sup> A. MARTÍ PALAU, Ed. La Colección Miguel Martí Esteve. ‘Dibujos valencianos del siglo XVII al XIX’. Catálogo exposición del 1 de abril al 24 de junio de 2016. Catálogo. <http://www.palauantiquitats.com/>

<sup>649</sup> C. RIPA, ‘La Abundancia’, T I, p. 52.

<sup>650</sup> C. RIPA, ‘Amor a la Virtud’, T I, p. 88.

<sup>651</sup> C. RIPA, ‘La Concordia’, T I, p. 209.

## **E. Capítulo III. Barcelona. El ascenso social de la nobleza y la burguesía en las pinturas alegóricas.**

El objetivo principal de este capítulo es analizar las pinturas murales de carácter alegórico en el ámbito civil que realizaron los pintores de la Escuela Gratuita de Dibujo o de Nobles Artes. Utilizamos el mismo esquema de trabajo que en el capítulo precedente, que se ha basado en la relación entre los pintores académicos de San Fernando y las pinturas cortesanas. En este caso, los pintores académicos fueron los receptores de numerosos encargos tanto institucionales como de la burguesía emergente deseosa de decorar sus nuevas o renovados palacios o casas grandes. Somos conscientes que dejamos fuera de nuestro análisis otros pintores relevantes en el panorama de la pintura catalana de este siglo, pero el marco que nos hemos dado lo limita.

No solo hacemos referencia a la transformación económico y social en Cataluña en la primera mitad del siglo XVIII; también los pintores reclaman la dignificación de su estatus social y mejorar su formación, produciéndose la caída del gremio de pintores para dar paso a nuevas instituciones académicas, primero de ámbito privado y posteriormente a la Escuela Gratuita de Dibujo que hemos comentado en capítulos anteriores.

En este proceso, los Tramullas fueron en buena medida los motores de este cambio, a través de sus academias, que comporto al tiempo la incorporación de un lenguaje de tipo alegórico mitológico, con la incorporación de nuevos modelos iconográficos que quedaron plasmados principalmente en las decoraciones murales de interiores de las casas nobles de la ciudad de Barcelona. Estas grandes decoraciones murales serán el sello de identidad de la cultura barcelonesa de finales del siglo XVIII y el objeto de este trabajo.

### **E. III. 1. Los primeros testimonios de pintura decorativa de carácter alegórico**

Los Hermanos Tramullas fueron los artífices de los primeros testimonios que subsisten de pintura decorativa que surgen en torno a la mitad de siglo. Estas demandas profesionales de los pintores encontraron un contexto económico y social propicio, a raíz de un gesto político que cambió las relaciones de Cataluña con la monarquía borbónica, hasta entonces bastante deterioradas a consecuencia de la Guerra de Sucesión. La llegada a España de Carlos III, procedente de Nápoles por la ciudad de Barcelona en 1759, que



lo recibió con grandes festejos. Acontecimiento del que fueran testigos los pintores mencionados quienes dejaron testimonio del hecho. En el ámbito religioso destaca la pintura de Manuel Tramullas ‘Investidura de Carlos III como ‘canonge’ de la Catedral de Barcelona’, la investidura tuvo lugar en 1759 y plasmada en pintura en 1768; y en el ámbito civil, las decoraciones efímeras. De estas últimas destacaremos ‘La Máscara Real<sup>652</sup>’ en 1764, una serie de dibujos que recogen las representaciones efímeras realizadas con motivo de la llegada de Carlos III para tomar posesión del trono en España, y grabados, por De Fehr. Según Casellas, existe “una fuerte reminiscencia del sentido artístico de Bibiana [...]”<sup>653</sup>. Nosotros queremos destacar su contribución, como señala Esteve, quien ha estudiado toda la serie quien sostiene que se introduce una nueva temática mitológica frente a las formas tradicionales de carácter religioso, lo que supuso un cambio en los modelos iconográficos<sup>654</sup>. De este conjunto subrayaremos dos de las láminas que tuvieron mayor repercusión: ‘Apolo en el Carro solar’ y ‘La Aurora y la nueve Musas’, la primera dedicada al monarca y la segunda a su esposa. En todas ellas el hilo conductor es la exaltación de los monarcas y en cada una de ellas se desarrolla una escena que viene explicitada con un texto que acompaña el grabado. En Apolo vs. el monarca, se refiere como ‘Padre de las Luces’ y ‘Rey de los Astros: Apolo<sup>655</sup>’. Es posible que Francesc estuviera reflejando su experiencia adquirida en su estancia en París con el monarca Luis XIV, el Rey Sol, como había ejecutado Charles Le Brun en las decoraciones del palacio de Versalles en relación con el mismo rey. En este sentido, el ‘Carro de Apolo’ sería el ejemplo más característico. Otro ejemplo lo constituye el ‘Carro de la Aurora’, dedicado a la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III. En este caso la Reina pasa a ser representada como la Aurora, a la que acompañan las nueve Musas, que clásicamente acompañan a Apolo. En ambos casos las representaciones y descripciones tienen su fuente iconográfica, según Esteve, basadas en la obra ‘Iconología’ de Cesare Ripa<sup>656</sup>. Ambos temas los hemos visto representados en las pinturas del Palacio Real de

---

<sup>652</sup>En relación con las pinturas alegóricas destacaremos las más significativas de ambos hermanos. Francesc Tramullas i Roig fue uno de los primeros pintores que utilizó el lenguaje alegórico fuera del ámbito religioso, como hemos visto en el ‘Nacimiento de la Academia’ en el Capítulo I. y autor de la ‘Máscara Real ejecutada por los Colegios y Gremios de la Ciudad de Barcelona para festejar el feliz arribo de nuestros Augustos Soberanos Dn. Carlos III y Doña María Amalia de Sajonia, con el Real Príncipe e Infante’, Barcelona, 1764. F. Tramullas, ‘El Carro de Apolo’, dibujo y grabado por A. J. De Fehr, 1764, 45x56 cm, BC. F. Tramullas, ‘La Aurora’, 1764, 45x56,7 cm, MNAC.

<sup>653</sup> Fons Raimon CASELLAS, *Carpeta Les Tramullas*, 3/10- Ms. 524/25, doc. 1908, fol. 31, BC.

<sup>654</sup> V. ESTEVE MARULL, *Les Al·legories musicals en l’edició impresa de la Màscara Reial: Nous models iconogràfics en els gravats catalans de la segona meitat del segle XVIII*, Revista Catalana de Musicologia, 2002, pp. 53- 69: 59. <http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus>.

<sup>655</sup> V. ESTEVE MARULL, ‘Les Al·legories’, op. cit., p. 64.

<sup>656</sup> V. ESTEVE MARULL, ‘Les Al·legories’, op. cit., p. 62.

Madrid por Giaquinto con la figura de ‘Apolo’ y en Mengs, ‘La Aurora, y ‘Apolo y las Musas’. Estos ejemplos constituyen los precedentes para las decoraciones llevadas a cabo años después por los pintores académicos de la Escuela Gratuita de Dibujo o de Nobles artes a partir de 1778.

Los estudio mas reciente sobre los hermanos Tramullas corresponden al ámbito de la Universidad de Barcelona, por C. Miquel<sup>657</sup> y por A. Trepap<sup>658</sup>. Haremos referencia a dos ejemplos de decoraciones murales llevadas a cabo por el pintor Manuel Tramullas: ‘La Casa de los Cortada’, representación mitológica de Orfeo y Euridice, aunque según Trepap, no está suficientemente documentado; y ‘La Casa Larrard o Palacio Sessa’ o Casa-Palacio del Sr. Vicente Ossorio, Moscoso Fernández de Córdoba, Phelipez de Guzmán, Mangs. de Astorga, conde de Altamira y Duque de Sessa, situada en el carrer Ample, que ha sufrido a lo largo del tiempo numerosas remodelaciones hasta convertirse en un colegio y hoy es propiedad privada, de la que no queda mas que unos mínimos restos pictóricos. En este caso, conocemos la temática de la decoración gracias a un documento notarial de las cuentas de los trabajos realizados por Manuel Tramullas en marzo de 1778, por “haber pintado el grande salón, con ocho empresas de los trabajos de Hércules y doce de niños alusivos al mismo asunto, fingido de mármol, varios adornos en los vaciados, la bóveda tachonada de florones, fajas, molduras y entalles” y “la reproducción de una biblioteca y un museo natural en el frontis de la habitación”<sup>659</sup>. Existe un dibujo, que, según Miquel, pudiera representar este espacio de un salón y una biblioteca de esta Casa Larrard<sup>660</sup> (Fig. 210), aunque existe una discrepancia de fechas muy notable y el MNAC lo cataloga como una escenografía.

---

<sup>657</sup> C. MIQUEL CATÀ, Manuel y Francesc Tramullas pintor, Tesis doctoral Universitat de Barcelona, 1986. Director J.R. TRIADÓ.

<sup>658</sup> A. TREPAT, Manuel i Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Del segle XVIII a l’actualitat. TFM. 2012-2013. Actualmente realizando la tesis doctoral bajo la dirección de R.Mª SUBIRANA. En relación con la Casa Larrard o Sessa. A. TREPAT, ‘Casa-palau Sessa. Consideracions entorn al programa pictòric de Manuel Tramullas. Simposi internacional. Imatges del poder a la Barcelona del set-cents.

<sup>659</sup> C. MIQUEL, op. cit., 1986, Doc. XXIX, 27 de març de 1778, pp. 215-216; A. Trepap, ‘Manuel y Francesc Tramullas’, TFM, 2013, pp. 34 y 48.

<sup>660</sup> C. Miquel, ‘Manuel i Francesc Tramullas, pintors’, op. cit., 1986, «Al catàleg de dibuixos atribuïts als Tramullas hi ha dos alçats arquitectònics, justaent amb una biblioteca i un salò, els quals podrien pertànyer al model de la dita Casa Larrard» pp.78-79; Doc notarial, 23 de març de 1778, pp. 215 -217; A. Trepap, op. cit, 2013, p. 38.

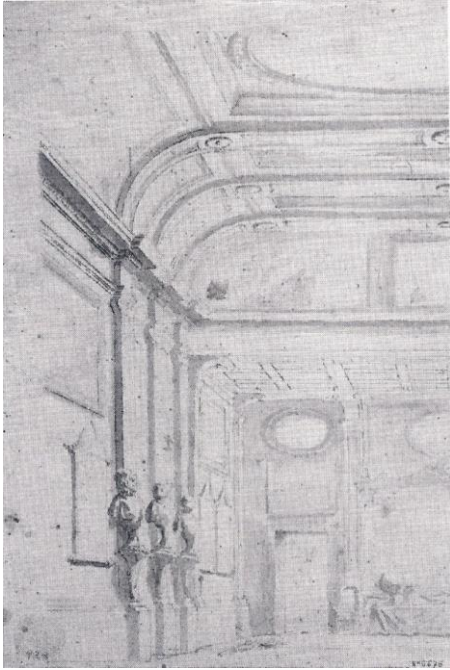


Fig. 210. M. TRAMULLAS, Gabinet i saló d'un palau, 1750-1755. Llapis plom, ploma i aiguada, 30,3x17,5 cm. Atribuït, MNAC/GDG/6675D. Tambien es atribuido a Francesc.

Los dos casos citados las decoraciones eran de tipo mitológico y desgraciadamente hoy no se conservan. El hecho de que Manuel incorporara esta iconografía nos indica un grado de formación elevado, de un pintor culto según se desprende de su testamento por las pertenencias que declara, “*se tindrà lo mateix hereu cuidado se conserve fins los fills de mas fillas, y los de las tres Nevodas tingan elegida professió; y en tal cas unit lo tot de los llibres facultatius, estampas, dibuixos, y utensilis sien dos, tres ó mes los que aspiran a ser Pintors*<sup>661</sup>”. Fue por otra parte un pintor reputado y fue nombrado pintor de la ciudad en 1784, cargo que ostentó hasta su muerte.

En el último tercio del siglo XVIII, la actividad constructiva en la ciudad de Barcelona se concentró en las decoraciones interiores de palacios o casas. Muchos de los palacios, en sentido estricto casas grandes, eran de época medieval y fueron remodelados o construcciones de *novo*. Si nos centramos en edificios de ámbito privado, se realizó la construcción de la Casa Moixó en 1770 (nueva); la Virreina 1772 (nueva); Moja 1775 (nueva); March, 1777 (nueva); Savassona, 1777 (reformada), la Casa del marqués de Palmerola, 1783-1784 (reformada) o de nuevo la Casa del marqués de Mojá h.1791, que fue el primer edificio en el que se permitió tirar la muralla para la fachada de la Rambla.

<sup>661</sup> A.H.P.B. Notario José Mariano Avellá. ‘Pleg d’escriptures i testaments 1792-1795’. L.I, citado por C. Miquel, ‘Manuel i Francesc Tramullas, pintors’, op. cit., p. 46. A. Trepal Cespedes, ‘Manuel i Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Del segle XVIII a l’actualitat’. FFM, 2012-2013, p. 19.

Todas tienen en común una entrada amplia, un patio central, desde donde arranca una escalera descubierta que da acceso a la casa, y generalmente un jardín privado. En el ámbito público de carácter civil citaremos la Lonja en 1774, también remodelada a partir de un edificio gótico; y de nueva planta la Aduana Nueva, después de un incendio que sufrió la anterior. Un tercer grupo lo constituirían los edificios fabriles, como la fábrica Magarola, Maldà o el complejo fabril y casa de Erasmo de Gònima, quien también es dueño de una construcción suburbana, en Sant Feliu de Llobregat, la Casa Amigó, de 1790.

Un acontecimiento relevante en la vida económica de la ciudad y que contribuyó al enriquecimiento especialmente de la nobleza y la burguesía fue promovido por las nuevas relaciones comerciales a partir del decreto de libre comercio con América que Carlos III promulgó el 12 de octubre de 1778. Los beneficios obtenidos de estos grupos sociales se tradujeron en el deseo de ostentación en las decoraciones de sus casas. La mayor parte de los encargos recaen en el ámbito académico, en el director de pintura y segundo director de la Escuela de Barcelona, P.P. Montaña (1749-1803); y en menor medida en Mariano Illa (1748-1810) y posteriormente Tomás Solanes (h.1760-1809). Estos pintores son capaces de crear programas iconográficos en los que se recurre al lenguaje alegórico que permite establecer un discurso narrativo que vincule los orígenes familiares con acontecimientos de tipo historicista, religioso o mitológico.

De las pinturas conservadas nos centraremos en las ejecutadas por los pintores del ámbito académico, tomando como referencia fundamental los trabajos realizados por Subirana y Triado<sup>662</sup>.

Barcelona no estaba al margen de lo que ocurría en el resto de Europa o en España, donde estas decoraciones murales, generalmente al fresco, se practicaban principalmente de los Palacios Reales, con contenidos alegóricos para personificar las virtudes principescas<sup>663</sup> y desde aquí se emulan y transfieren a las casas nobiliarias o de grandes casas burguesas.

---

<sup>662</sup> R. M. SUBIRANA REBULL I J.R. TRIADÓ, '*Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer treç del segle XVIII*'. En Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 113-133. Joan-Ramon TRIADÓ, '*L'Art a Catalunya a l'època de Carles III*'. Pedralbes revista d'Història Moderna, 1988, pp. 541-550; J. R. TRIADÓ Y R.M. SUBIRANA, '*Pintura Moderna*', 2000, p. 12-167. Rosa Maria SUBIRANA REBULL / Joan-Ramon TRIADÓ, '*Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII*', Pedralbes, nº 28, 2008, pp. 503-550.

<sup>663</sup> J. BROWN Y J.H. ELLIOT, '*Un Palacio para el Rey*'. Alianza, Madrid, 1981, p. 156.

## **E. III. 2. Los pintores de la Escuela de Nobles Artes artífices de las decoraciones alegóricas fuera del ámbito académico.**

### **E. III. 2. 1. Pedro Pablo Montaña**

P. P. Montaña contaba con gran prestigio en el ámbito académico dentro y fuera de Cataluña, había sido nombrado académico de la RABASC valenciana en 1777 y posteriormente de la madrileña de RABASF en 1799. Su influencia trascendió el marco de la Escuela de Dibujo y gracias a su formación y su cargo, primero como teniente director de pinura y posteriormente como director de la Escuela, acumuló gran número de encargos a lo largo de su carrera en el ámbito civil.

Citaremos sus obras a partir de la carta autógrafa del pintor, que dio a conocer Alcolea,. En la carta, que Montaña dirige a la Real Academia de Bellas artes de San Fernando, solicita que se le conceda el título de académico de mérito, y en la cual hace constar las obras realizadas hasta aquel momento<sup>664</sup>. Esta carta fue remitida en 1799, con lo cual abarca una gran parte de su carrera artística, dada la proximidad de su muerte en 1803. En ella recoge gran parte de sus obras y cita las que consideraba de mayor mérito, por lo que el documento tiene gran interés. A partir de esta relación de obras nos centraremos en las obras conservadas para realizar un análisis de dichas pinturas y compararlas con el modelo de Ripa, para establecer si existe un diálogo entre la alegoría pintada y la fuente 'Iconología'.

Según sus coetáneos, Montaña estudió bajo la dirección de D. Francisco Tramullas<sup>665</sup>, y se enfrenta a un reto con las decoraciones de carácter civil, de las que existían pocos precedentes, el más significativo el de Manuel Tramullas, que hemos citado. Por otra parte, Montaña mira hacia lo que está sucediendo en su entorno académico, sus contemporáneos como A. R. Mengs y sus discípulos Francisco Bayeu y posteriormente M.S Maella. Estos pintores son los que están marcando la tendencia

---

<sup>664</sup> RABASF. "Pedro Pablo Montaña, pintor de Barcelona, solicita se le conceda el grado de Académico de la de San Fernando en Madrid. Día 6 de octubre de 1799. Fdo. Pedro Pablo Montaña". Citado S. ALCOLEA I GIL, 'La pintura en Barcelona en el siglo XVIII, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona', vol. XIV y XV (1959-1962) i (1961-1962) I-II. Obras de referencia: tesis de licenciatura de E. BALLART, 'Pera Pau Muntagna. (1749-1803) pintor. Segon Director de la Escola Gratuïta de Dibuix'. Barcelona, setembre de 1987. Tesi llicenciatura inèdita. Director Joan-Ramón Triadó'. J. F. RAFOLS, 'Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña', ed. facsimil 1951-1954, Editorial Millá, Barcelona, 1989; R. M. SUBIRANA REBULL I J.R. TRIADÓ, '*Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer treç del segle XVIII*'. En Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 113-133. Joan-Ramon TRIADÓ, '*L'Art a Catalunya a l'època de Carles III*'. Pedralbes revista d'Història Moderna, 1988, pp. 541-550; J. R. TRIADÓ Y R.M. SUBIRANA, 'Pintura Moderna', 2000, p. 12-167.

<sup>665</sup> A. CEÁN BERMUDEZ, 'Diccionario', 1800, T III, pp. 89-90:89.

estética del momento. La Escuela de Barcelona, a través de su director P.P. Moles, ha comprado materiales tanto del pintor bohemio como de Francisco Bayeu. Con este bagaje y el estudio de las fuentes, Montaña se enfrenta a estas decoraciones.

### **E. III. 2. 1. 1. Casas de la nobleza y la burguesía**

#### **E. III. 2. 1. 1. 1. Palacio Palmerola.**

En la actualidad son crecientes los estudios referidos a la renovación del gusto que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII en lo referente a la decoración y el adorno interior de las casas. Entre ellas ocupa un lugar destacado la casa de los marqueses de Palmerola Despujol<sup>666</sup>, domicilio de Francisco Xavier, primer marqués de Palmerola que fue quien acometió la renovación y posterior adorno. Una parte relevante de dicho adorno lo constituyen las pinturas de carácter alegórico-mitológico que adornan el salón.

El 2 de octubre de 1785, Rafel D' Amat i de Cortada, barón de Maldà (1746-1818), hacía la siguiente anotación en su diario: «En lo nou frontis de la Casa in totum renovada dels Srs. Marquesos de Palmerola, o Despujol en la Porta Ferrissa se han posadas las baranas de ferro treballats dels balcons, ab un de molt llarch sobre lo Portal de la Casa, que comprén dos Portals un a cada costat per eixir a aquella balconada»<sup>667</sup>. En febrero de ese mismo año el cardenal Antoni Despuig tuvo la oportunidad de visitarlo, dejando constancia en sus escritos «que acaba de pintar al fresco, [Pedro Pablo Montaña (1749 - 1803)] una pieza de casa del marqués de Palmerola, con algunos hechos de los ascendientes de esta casa y están notados con bellísima espresión [sic]”, pero

---

<sup>666</sup> Se encuentra situada en la calle Portaferrissa, núms.7-9; en el siglo XIX al adquirir los descendientes el título de condes de Fonollar pasó a denominarse casa de los condes de Fonollar, y actualmente mantiene el nombre original de Palacio Palmarola. Obras de referencia sobre P. P. Montaña, S. ALCOLEA I GIL, *La pintura en Barcelona en el siglo XVIII*, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. XIV y XV (1959-1962) i (1961-1962) I-II. Contiene Memorial RABASE, *Pedro Pablo Montaña, pintor de Barcelona, solicita se le conceda el grado de Académico de la de San Fernando en Madrid*. Día 6 de octubre de 1799. Fdo. Pedro Pablo Montaña. E. BALLART, *Pera Pau Muntagna. (1749-1803) pintor. Segon Director de la Escuela Gratuita de Dibuix*. Barcelona, setembre de 1987. Tesi llicenciatura inèdita. Director Joan-Ramon Triadó. J. F. RAFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, ed. facsímil 1951-1954, Editorial Millá, Barcelona, 1989; R. M. SUBIRANA REBULL I J. R. TRIADÓ, *Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer treç del segle XVIII*. En *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 113-133. Joan-Ramon TRIADÓ, *L'Art a Catalunya a l'època de Carles III*. Pedralbes revista d'Història Moderna, 1988, pp. 541-550; Joan-Ramon TRIADÓ, *L'Art a Catalunya a l'època de Carles III*. Pedralbes revista d'Història Moderna, 1988, pp. 541-550; J. R. Triadó Y R.M. Subirana, *Pintura Moderna*, 2000, p. 12-167; Ll. PERMANYER, [2004] «Descubren un enorme mural de gran calidad. Se recupera la obra que Montaña pintó en 1784 en un Palacete de la Calle Portaferrissa » *La Vanguardia*, Vivir: 4 de octubre, p.4. F. QUÍLEZ, «A l'entor de l'activitat pictòrica de Pere Pau Montanya al camo de Tarragona», *Locus Amoenus*, nº 4, 1998-1999, pp. 201-217. A. VALLUGERA, «El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmarola». *IMAGO: Revista de emblemática y cultura visual*, n.º 7, 2015, pp. 43-57. Las pinturas fueron descubiertas en 21 año 2000 y restauradas ese mismo año por el dueño del Palacio actual Sr. Outomuro.

<sup>667</sup> AHCB (Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona). Ms. A. 201 AMM- C-5. fol. 31. [Dimars 2 de octubre 1785]. Este testimonio no está recogido en la edición impresa, Rafael d'AMAT i de CORTADA, *Calaix de Sastre*, Barcelona, Curial, Ed. R. Boixareu vol. 1, 1987 (en adelante: Barón de Maldà).

seguidamente añadió esta observación: “sin embargo, me gustan más sus figuras que sus adornos”<sup>668</sup>.

La explícita diferencia que hace Despuig entre las pinturas dedicadas al linaje, es decir, a la historia familiar de los ascendientes y su contexto, las pinturas alegóricas en forma de esculturas fingidas, a las que denomina adornos, establece una dicotomía entre ambas cuya visión ha prevalecido en el tiempo y las pinturas de contenido histórico han sido objeto del interés prioritario de los historiadores, pero en esta ocasión nos vamos a centrar en el adorno, si bien previamente nos vamos a detener en las relaciones que se establecieron entre el comitente y el artista a través de la Escuela de Dibujo de Barcelona.

La decoración de este palacio podemos enmarcarla en la renovación del gusto de la aristocracia ilustrada en consonancia con el academicismo de la escuela de dibujo.

Los marqueses de Palmerola, Francisco Javier Despujol d'Alemaný y Descatllar (1732-1809) y Josefa Vilalta (o Villalba) i Llorach (¿?-1810), eran miembros de una familia de grandes terratenientes y formaban parte de la aristocracia ilustrada barcelonesa; el marqués fue doctor en Filosofía y Derecho por las Universidades de Cervera y Huesca respectivamente. Después de que Carlos III le concediera el título de primer marqués de Palmerola en 1767 se registra mayor participación en la vida social y económica de la ciudad. El reconocimiento de sus coetáneos nos ha llegado a través del barón de Maldà quien además de los elogios los trata con deferencia: a la marquesa<sup>669</sup>, para subrayar su categoría social; le aplica la expresión de alto bordó; por su parte, del marqués destaca, con cierta jocosidad, su carácter de hombre de leyes<sup>670</sup>.

El nuevo estatus nobiliario le dio oportunidad al marqués para aspirar a una de las dos plazas que la Junta de Comercio de la ciudad de Barcelona destinaba a los Caballeros Hacendados y con ello pasó a formar parte de dicha Junta donde concurría toda la actividad comercial de Catalunya. Obtenida la plaza, fue nombrado vocal, permaneciendo en este cargo desde 1768 a 1790, el máximo posible según las ordenanzas<sup>671</sup>. Entre sus

---

<sup>668</sup> M. CARBONELL, 2011-2012: 192.

<sup>669</sup> 26 de setembre de 1791, «en la festa a casa d'en Ramoneda, trobí a personas d'alto bordo, quals eren: la señora marquesa de Palmerola» BARÓ DE MALDÀ, *Calaix de Sastre*, vol. 1. Ed. R. Boixareu, Curial, Barcelona, 1987, p. 286-287.

<sup>670</sup> BARÓ DE MALDÀ, op. cit. vol. II, 1987, p. 22. En referencia al marqués: « anava ab gorreta blanca al cap, per no acalorar-lo la perruca. No vull dir que semblàs un cartuixo, sense la perruca, ni, posada al cap, un senador romà, sí que un dels pares de la pàtria i de família, com lo és sa senyoria».

<sup>671</sup> ANC (Arxiu Nacional de Catalunya). Fons. *Linatge Despujol*. Inv. 80. Cod. 81. Título: *Junta del Gobierno del Comercio de Cataluña. Don Fco. Javier Despujol y Alemany Descallar Marqués de Palmarola*. Este fondo contiene las subcarpetas con los Libros de Actas de la Real Junta de Comercio, [LARJC], del periodo en el que el marques fue vocal: 1768-1790,

atribuciones y dado su condición de jurista experto, fue comisionado por la Junta para la creación de la Escuela Gratuita de Dibujo y Grabado<sup>672</sup>, ocupándose de redactar el Reglamento<sup>673</sup>, y encargándose de los asuntos artísticos lo que le permitió tener un contacto directo con el cuerpo académico, en particular con su primer director el valenciano Pascual Pere Moles (1741-1797)<sup>674</sup>.

Poco después de que tuviera lugar la fundación de la Escuela en 1775, se convocó el concurso para la elección de los ayudantes del primer director, y por acuerdo de la comisión, de la que Palmerola formaba parte, “se eligió a Mariano Illa (1748-1810), en primer lugar, y a Pedro Pablo Montaña (1749-1803), en segundo”<sup>675</sup>. Todo parece indicar que Francisco Palmerola conoció a Montaña a través de la Escuela y pudo seguir su carrera de cerca durante los casi diez años que median entre el nombramiento del artista como teniente director de pintura y el encargo que le hizo el marqués para que adornara la sala de su renovado palacio.

En este periodo, la Escuela de Dibujo bajo la dirección de Moles<sup>676</sup>, se había dotado de todos los instrumentos y materiales necesarios para la formación de profesores y alumnos. Éstos últimos, siguiendo la enseñanza normativa que no difiere del resto de las Academias.

En relación con el material docente, por la documentación, se tiene noticia de que la Escuela pronto se proveyó de dibujos originales, enviados desde Roma, entre los cuales

---

faltan los vols. VII y VIII, años 1778-1781. A partir de ahora: LARJC y la ortografía será la actual. «Habiéndose hecho presente que S. M. se ha dignado nombrar al Sr. Marqués de Palmerola vocal de la Junta para que sirva interinamente la plaza de caballero hacendado por muerte del Conde de Crexell. Ha acordado se pase al expresado sr. el aviso [...]». ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 26/5/1768. vol. II, fol.141-142. El nombramiento definitivo: «Habiendo el Señor intendente propuesto seis individuos de la nobleza para cada una de las plazas de Caballero Hacendado, [...], por votación ha salido el Marqués de Palmerola con 35 votos» [sobre un total de 40]. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 20/11/1769, vol. II, fols. 399-400. Parte del año 1771 pasó a ser presidente interino de la Junta de comercio.

<sup>672</sup> ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 20/3/1775, vol. V, fols. 235-237 «visto el oficio de la Real Junta General de 10 del corriente con que aprueba la plantación de la Escuela Gratuita de Dibujo y grabado para la pública utilidad. Ha acordado pase dicho oficio a los Srs. Marqués de Palmerola y demás Comisionados en este ramo para que prevengan al secretario lo conveniente para la formación de los oficios».

<sup>673</sup> ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 30/3/1775, vol. V, fols. 243-248.

<sup>674</sup> M. R<sup>a</sup> SUBIRANA, 1990.

<sup>675</sup> ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 12/6/1775, vol. V, fols. 281-286.

<sup>676</sup> S. ALCOLEA, vol. XIV, 1959-1960, pp. 112-114. *Materiales*. La Escuela Gratuita de Dibujo fue fundada 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 inauguró 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 Pasqual Pere Moles, procuró la adquisición 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<sup>a</sup> Subirana Rebull, U.B., Barcelona, 2007.



había varios de Rafael Sanzio y se contabilizan diecinueve de la mano de Anton Rafael Mengs (1728-1779)<sup>677</sup>, de los cuales no se conserva ninguno y no conocemos los temas; por lo que no sabemos si había entre ellos alegorías de las musas y de las bellas artes, aunque es evidente que el gusto imperante en la escuela eran las modernas corrientes estéticas del neoclasicismo que se vio reforzada en 1786 cuando la Escuela adquirió otros veinticuatro nuevos dibujos del pintor bohemio<sup>678</sup>.

En la sala de estudio de los modelos en yeso se contaba con vaciados de estatuas antiguas algunos de los cuales fueron traídos desde Roma<sup>679</sup>. Aunque no se han conservado, podemos conocer en parte cuales fueron por los dibujos. Un ejemplo que ilustra esta práctica común en las Academias es el dibujo de una escultura antigua de la Musa Talía “permite suponer que A. R. Mengs la realizó como modelo para sus discípulos y, por extensión, para los futuros alumnos de la Academia de Madrid”<sup>680</sup> (Fig. 80).

Por último, en la Escuela se formó una biblioteca reuniendo ejemplares que servían como fuente literaria para la creación e invención de las temáticas artísticas. En 1803 la biblioteca estaba situada en uno de los testeros de la Galería y allí se guardaban los “libros relativos a las Artes, que enseña”, y “dentro de gavetas, que forman el pedestal” se hallaban “custodiadas numerosas colecciones de originales para uso de las clases”<sup>681</sup>.

---

<sup>677</sup> S. ALCOLEA, vol. XIV, 1959-1960, pp. 112-114 y R. M. <sup>a</sup> 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 cincuenta y tres 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 en la actualidad digitalizados.

<sup>678</sup> S. ALCOLEA, vol. XIV, 1959-1960: 114. También se adquirieron estampas francesas e italianas, algunas de las cuales se emplearon para premiar a los alumnos aventajados. ANC. *Fons. Llitnatge Despujol*, LARJC, vol X, fol. 30-32. En los libros de Actas, 8 de marzo de 1784, Moles solicitó a la Junta la adquisición de estampas para la formación de los alumnos con el fin de estimularlos y sugiere que, como premio, a los mejores alumnos, se les gratifique con “estampas de los mejores maestros para que tengan duradero un exemplar que le llame a la continuación del estudio”. En el gabinete de estampas de la RACBASJ (Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi), existe una serie de estampas de Rafael, de la villa Farnesina y de las Estancias del Vaticana, entre las que se encuentra una serie de Alegorías (Filosofía, Justicia, Poesía, Teología), dibujadas por Nocci y grabadas por Rafael Morghen, bajo la dirección de Jon Volpato; sobre una pintura alegórica de Anibal Carracci: 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 Anton Rafael Mengs «el Parnaso», sculpit por Rafael Morghen, dedicada a D. José Nicolás de Azara, Ministro plenipotenciario de su Majestad Carlos III.

<sup>679</sup> En 1782, J. Camarón envió catorce cajones con estatuas de yeso (S. ALCOLEA, vol. XIX, 1959-1960: 113).

<sup>680</sup> A. NEGRETE, ed., Cat.5. S. Müller Bechtel, 2013:120-121.

<sup>681</sup> AHCB. Ms. 1D. XXI-5/9- Memòria, P. P. Montaña, fol. 14.

En el inventario más antiguo de los libros existentes<sup>682</sup> en la biblioteca, fechado en 1810, según hemos visto en el capítulo II, constaba la obra de Cesare Ripa, cinco tomos a la rústica que sólo pueden corresponderse con la edición de la *Iconología* publicada en Perugia entre 1764 y 1776. En cuanto a Ripa, podemos añadir que entre las estampas que trajo Moles de París, había un cuaderno según las ideas de Cesare Ripa y otros autores<sup>683</sup>. Hemos consultado dicha serie y llama la atención que el frontispicio muestra las alegorías del conocimiento divino y humano, que son similares a las correspondientes figuras en la edición francesa del tratado de Ripa publicada en París en 1644 por Jean Baudoin. En este contexto visual y teórico se formó Pedro Pablo Montaña quien, a diferencia de otros pintores y por la información que tenemos, no había viajado todavía fuera de Cataluña<sup>684</sup>. El pintor concedió un lugar relevante a los libros y su estudio, de hecho, fue conocido como un amante de éstos entre sus contemporáneos. En este sentido, con motivo de su fallecimiento, en la Junta de la Escuela celebrada el 27 de diciembre de 1803, se recordaba cómo Montaña, “no contento con la mera práctica artística, se dedicó a leer los mejores Autores que tratan de las bellas Artes, como también los de Arquitectura, Óptica y Perspectiva, añadiendo el estudio de la Historia y de la Mitología; de lo que resultó grande fecundidad en invenciones y alegorías ingeniosas”<sup>685</sup>. “No se oculta a V.C. el conato con que ha procurado adquirir las luces posibles para procurar adelantar en su Arte”<sup>686</sup>. Y este aspecto tan concreto y característico de su personalidad y su trabajo es el que eligió para el retrato que, años más tarde, le hizo su yerno, el pintor Joan Giralt (1772-h.1814).

---

<sup>682</sup> R. M<sup>a</sup> SUBIRANA, 2003:651-666

<sup>683</sup> Actualmente se conservan en la RACBASJ y han sido dados a conocer por F. JIMÉNO, «Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual 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 : Paris, chez la veuve de F. Chéreau. Dimensions : 19,9 x 15,8 cm. Inventario : Chéreau de 1774 : podría corresponder al nº 208 « Cent quatrevingt dix planches tant moyennes que petits formats le recueil complet de L'Iconologie [...] ». Esta serie 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.

<sup>684</sup> Fue pensionado por la Junta a mediados de la década de los noventa en Madrid con Mariano Salvador Maella, <https://books.google.es/books?id=9az2TrzzBxgC&pg=PA430&lpg=PA430&dq=Pedro+Pablo+Monta%C3%B1a+pensi+onado+por+la+Junta+en+Madrid&source=bl&ots=o5yauLt-Ek&sig=VyEVFmJsBx6UOcluO8LXd8OtbV0&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwib-aj-2enbAhXVFsAKHZ3xDwAQ6AEINTAD#v=snippet&q=Monta%C3%B1a&f=false> p. 430.

<sup>685</sup> Continuación de la *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. Francisco Suría y Burgada, Barcelona, 1803, p. C1b.

<sup>686</sup> R. M<sup>a</sup> SUBIRANA, 2003:651-666



Fig. 211. Joan GIRALT, Retrato de P. P. Montaña. RACBASJ. Cortesía de la Real Academia catalana de bellas artes de San Jordi.

En su retrato (Fig. 211) vemos al pintor en primer plano, enmarcado por los estantes de su biblioteca al fondo<sup>687</sup>. Montaña se nos muestra trabajando, inspirándose, aprendiendo y, en el plano del fondo, en el segundo estante del mueble los libros se han inclinado en señal de que uno de ellos ha sido retirado, imaginemos que es el libro de la *Iconología* de Ripa y el pintor está proyectando el adorno de la sala del Palacio Palmerola. Probablemente este perfil de pintor académico instruido fue uno de los valores más apreciados por el marqués a la hora de elegirle para que se encargara de pintar la sala principal de su casa.

Otro aspecto que queremos destacar es en relación con el la concepción del espacio y los adornos.

Si la *Iconología* de Ripa fue la fuente inspiradora de Montaña en la decoración del salón principal del Palacio Palmerola, en la concepción del espacio y su distribución podemos encontrar referencias en la obra de su maestro, Francesc Tramulles (1717-1773). En uno de los dibujos que ha llegado hasta nosotros (Fig. 210) nos presenta un espacio compuesto por un salón con un gabinete contiguo al fondo<sup>688</sup>. Probablemente una distribución espacial similar pudo tener el salón del marqués pues todavía hoy existe un

---

<sup>687</sup> F. FONTBONA, V. DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* [RACBASJ], Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999, p. 44: «Considerada sovint com anònima, coneixem l'autoria d'aquesta obra per què la consigna el catàleg de 1847».

<sup>688</sup> F. QUÍLEZ, *La Màscara Reial, Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, MNAC, Barcelona, 2001, p. 76.

espacio contiguo rectangular de menor tamaño, muy iluminado por varios ventanales que podrían cumplir esta función de un gabinete o biblioteca.

La decoración llevada a cabo por Montaña es mucho más ilusionística que vemos en el dibujo de Tramulles pues todo, las doce esculturas pintadas y el marco arquitectónico, es fingido y el juego de sombras proyectadas confieren mayor profundidad al espacio. El Palacio en la actualidad muestra un techo raso, aunque “podemos afirmar que aquets era result amb una escòcia perchè s’en conserva la forma”<sup>689</sup>. Esta afirmación nos permite confirmar que existía una escocia y que tenían continuidad con el techo con un efecto muy similar al que podemos ver en el dibujo de Tramulles.

En relación con los adornos la referencia la encontramos en Manuel Tramulles (1715-1791), hermano mayor de Francesc, había adornado con pinturas murales diferentes salones de las casas nobles de la ciudad de Barcelona, donde como ocurre en el palacio Palmerola el ornato, además de ser un elemento de magnificencia, tenía contenido figurativo y simbólico. Según la documentación en el gran salón de la desaparecida casa Larrad, Manuel Tramulles pintó “ocho empresas de los trabajos de Hércules y doce juegos de niños alusivos al mismo asunto, fingidos de mármol”<sup>690</sup>, que bien pudieron servir de referente para las esculturas fingidas de Montaña.

En la carta que el pintor envió a Madrid en que Montaña expone sus méritos, en primer lugar aparecen citadas estas pinturas “el gran techo de un salón en casa del Sr. Marqués de Palmerolay diez cuadros históricos pintados al fresco, dos de ellos de ocho varas de alto”<sup>691</sup>. Creemos que, dada su erudición, es muy probable que fuera él quien juntamente con el marqués sugiriera los temas históricos que debían ser seleccionados para visibilizar el linaje y su grandeza en grandes frescos de carácter histórico. Estos han sido estudiados por A. Valluegera<sup>692</sup>. El conjunto está formado diez pinturas, seis sobre

---

<sup>689</sup> M. ROSELLÓ, 2007-2008:285.

<sup>690</sup> C. MIQUEL Catà, Manuel y Francesc Tramullas pintor, Tesis doctoral Universitat de Barcelona, 1986, 2 vols. vol.1, pp. 215-217. Manuel Tramullas, Casa Larrad 1778, destruida. Solo contamos con la descripción.

<sup>691</sup> Archivo de la RABASF. Armario 1, legajo 42, *Pedro Pablo Montaña, pintor de Barcelona, solicita se le conceda el grado de Académico de la de San Fernando en Madrid*. Día 6 de octubre de 1799. Fdo. Pedro Pablo Montaña. Citado S. ALCOLEA I GIL, *La pintura en Barcelona en el siglo XVIII*, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. XIV (1959-1960) p. 282.

<sup>692</sup> A. VALLUGERA, [2015] «El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmarola». *IMAGO: Revista de emblemática y cultura visual*, n.º 7, pp. 43-57. Se trata de diez pinturas de carácter histórico sobre acontecimientos bélicos de la historia familiar centradas en la época medieval. Cuatro de las pinturas son representaciones heráldicas, y las seis restantes escenas narrativas de episodios destacados en que ha participado la familia. Cuatro de ellas, de pequeño tamaño en las sobrepuertas, una de ellas muestra una ciudad amurallada medieval, a con escenas bélicas de moros y cristianos. Una segunda, en el interior de una tienda de un campamento y un emisario. La tercera, con un grupo de prisioneros encadenados. La cuarta, el rey con capa de armiño corona y cetro este ordenando caballero

acontecimientos bélicos de la historia familiar ocurridos en el medievo y cuatro con representaciones heráldicas. De todas ellas destacan dos por sus grandes dimensiones, como expresión de la importancia, en las que se desarrollan las hazañas más brillantes en donde tuvo protagonismo el linaje del marqués. En una de ellas la conquista de Valencia en 1238, una escena bélica de moros y cristianos donde se centra la atención en un jinete con armadura blandiendo la espada en el que se figura al ancestro que libró la batalla, y de fondo se ve la ciudad amurallada. En la otra pintura que se encuentra de frente, el rey Jaime I da las merecidas prebendas a dos personajes que representan a los hermanos Despujol, Pedro y Ramón. ( Figs. 212 y 213).



Fig. 212. P. P. MONTAÑA, *La Conquista de Valencia*, fresco, 1784.

---

a un personaje que podría ser Arnaldo Despujol, que contribuyó a la toma de Cerdeña con Jaime II. Las dos escenas restantes son las ya comentadas.



Fig. 213. P. P. MONTAÑA, El rey entregando las prebendas, a los conquistadores, fresco, 1784. (Proceso de restauración).

Montaña eligió las doce figuras alegóricas de las musas y la Bellas Artes para enmarcar la narración de la historia familiar, donde las Musas fueran las encargadas de perpetuar la memoria de los antepasados y sus actos heroicos en la batalla<sup>693</sup>, así como el resto de los logros familiares<sup>694</sup>.

La articulación de las escenas narrativas con el componente alegórico responde a un planteamiento que venía siendo utilizado en los palacios italianos desde el siglo XVI, y que fue afianzándose en los siglos XVII y XVIII. Ciñéndonos, de forma muy sintética, al ámbito pictórico, entre los ejemplos que podemos citar en los que el elemento alegórico estuvo compuesto por la representación de las musas se encuentra Giorgio Vasari (1511-1574) que decoró su dormitorio en Arezzo con Apolo y las nueve musas; o los frescos con las nueve Musas del Parnaso del gran salón de Villa Sora en Frascati (Roma), encargados por Giacompo Boncompagni a Giuseppe Cesari, *el Cavalier d'Arpino* (1568-1640) a comienzos del siglo XVII, tras haber adquirido la villa en 1600. Aunque recientemente se atribuye la ejecución de los frescos de Villa Sora a Cesaro Rossetti, pintor que trabajaba en el taller del Caballero de Arpino<sup>695</sup>, el programa era de este

<sup>693</sup> BARÓ DE MALDÀ, *Calaix de Sastre, vol VI. 1802-1803*, Barcelona, Curial, Ed. R. Boixareu, 1987, pp. 274-275: «lo saló, tot pintat»,...amb «pintures bèl-liques, memòries des antepasats».

<sup>694</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, 1985:169.

<sup>695</sup>Source: [[http://www.discoverbaroqueart.org/database\\_item.php?id=monument;BAR;it;Mon13;3;it&cp](http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=monument;BAR;it;Mon13;3;it&cp)] [consulta 20-9-2017].

último<sup>696</sup>, y se da la circunstancia de que se considera al *Cavalier* autor de las ilustraciones de la primera edición ilustrada con grabados de la *Iconología*, publicada en Roma en 1603, si bien ni en esta edición ni en ninguna de las ediciones italianas posteriores las musas fueron ilustradas o figuraron en las estampas.

En España, los precedentes de este tipo de pintura los encontramos también en relación con las casas de la nobleza y no conservamos ninguna obra, solo tenemos noticia de ellas a través de referencias literarias. Tal es el caso del trabajo que llevó a cabo Juan Bautista Maíno (1581-1649), quien pintó una serie de lienzos de tema mitológico-alegóricos Apolo, las nueve Musas y los nueve cielos, para la biblioteca-estudio de Francisco de Rojas y Guzmán, conde de Mora<sup>697</sup>. Más conocida fue la intervención del pintor Luca Giordano (1634-1705), en el Casón del Buen Retiro (Madrid): sus frescos de la *Apoteosis de la Monarquía española* (h. 1697) dejó una huella importante en la pintura española<sup>698</sup>. Como hemos dicho, dicha decoración Montaña no pudo conocerla ‘in situ’ antes de su trabajo en el palacio barcelonés porque creemos que aún no había viajado a Madrid, pero sí inspirarse en ella a través de la fiel descripción que hace Palomino en la biografía del napolitano: “Circundan este hermoso teatro las nueve musas, con Apolo entre las ventanas, cada cual, con las insignias, que la distinguen”<sup>699</sup> o que conociera los dibujos de las Musas algunos de los cuales, pertenecientes a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que se encuentran en el museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 214).

---

<sup>696</sup> El caballero de Arpino fue príncipe de la Academia de San Luca en 1600 y en años posteriores.

<sup>697</sup> Hoy se desconoce el paradero de estos lienzos hechos antes de que el pintor ingresara en la orden dominica. El conde reunía allí a la sociedad literaria y artística de Toledo, entre los que se encontraba Lope de Vega y el secretario del Conde, Medinilla, quien dejó constancia de la costumbre de reunirse... “aquellas tardes de invierno” y donde sobre la librería “coronaban los estantes diez lienzos en dorados marcos,..., del excelente pintor Juan Bautista Mayno, [...] contenían los cuadros los nueve cielos, y en cada uno *una Musa* con las insignias de su inclinación, [...] Primero la casta *Talía*, ...luego la santa *Euterpe*, la religiosa *Erato*, la culta *Melpómene*, la estudiosa *Clío*, la música *Terpsícore*, la historiógrafa *Polimnia*, la estrellada *Urania*, la grave *Calíope*, el aurífero Apolo” en F. de Borja de San Román, I. Memorias. “Elisio de Medinilla y su personalidad literaria”. *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 8 y nº 9, 1920, pp. 129-170; II. Ilustraciones. “Cuatro obras inéditas de Don Antonio Medinilla”: IV. BIB. NAC. Ms. 4266, fol. 94-114. “El Vega de la Poética española. Diálogo literario de Baltasar Elisio Medinilla”, *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 8 y nº 9, 1920, pp 171-214. Citado por: A. E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*. 6ª ed. Cátedra, Madrid, 2010, p. 106; R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 302-307; L. Ruiz Gómez, *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p.18.

<sup>698</sup> A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Luca Giordano y el casón del Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.

<sup>699</sup> A. PALOMINO, 1947:1107.



Fig. 214.L. GIORDANO, Musa Talía, fresco y dibujo. Fresco: Casón del Buen Retiro y Dibujo: Museo de Bellas Artes de Valencia, nº inv. 156.

Como sostiene Espinós, “En el techo del Casón, Apolo y las Musas, [...], situadas en la base del conjunto pictórico son las que sostienen, sobre las que descansa la gran exaltación de las hazañas de los Austrias, que es el tema de la bóveda”<sup>700</sup>. Queremos subrayar que los dos investigadores citados, tanto A. Espinós como A. Úbeda, que han estudiado estas pinturas, después de analizar cada una de las nueve Musas, son de la opinión que el modelo iconográfico que utilizó Giordano fue el de C. Ripa, observación que queremos extrapolar a las pinturas de Palmerola y poder demostrar que comparten la misma fuente. Aunque en nuestro caso con la dificultad añadida que no costaba el nombre de las Musas a diferencia de las de Giordano.

Esta descripción nos lleva a otro conjunto madrileño más tardío: la decoración de la sala dedicada a academia literaria, un espacio tipo gabinete-biblioteca, en la casa que ocupaba Josefa de Zuñiga y Castro, la marquesa de Sarriá a mediados del siglo XVIII. Este conjunto responde a una idea erudita muy próxima al programa ideado por Montaña para el salón de Palmerola: “A trechos, las estatuas de las musas con sus respectivas

<sup>700</sup> A. ESPINÓS, *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 7 de abril al 2 de mayo, 2004, pp. 50-53. Según la autora, otros dibujos de esta serie se conservan en Museo Nacional del Prado; en la Biblioteca Nacional de España; Museo de los Uffici en Florencia y el Museo Metropolitano de Nueva York.



insignias, y en el testero Apolo coronado de rayos y pulsando la dorada lira. Desde esta pieza se dejaba registrar en parte otra no menos regia que servía de biblioteca<sup>701</sup>.

Finalmente, dentro de las decoraciones cortesanas, el máximo exponente en la utilización de las Musas fue el pintor bohemio quien, como es bien conocido había pintado *El Parnaso* en la Villa Albani de Roma<sup>702</sup>, entre 1760 y 1761. Mengs retomó el asunto en el fresco de *La Apoteosis de Trajano* en una de las bóvedas del palacio Real de Madrid<sup>703</sup>, y aunque Montaña no pudo saber cómo resolvió el pintor la composición y la inserción de las figuras de las Musas, es probable que estuviera al corriente de la idea dado el interés que, como hemos visto, había despertado Mengs en la Escuela de Barcelona.

#### *Ripa, las musas y las bellas artes en el palacio Palmerola.*

El conjunto de adornos que rodean las pinturas de historia se compone de doce figuras alegóricas las cuales han sido objeto de interpretaciones erróneas en base a una cita del Conde de la Viñaza, en la que refería que en la casa de los marqueses de Palmerola tenían una obra de P.P. Montaña “un cuadro alegórico, en el que se ven el Valor, la Virtud, las Artes, las Ciencias, el Vicio, el Fraude, la Mala Fe, la Fama y el Templo de la Inmortalidad”<sup>704</sup>. A partir de esta noticia, se ha querido asimilar estos contenidos con estas pinturas alegórico-mitológicas lo que ha perpetuado esta inexactitud a lo largo del tiempo. Nuestro objetivo consiste en deshacer el error demostrando que detrás de cada figura existe una fuente literaria de referencia, la *Iconología* de Cesare Ripa, la cual nos ha permitido desvelar su contenido. Se puede decir que estas pinturas han sido soslayadas prácticamente desde su creación hasta hoy, ya comentábamos como sus coetáneos el Cardenal Despuig y el barón de Maldà, apreciaron las pinturas de los asuntos del linaje

---

<sup>701</sup> C. MARTÍN GAITE (1987:33). Por los años 1749-1751, la marquesa tenía una tertulia literaria conocida como Academia del Buen Gusto y cuyas reuniones se celebraban en su Palacio de la calle del Turco hoy desaparecido.

<sup>702</sup> De hecho, la Escuela de Nobles Artes contaba con cuatro diseños y un cartón de Rafael enviado desde Roma y también conocía la obra de A. R. Mengs *El Parnaso*, en Villa Albani (1760), cuyo propio dibujo, grabado por Morghen y dedicado a Azara formaba parte del gabinete de estampas. A. R. MENGS, *El Parnaso*, 1760, Palacio Albani, Roma. Grabado original al aguafuerte firmado por Raph. Morghen sculp. E invención de Mengs, A. *El parnaso*, Villa Albani, Roma, 507x770 mm. H.1784. *Dedicada a Giuseppe Nicolás de Azara, ministro plenipotenciario de S. M Carlos III rey de España tomada de la Pinturas de Pio VI.*

<sup>703</sup> A. R. MENGS, *La Apoteosis de Hércules*, 1762-4 y *La Apoteosis de Trajano*, iniciada en 1769 y finalizada en 1774, para las bóvedas de dos salones de dicho Palacio Real de Madrid. El objetivo último, como en Giordano, glorificar al monarca reinante, su comitente: Carlos III. Citaremos la primera obra, por la semejanza que tiene con la estampa que el propio Mengs inventó, y que pudo estar al alcance de Montaña. En esta estampa las nueve musas son de izquierda a derecha: *Terpsicore* (cítara en brazo derecho), *Erato* (danzando), *Clío* (sentada rodeada de pergaminos), *Talía* (máscara de la comedia), [ninfas y Apolo], *Calíope* (apoyada en la columna y despliega un pergamino donde se puede leer: *Anton Rafael Mengs*), *Polímnia* (pronunciando un discurso), *Urania* (sentada, con el globo terrestre), *Euterpe* (flauta de caña) y *Melpomene* (máscara de la tragedia sobre la cabeza).

<sup>704</sup> C. VIÑAZA, 1894, t III: 89.

familiar considerando el resto meros adornos. Posiblemente, a medida que pasaba el tiempo el lenguaje figurado se tornó demasiado críptico para los visitantes que acabaron por ver solo escultura fingida sin contenido alegórico explícito.

El hecho de que Montaña compusiera este marco alegórico complejo habla de la ambición intelectual del pintor y el comitente, utilizando como soporte una fuente literaria de uso común entre los pintores académicos europeos del siglo XVII y XVIII, que con frecuencia pasa desapercibida probablemente porque el componente alegórico-mitológico es escaso. En este caso, es a partir del texto que el pintor construye el lenguaje pictórico, de forma que la plasticidad de las descripciones de Ripa se trasladada al lenguaje artístico en forma de falsas esculturas fingidas que procedemos a analizar.

En el conjunto están representadas las nueve Musas y las tres Bellas Artes. La figuración de las primeras sigue una de las propuestas de Ripa basada en la idea de los antiguos sobre un epigrama de Platón: jóvenes, graciosas y vírgenes<sup>705</sup>; a esta imagen común va añadiendo los atributos que permiten caracterizar a cada una de ellas. Si comparamos las esculturas fingidas del palacio Palmerola y la edición de la *Iconología* que existía en la Escuela de Dibujo, como vimos era la de Orlandi publicada en Perugia entre 1764 y 1767, se puede establecer una clara correspondencia en todas ellas, tanto en lo que se refiere a la imagen como al lema de cada alegoría, salvo en Clío, la musa de la Historia. En el libro que lleva en la pintura de Montaña se lee el nombre THUCIDIDES, mientras que en la edición de Ripa es HERODOTUS. Este cambio respecto al historiador de referencia responde a un cambio temporal respecto a la fuente, lo que nos lleva a suponer que el pintor se sirvió de una edición diferente, quizá la que tenía en su biblioteca, sin que podamos precisar exactamente cuál fue pues, una vez revisadas todas las ediciones que pudieron estar al alcance de Montaña, en un intento de poder determinar con mayor precisión cual fue la que él pudo consultar<sup>706</sup>, la conclusión es que pudo utilizar cualquiera de las primeras ediciones italianas anteriores a 1630 puesto que no existen diferencias en los textos<sup>707</sup>.

---

<sup>705</sup> C. RIPA, 'Las musas, T II, p. 109.

<sup>706</sup> Edición prínceps (Roma, 1593) se trata de una edición anicónica y las musas no están descritas. La 2ª (Roma, 1603) está enriquecida con 400 xilografías en parte debidas al Cavalier d'Arpino; la 3ª, iniciada en Florencia (1608) y terminada en Siena (1613); 4ª en (Padua, 1611); 5ª. (Padua, 1618); 6ª. (Padua,1625), es una edición post-mortem, reelaborada y ampliada por su amigo Giovanni Zaretino Castellini. En ellas la descripción de *las musas* se mantuvo en todas las ediciones, excepto variaciones de tipo orto tipográfico, y también el nombre del historiador: THUCYDINES. Las próximas ediciones, 7ª (Padua, 1630; 8ª (Venezia, 1645); 9ª (Venezia, 1669); así como la 10ª del Abate Cesare Orlandi, (Perugia, 1764-1767) en 5 vols., el nombre del historiador de referencia pasó a ser HERODOTUS. Parece probable que utilizara una edición italiana, anterior a 1630.

<sup>707</sup> La edición de Padua, 1625, era la que tenían las bibliotecas de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid y en la de San Carlos, en Valencia. En esta edición, p. 448, es la única en la que el nombre del

El resto de las musas se ajustan con enorme exactitud a la descripción dada por Ripa. Así: CLÍO “figura de doncella y coronada de laurel, sujetando una trompa con la diestra y con la siniestra un libro, sobre el cual está escrito claramente Tucídides por atribuirse a esta musa el cuidado de la Historia”<sup>708</sup>(Fig. 215).

EUTERPE es una “hermosa jovencita que ha de llevar ceñida la cabeza con corona de muy diversas flores, sosteniendo con ambas manos algunos instrumentos de viento”<sup>709</sup> (Fig. 215).



Fig. 215. P.P. MONTAÑA, Musas: Clio y Euterpe.

En cuanto a CALLIOPE o Calíope es “otra joven aún que ha de ceñir su frente con un arco de oro. Con el brazo izquierdo sostendrá numerosas coronas de laurel, cogiendo además y con la diestra tres libros, en cada uno de los cuales ha de aparecer el título en la cubierta, a saber, en uno la Odisea, en otro la Ilíada, y en el tercero la Eneida [...]. Las

---

historiador de referencia es THUCYDIDES que concordaría más con la pintura, aunque tampoco exactamente porque en la pintura lleva l latina. En la transcripción se ha respetado la ortografía. La edición completa en castellano corresponde a la traducción de la edición de Siena, 1613, publicada por primera vez en Madrid en 1987. Esta traducción, 2ª edición 2007, es la que hemos usado para todas las citaciones.

<sup>708</sup> «CLIO. REPRESENTAREMO *Clio* donzella con una ghirlanda di lauro, che con la destra mano tenghi una tromba, & con la sinistra un libro, che di fuora sia scritto TUCIDIDES. [...]. Se dipinge con il libro de *Tucidides*, percioche attribuendosi a questa musa l' historia» (C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613: 76); Las ediciones francesas de J. BAUDOIN, Paris [1636], 1643, t. II, p. 72. La estampa que ilustra la musa Clío muestra el libro abierto y no indica el nombre del historiador o la de J. BAUDARD, Parma, 1759, t. II, p. 209. tampoco hace referencia al historiador. C. RIPA, 2007, t. II: 110.

<sup>709</sup> «EUTERPE. GIOVANETTA bella, haverà cinta la testa di una ghirlanda de vari fiori, terrà con ambi mani diversi istrumenti da fiato» (C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 76); J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p.73. La xilografía que ilustra la musa está representada también con una flauta.

coronas de laurel significan que gobierna a los Poetas, por ser dicha corona premio y símbolo habitual que a la Poesía se concede. Los libros son obras de los Poetas más ilustres [...] Poesía”<sup>710</sup>. En este caso, el pintor, ha focalizado su atención sobre los libros y los nombres de los tres poetas más ilustres, como elemento definitorio de la musa, hecho que permite su identificación. La corona de laurel la sitúa sobre su cabeza (Fig. 216).



Fig. 216. P.P. MONTAÑA, Musas: Calliope y Terpsicore.

La musa TERPSICORE, según la describe Ripa, “ha de ir sosteniendo una cítara, viéndose que la tañe, y llevará en la cabeza una corona de plumas de varios colores, siendo algunos de Urraca. Irá además bailando con gracioso donaire”<sup>711</sup> (Fig.216). En este caso, el pintor se ha ceñido a los aspectos más esenciales de la descripción y, aunque ha dotado a la figura de un movimiento contenido, ha prescindido por completo de la actitud del baile probablemente para que resultara más armoniosa en relación con el resto.

<sup>710</sup>«CALLIOPE. GIOVENE ancor ella, &havera cinta la fronte di un cerchio d’oro, nel braccio sinistro terrà molte ghirlande di lauro, & con la destra mano tre libri, in ciascum de’quali apparira il proprio titolo, cioè in un Odisea, nell’altro Iliada, & nel terzo Eneide. [...]. Le corone d’alloro dimostrano, che ella fa i Poeti essendo queste premio loro, & simbolo della Poesia. I libri sono l’opere de più Illustri Poeti» C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 79; Se descartan las ediciones francesas, en la de J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p.71, no consta el nombre de los poetas; y en la de J. BOUDARD, 1759, t. III, p. 217: le sumo un cuarto libro de Milton.

<sup>711</sup>«TERPSICORE. Si dipingerà parimente doncella di leggiadro, & vago aspetto, terrà la cetera mostrando di sonarla, hara in capo una ghirlanda di penne di vari colori, tra quali saranno di Gazza, & stara in atto grazioso di ballare» C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 79. El resto de las ediciones italianas como las francesas no muestran variaciones.

En el caso de URANIA también ha introducido algún cambio. Según la descripción, la doncella “llevará una corona de relucientes estrellas [...] Sosteniendo con la mano un globo que representa las esferas celestes... a ella se le atribuye el conocimiento y protección de la Astrología”<sup>712</sup>, pero Montaña en un intento de facilitar la visualización del atributo ha dispuesto la corona de estrellas en la mano (Fig. 217).



Fig. 217. P.P. MONTAÑA, Musas: Urania y Erato.

En lo que se refiere a ERATO, salvo que se ha prescindido del amorcillo que la acompaña, probablemente para mantener la homogeneidad con el resto de las figuras, la descripción se ajusta plenamente a lo figurado: “Doncella que ciñe sus sienes con corona de rosas y de mirto. Con la siniestra ha de sostener una lira y con la siniestra un plectro, poniéndose junto a ella un alado Amorcillo, que lleva con la mano una antorcha, el arco y las saetas. Recibe su nombre esta musa de la palabra griega eros, que significa amor”<sup>713</sup> (Fig. 217).

<sup>712</sup> «URANIA. HAVERA una ghirlanda di lucenti stelle, sarà vestita di azzurro, & haverà in mano un globo rappresentante le sfere celesti. [...]: vogliono alcuni che ella sia così detta, perché innalza al Cielo gl’huomini dotti». C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 79; J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p.71: es fiel al texto y si muestra una guirnalda de estrellas.

<sup>713</sup> «ERATO. DONZELLA gratiosa, & festevole, hará cinte le tempie con una corona di mirto, & di rose, con la sinistra mano terrà una lira, & con l’altra il plectro, & appresto a lei sarà un’Amorino alato con una facella in mano, con l’arco, & pharetra. Erato, è detta dalla voce Greca Eros significante amore» C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 78. En J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p. 71: la xilografía muestra al amorcillo al lado de la musa y se ajusta al texto.

En POLINNIA no encontramos discrepancia alguna entre texto e imagen: “Aparece esta musa pronunciando un discurso y levantando el índice de la diestra hacia el cielo, adornando además de esto su cabeza con un tocado de perlas [...]. El traje será blanco por entero, sosteniendo por último con la siniestra un libro sobre el cual estará escrita esta palabra: SVADERE [persuadir]”<sup>714</sup> (Fig. 218).

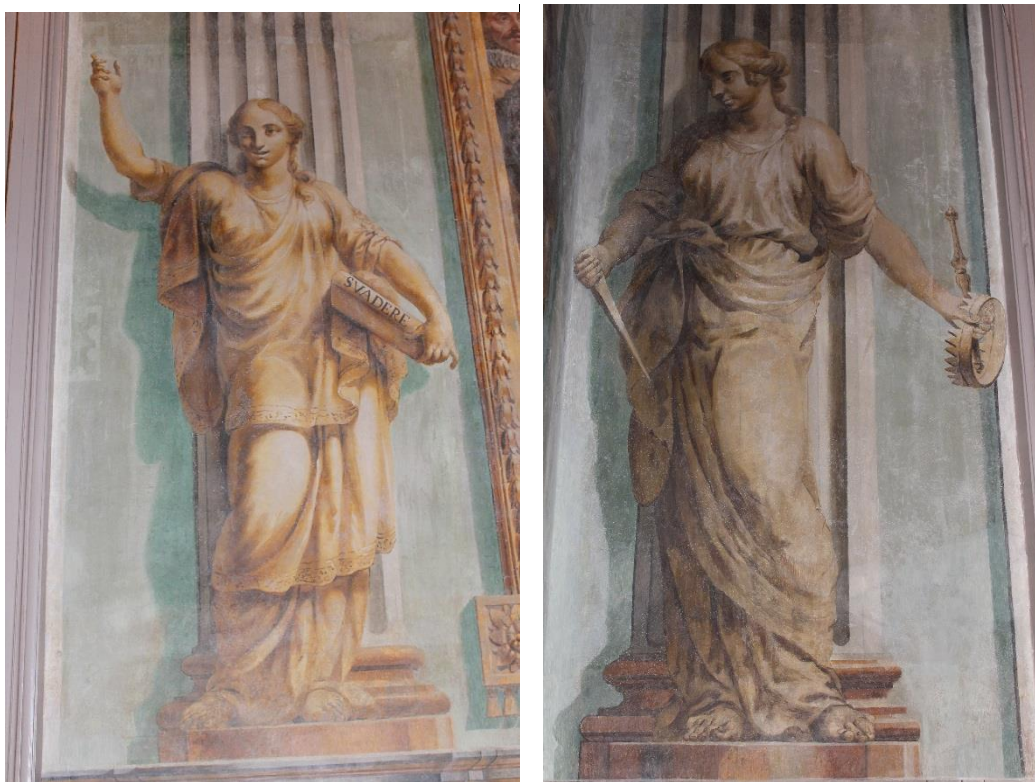


Fig. 218. P.P. MONTAÑA, Musas: Polinnia y Melpomene. .

La representación que hace Montaña de MELPOMENE se corresponde puntualmente a la descripción: “mujer de noble aspecto gravemente vestida, llevando en la cabeza un bello y rico tocado. Sostendrá con la izquierda algunos cetros y coronas, alzándolos en alto...Con la mano derecha habrá de sostener un puñal desenvainado, [...] Virgilio atribuye a esta musa el Arte de la Tragedia”<sup>715</sup> (Fig. 218).

<sup>714</sup> «POLINNIA. STARA in atto d’orare, tenendo alzato l’indice della destra mano. L’acconciatura della testa sarà di perle, & gioie di varij, & vaghi colori vagamente ornata. L’habito sarà tutto bianco, & con la sinistra mano terrà un volume sopra del quale sia scritto SVADERE». C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 78; J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p. 71, en el grabado en vez de libro muestra un pergamino sin el lema que caracteriza la alegoría.

<sup>715</sup> «MELPOMENE. DONZELLA d’aspetto, & vestito grave, con rica, & vaga acconciatura di capo, terrà con la sinistra mano scettri, & corone alzate in alto, & parimente saranno altri scettri, & [...], con la destra mano terrà un pugnale nudo, & ne i piedi i coturni. Virgilio attribuisce a questa Musa l’opera della Tragedia» C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 77. Otro ejemplo de utilización de los modelos de Ripa, lo encontramos en Francia: B. GADY, *Dibujar Versailles. Bocetos y cartones de Charles Le Brun (1619-1690)*, Catálogo “La Caixa”, Barcelona, 2015, p. 69 y p. 93: Charles Le Brun también había utilizado el tema de las *Musas* para la decoración de la Escalera de los príncipes de Versailles; y representado a Melpómene con el puñal desenvainado como se muestra en la ilustración de J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p. 72.

Finalmente, TALÍA se nos presenta como una “joven de rostro alegre y atractivo. Ha de llevar en la cabeza una corona de hiedra, sosteniendo en la siniestra una ridícula máscara y calzando sus pies con unos zuecos. A dicha musa se le atribuye el arte de Comedia”<sup>716</sup> (Fig. 219). En este caso la musa del salón Palmerolaes muy similar a la figurada por Mengs en el dibujo para sus alumnos está girada tres cuartos, mientras que en el fresco se muestra de frente, como el resto de las esculturas fingidas (Fig. 219).

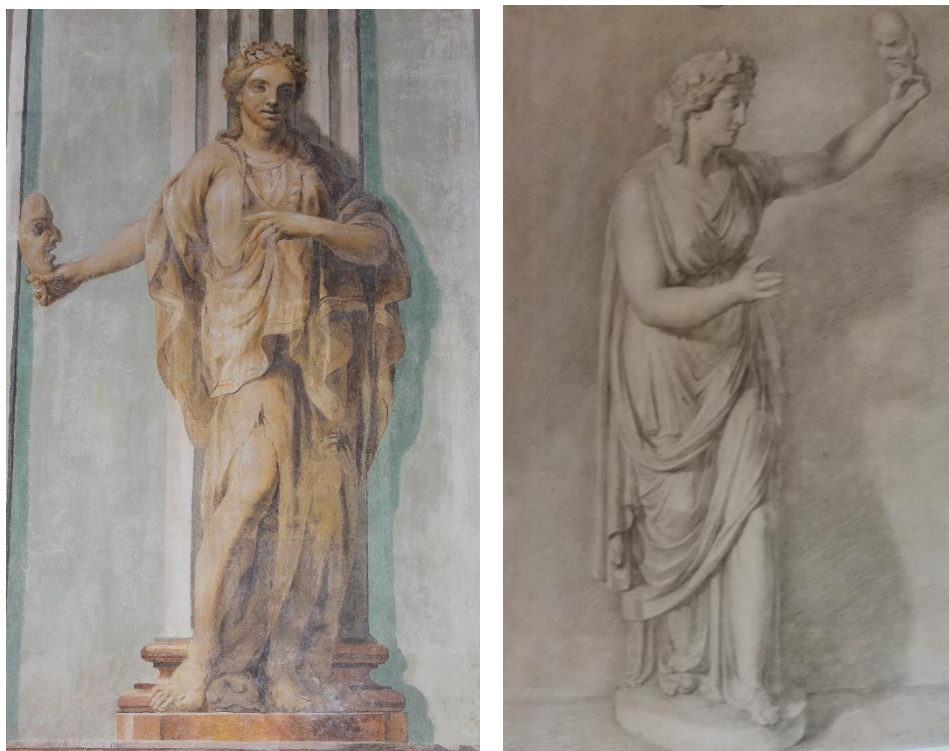


Fig. 219P. P. MONTAÑA, Musa Talía y .A. R. MENGES, Talía. Dibujo. Lápiz negro y carboncillo; papel verjurado, 515 x 370mm. Museo Nacional del Prado, D-3074.

Como decíamos, la parte alegórica del conjunto se completaba con la representación de las tres Bellas Artes, dos de las cuales la Arquitectura y la Escultura se hallan enmarcando una de las grandes pinturas correspondientes a una escena de historia de la familia (Fig. 212). En el caso de la primera de ellas, de LA ARQUITECTURA, el pintor se ha ajustado estrictamente a la descripción: “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”<sup>717</sup>(Fig. 220).

<sup>716</sup> «TALÍA. GIOVANE di lascivo, & allegro volto, in capo haverà una ghirlanda d’hedera, terrà con la sinistra mano una maschera ridicolosa, & ne i piedi i socchi. A questa Musa si attribuisce l’Opera della Comedia». C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 77.

<sup>717</sup> «ARCHITETTURA, DONNA di maura età con le braccia ignude, & con la veste di color cangiante, tenga in mano l’archipendolo, & il compasso con un squadro, nell’altra una carta, dove sia disegnata la pianta d’un palazzo con alcuni numeri à torno». C. RIPA, Siena, 1613, pp. 48-49. La arquitectura, en ninguna de las ediciones italianas o la francesa



Fig. 220.P.P. MONTAÑA, alegorías de la arquitectura y de la Escultura.

En el caso de LA ESCULTURA donde se ha tomado lo esencial de la descripción la cabeza de la estatua prescindiendo de los atributos: “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”<sup>718</sup> (Fig. 220).

Finalmente, LA PINTURA se describe en estos términos: “Mujer hermosa, con el cabello suelto, largo y negro [...] 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”<sup>719</sup> (Fig. 22).

(J. Boudard, 1759, t. I, p.40), presentan ilustración para acompañar al texto; a diferencia de la edición de (J. Baudoin, Paris, 1644, 2ª :188), que se refiere a la *architectura militaire*. C. RIPA, 2007, t. I :111.

<sup>718</sup> «SCOLTURA, GIOVANE bella, con l’acconciatura della testa semplice, & [...], con la destra mano sopra il capo di una statua di sasso, nell’altra tenghi vari istrumenti necessari per l’esercito di questo arte» C. RIPA, Siena, 1613, p.216. La representación responde a la descripción del texto de Ripa, tomando como atributo lo esencial: la cabeza de la estatua. Las ediciones italianas no van acompañadas de grabado, a diferencia de la edición francesa de Baudoin que no se incluye; y en la de Boudard muestra como motivo escultórico el torno de Belvedere del Vaticano (J. Baudard, 1759, T. III:120), una característica que nos ayuda a descartarla; y que, en otros casos, puede servir para confirmarlo. C. RIPA, 2007, t. I: 351.

<sup>719</sup> «PITTURA, DONNA bella, con capelli neri, [...] si copra la bocca con una fascia legata dietro a gli orecchi, con una catena d’oro al colo una catena d’oro al collo dalla quale penda una maschera, & habbia scritto nella fronte, *imitatio*. Terra in una mano il pennello, & nell’altra la tavola, [...] a’ piedi di esta si potranno alcuni istrumenti della pittura, [...]» C. RIPA, Siena, 1613, pp. 154-155; C. RIPA, 2007, t II: 210





Fig. 221. P.P. MONTAÑA, Alegoría de la Pintura. Detalle de la Pintura, Frontispicio de ed. RIPA, Amsterdam, 1644.

Vemos como la figura se corresponde fielmente con la descripción, y es explicable pues el pintor probablemente solo contaba con el texto de las ediciones italianas que carecían de ilustración. Esta circunstancia es importante subrayarla cuando estamos tratando sobre las fuentes empleadas por los artistas para su trabajo cuando éstas solo son descriptivas y no van acompañadas de representaciones visuales. Lógicamente la ausencia de estas últimas da un margen de mayor libertad a la creación personal o a la incorporación de otras fuentes visuales como las pictóricas. No obstante, si miramos hacia el modo de proceder de otros pintores de ámbitos diversos, la misma imagen de la Pintura de Montaña (Fig.221) comparada con *Ámsterdam* (Fig. 221), y el resto de representaciones que hemos mostrado en Madrid, muestran grandes similitudes, porque todas ellas comparten la misma fuente.

Respecto a la ejecución de las pinturas de ‘adornos’ del salón. Hemos expuesto como las pinturas al fresco de carácter histórico que decoran el gran salón del Palacio Palmerola están realizados por P.P. Montaña. Según A. Vallugera “probablemente sus

ayudantes pintaron los elementos decorativos y arquitectónicos<sup>720</sup>. A esta opinión se suma el hecho que se ha considerado que estas figuras fingidas tienen una calidad de ejecución discretamente inferior, si bien hay que tener en cuenta que en la creación de estos escenarios decorativos era fundamental que se diera un tratamiento diferente tanto en las texturas como en el acabado, sobre todo en este caso, al tratarse de emular las esculturas de la antigüedad. Por otra parte, era habitual que en estas tareas participasen los ‘adornistas’ y los pintores del taller. Es muy posible que Montaña contara con la colaboración de sus discípulos, como se ha constatado en otras obras y de la que existe una amplia lista de colaboradores alumnos de la Escuela<sup>721</sup>. Una vez estudiada la relación de alumnos y sus biografías, pensamos que el único que pudo ayudarle en este encargo fue Francisco Vidal (c.1760-d.1821), formado en el seno de la Escuela de Dibujo y con una experiencia adecuada, a la vista del expediente académico que tenía en las fechas anteriores a la ejecución de las pinturas (1784-1785), para colaborar bajo la dirección de su maestro en la parte de las esculturas fingidas<sup>722</sup>.

### **E. III. 2. 1. 1. 2. Casa Bofarrull en Reus (Tarragona).**

Según el memorial de Montaña, pintó “los grandes cuadros del techo y escocia, pintados al temple de la casa de D. Francisco Bofarrull, fuera de Barcelona, en Reus”<sup>723</sup>. El Palacio Bofarull de Reus ha sido objeto de diversos estudios por Borja de Querol de

---

<sup>720</sup> A. VALLUGERA, op. Cit., 2015, p. 50.

<sup>721</sup> C. CID, “Problemas a cerca de la construcción de la casa Lonja de Barcelona”, *Anales y Boletín de los al gusto Museos de Arte de Barcelona*, vol.5, 1947, p. 43-93: 68-69. El doc. original: J. ARRAU I BALBA, *El Juramento del Artista*, 1835.MNAC, Ms. Nº 31.1.fol. 22. Esta referencia ha sido recogida por otros investigadores: S. ALCOLEA, op.cit, vol. p.148; o A. QUILEZ, *A l’entor de l’activitat pictòrica de Pere Pau Montanya a l’entor de Tarragona, Locus Amoenus*, nº 4, 1998-1999, p. 201-217: 213.

<sup>722</sup> S. ALCOLEA, op. Cit, vol xv, 1961-1962, pp. 190-191. En 1777 concurrió a los premios convocados por la Escuela y obtuvo el segundo premio de estampas. En 1779 logró el primer premio de yesos; ese mismo año también ganó el premio a la invención de flores y adornos. Al año siguiente, 1780 consiguió la gratificación por los modelos de yeso. Un año más tarde, 1781 obtuvo el premio de pintura de invención. En el año 1783: ofreció a la Junta de Comercio una pintura alegórica, el Ofrecimiento de los gemelos recién nacidos a Jupiter, que fue recibida y colocaba en la Escuela. Finalmente, en 1784 logró el premio extraordinario de los moldes de yeso. Solo se conoce que pocos años más tarde, en 1787, fue nombrado teniente director de pintura de la propia Escuela; A partir de este momento concurrirán también vínculos familiares entre Vidal y su maestro Montaña (S. ALCOLEA, op. cit, 1969, pp. 281-282. Francisco Vidal en 1788 estaba casado con Eulalia la hija de su maestro. También otra de las hijas de Montaña, María, se casó en 1796 con otro pintor, Joan Giralt a quien se atribuye el retrato de su maestro Pedro Pablo Montaña que hemos mostrado.

<sup>723</sup> S. ALCOLEA, transcripción Doc. autógrafo de Montaña, op. cit, p. 282.

Quadras<sup>724</sup> y su decoración más reciente por Quilez<sup>725</sup> y Querol<sup>726</sup>. Este último advierte que existe un error en el nombre del propietario de la casa, que en realidad se trata de Josep<sup>727</sup> y aporta una documentación correspondiente del archivo familiar de los Bofarull. Llama la atención que Montaña retratase a Francisco Bofarull y no a Josep, aunque de los dos hermanos, Francesc fue el que actuaba en representación de su hermano; utilizaban como nombre comercial “Josep y Francesc Bofarull”<sup>728</sup>.

La documentación exhumada por Querol lleva por título: “Año 1790. Pinturas del Salón de la casa de D. Joseph de Bofarull y Miquel de la Villa de Reus Campo y Corregimiento de Tarragona en el Principado de Cataluña<sup>729</sup>”, y es importante destacar que piensa que Montaña fue el autor de dicho documento y que correspondería al programa iconográfico creado por el pintor. En dicho programa se distinguen tres zonas: las pinturas del techo, las pinturas de las galerías y las pinturas de las paredes (Fig. 222).



Fig. 222. P.P. MONTAÑA, Decoración del Palacio Bofarull, Reus, Visión general.

---

<sup>724</sup> B. DE QUEROL DE CUADRAS, ‘Alegorías de las pinturas del salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la villa de Reus, ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?’, *Revista Pedralbes*, 23, 2003, pp. 607-628.

<sup>725</sup> F. QUÍLEZ, ‘L’activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya el Palau Bofarull de Reus, dins de: *El Palau Bofarull i l’arquitectura riusenca del segle XVIII*’. Diputació de Tarragona, 2010, pp. 63-97.

<sup>726</sup> F. M. QUÍLEZ I CORELLA, ‘A l’entorn de l’activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona’, *LOCUS AMOENUS* 4, 1998-1999, pp. 201-227; B. Querol Quadras, ‘Las Alegorías de las pinturas del Salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la Villa de Reus, ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?’, *Revista Pedralbes*, 23 (2003), pp. 607-628.

<sup>727</sup> B. QUEROL QUADRAS, ‘Las Alegorías de las pinturas del Salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la Villa de Reus, ¿Mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?’, *Revista Pedralbes*, 23 (2003), pp. 607-628; B. Querol, ‘Els Bofarull i el seu Palau de Reus, dins de: *El Palau Bofarull i l’arquitectura riusenca del segle XVIII*’. Diputació de Tarragona, 2010, pp. 24-62.

<sup>728</sup> B. QUEROL QUADRAS, ‘Las Alegorías’, op. cit., p. 610.

<sup>729</sup> B. QUEROL QUADRAS, ‘Las Alegorías’, op. cit., p. 613.

En esta panorámica podemos observar que está decorado todo el salón. Por lo que se refiere a las pinturas de los paramentos, se trata de escenas de carácter histórico que ya han sido estudiadas en profundidad por Quilez. Nos centraremos en las pinturas de carácter alegórico que el pintor sitúa en el techo y las escocias.

En cuanto a la decoración pictórica del techo, en el espacio central, sitúa el emblema familiar que articula dos grandes cuadros alegóricos, a cada lado, homenajeando a los dos monarcas Carlos III y Carlos IV. El Escudo de Armas de la Casa de D. Josep de Bofarull es de grandes dimensiones y está situado en el centro del techo del salón, adquiriendo un gran protagonismo a la hora de subrayar el estatus social alcanzado por la familia, que adquirió rango nobiliario otorgado por el rey Carlos III. El escudo del emblema familiar está sostenido por la alegoría de la Fama y el Honor y, a los pies, la alegoría del Tiempo. En la parte superior, unos niños con una corona de laurel para homenajear a la familia y una filacteria con la leyenda: *Victori fidelitas sanguine obsignata*. El pintor ha introducido tres imágenes codificadas de la ‘Iconología’ de Ripa: La Fama, que “tiene dos grandes alas [...], sostendrá con la diestra una trompa, tal como la describe Virgilio<sup>730</sup>”. Al otro lado, el Honor: “Hombre de aspecto venerable [...], con la diestra sostendrá una lanza y con la siniestra un escudo<sup>731</sup>”. Así como ‘el Tiempo’, que es testigo del devenir de la historia familiar (Fig.222).



Fig. 223. Emblema familia Bafarrull.

Flanqueando el emblema: plafón de homenaje a Carlos III.

<sup>730</sup> C. RIPA, ‘La Fama’, T I, pp. 395-396.

<sup>731</sup> C. RIPA, ‘El Honor’, T I, pp. 479-480.

Según el documento exhumado por Querol del programa iconográfico : “Sentado en trono de Majestad, coronado por Apolo, dios de las Ciencias y por Marte, de la Guerra o del Valor. Abajo, la Felicidad Pública coincide con las Artes y Ciencias triunfantes, recibiendo premios y arbitrios, los cuales lleva el Celo y distribuye el Monarca a estos con mano generosa. Un genio de la inmortalidad lleva en sus manos inscripciones por la cual se hace memoria del día triste en que la Parca cortó el hilo de la vida a este padre generoso, padre de sus vasallos, cuya inscripción reza así: ‘a Carlos III, a su perpetua memoria, muerto el 18 de enero de 1788’. Leyenda de la cartela: *Caroli III ad perpetuam memoriam vita functi. XIX kalian. MDCCLXXXVIII* (Fig. 223).



Fig. 224. P.P. MONTAÑA. 'Alegoría a Carlos III', Plafón central, temple.

En este texto, si seguimos la descripción realizada por Montaña, las referencias a Ripa son constantes en cada una de las alegorías citadas que hemos destacado en mayúscula, como por ejemplo ‘la Felicidad Pública’<sup>732</sup>. Cuando se refiere a las Artes, está presentando las tres Bellas Artes. ‘La Pintura’<sup>733</sup> lleva la paleta como atributo simbólico, está arrodillada recibiendo como premio una medalla a sus méritos que le ofrece Carlos III. ‘La Arquitectura’ está representada por la figura de la derecha y sus atributos son la escuadra y el compás, que los porta un niño situado a su lado<sup>734</sup>. ‘La Escultura’, en el primer plano de espaldas muestra la maza y en el suelo el boceto, en el que hay dibujada una cabeza<sup>735</sup>. Estas tres alegorías las hemos visto representadas en el Palacio Palmerola, según las descripciones fieles a Ripa.

En relación a las Ciencias, está representada mediante una figura femenina con una llama sobre la cabeza, que representa ‘el Intelecto’<sup>736</sup>. Quien ofrece las medallas, al lado del rey, se trata de la otra alegoría citada en el documento como ‘el Celo’, que “es cierta clase de amor por la religión<sup>737</sup>”. Montaña justifica la utilización de este lenguaje en otro párrafo refiriéndose expresamente a este plafón, donde nos indica su contenido: “Carlos III rey de España [...] logró con su política restablecer las Artes y Ciencias de su reino [...], fueron muchas las enseñanzas públicas que fundó, colegios y academias, para la instrucción pública<sup>738</sup>”. El pintor está expresando la idea de un rey ilustrado.

En el otro plafón, al otro lado del emblema, está dedicado a Carlos IV y su esposa, María Luisa de Borbón y Parma (Fig. 224).

Según el programa iconográfico descrito por el pintor: “Coronados por la Felicidad y exaltados al R. Solio por la Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza”. [...] “Los dos hemisferios que rigen su autoridad Real se miran, y sustentan un león adornado con dos sables, representando España y América. Sobre los Héroes sale el Arco Iris, que anuncia a ambos mundos Bonanzas y Felicidades. Bajo esta alegoría, la Fama volante

---

<sup>732</sup> C. RIPA, op. cit. Montaña ha tomado la descripción correspondiente a la Medalla de Julia Mamea, que lleva la siguiente inscripción: *Foelicitas Publica* (Felicidad Pública): “Mujer coronada de flores [...]. En la diestra sostiene un Caduceo” T I, p. 410.

<sup>733</sup> C. RIPA, ‘La Pintura’, T II, p. 210.

<sup>734</sup> C. RIPA, ‘La Arquitectura’, T I, p. 111.

<sup>735</sup> C. RIPA ‘La Escultura’, T I, p. 351.

<sup>736</sup> C. RIPA, ‘El Intelecto’, T I, p. 531.

<sup>737</sup> C. RIPA, ‘El Celo’, T I, pp. 185-186.

<sup>738</sup> B. Querol Quadras, ‘Las Alegorías’, op. cit., p. 621.

lleva una inscripción por la que anuncia el día feliz que fueron elevados al trono estos Héroes, y dedica a Joseph de Bofarull para eterna memoria, la que dice así<sup>739</sup>.



Fig. 225. P.P. MONTAÑA, 'Decoración alegórica a Carlos IV y su mujer María Luisa'. Temple.

<sup>739</sup> B. Querol Quadras, op. cit., p. 615.

Si analizamos la descripción del texto, el autor ha ido desgranando las alegorías que forman parte de esta composición, que hemos destacado en mayúscula. La primera a la que hace referencia es la Felicidad, que está coronando a los monarcas, y que porta el Caduceo, signo de Paz y también de Sabiduría”. Se está refiriendo a la alegoría de ‘la Felicidad Pública’<sup>740</sup>. Además, porta dos círculos o aros de oro, símbolos de ‘la Eternidad’<sup>741</sup>, que posa sobre sus cabezas en el deseo de que sea para siempre. También los círculos de oro son símbolos de ‘la Conservación’<sup>742</sup>, por lo que no cambia el significado.

Los reyes están flanqueados por las Virtudes Cardinales que siempre adornan a los monarcas, como hemos visto en todas las decoraciones del Palacio Real.

Al lado de la reina, ‘la Justicia Divina’: “Mujer de singular belleza [...]. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza<sup>743</sup>”. Al lado del rey ha situado ‘la Prudencia’: “Mujer con yelmo de color dorado que la cabeza le cubre [...], y con la izquierda sujetará un espejo<sup>744</sup>”. En un plano inferior, la figura de Hércules con la clava como signo de ‘la Fortaleza’<sup>745</sup>. En el lado opuesto, la Virtud de ‘la Templanza’: “Otros imaginan la Templanza llevando entre sus manos dos vasos, haciendo de forma que, vertiendo una parte del contenido de uno, rellenaban el otro<sup>746</sup>”. En la parte inferior, en el primer plano, la alegoría de ‘la Fama’, “figura alada con una trompeta que expande su mensaje a todo el mundo, que sostiene un gran cartel con la leyenda: *Carlos IV et Maria Luisa. Hispanorum Magnae ineunt regno. XIX Kal.ian MDCCLXXXVIII. Joseph Bofarull dicavit.*

Sobre el Arco Iris, se interpreta como símbolo de la paz o, en sus palabras, “de la Bonanza y Felicidades”. Los niños alados con las antorchas encendidas parecen surgir del arco iris, podrían representar ‘el Crepúsculo de la Mañana’<sup>747</sup> o ‘el himeneo’<sup>748</sup>.

---

<sup>740</sup> C. RIPA, ‘Felicidad pública’, T I, p. 412.

<sup>741</sup> C. RIPA, ‘Eternidad’, T I, 390-393.

<sup>742</sup> C. RIPA, ‘La conservación’ T I, p.218.

<sup>743</sup> C. RIPA, ‘Justicia divina’, T II, p. 9

<sup>744</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 234.

<sup>745</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, pp. 437-440.

<sup>746</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, p. 353.

<sup>747</sup> C. RIPA, ‘Crepúsculo de la mañana’, T I, pp. 242-244.

<sup>748</sup> J.Baudard, ‘el himeneo’, T II, p. 96.



En cuanto a las pinturas de la Galería (escocia), según Montaña: “La galería pintada corresponde a todo el salón y deja en sus intercolumnios repartidas ocho camarillas, que aluden a la Paz General que procuró Carlos III para la Felicidad de los Pueblos. Las otras restantes se miran varios dones y preseas, que ofrecen los asiáticos, africanos, americanos y europeos, cuya Paz Octaviana siempre será un eterno monumento<sup>749</sup>”.

Tal como se expone el pintor en la descripción, las imágenes expresan los beneficios obtenidos gracias a las condiciones de paz generadas por el monarca, que permitió el comercio exterior en Cataluña mediante decreto de libre comercio con América en 1778. El pintor hace extensivo los beneficios del comercio a los Cuatro Continentes, recogidos también por Ripa, haciendo uso de los animales simbólicos de cada continente. En el lado de la pintura de Carlos IV, dos de las escenas representan las alegorías de América<sup>750</sup> por medio de los hombres emplumados y Asia<sup>751</sup>, con los camellos. En relación con la pintura dedicada a Carlos III, a ambos lados tenemos a Europa<sup>752</sup>, mediante el caballo; a África<sup>753</sup>, con el animal simbólico del elefante en la cabeza, según las descripción e ilustraciones de Ripa que ya hemos mostrado reiteradamente.

Sin embargo, en la ambientación de los personajes (Figs. 226-229) existen referencias visuales francesas:



Fig. 226. 'Alegorías de los Cuatro Mundos', América (emplumados) y Asia (camellos).

<sup>749</sup> B. Querol Quadras, op. cit., p. 615.

<sup>750</sup> C. RIPA, 'América', T II, p. 108.

<sup>751</sup> C. RIPA, 'Asia', T II, p. 104.

<sup>752</sup> C. RIPA, 'Europa', T II, p. 102.

<sup>753</sup> C. RIPA, 'África', T II, p. 106.



Fig. 227. 'Alegorías de los Cuatro Mundos', Europa (caballos) y África (el elefante).

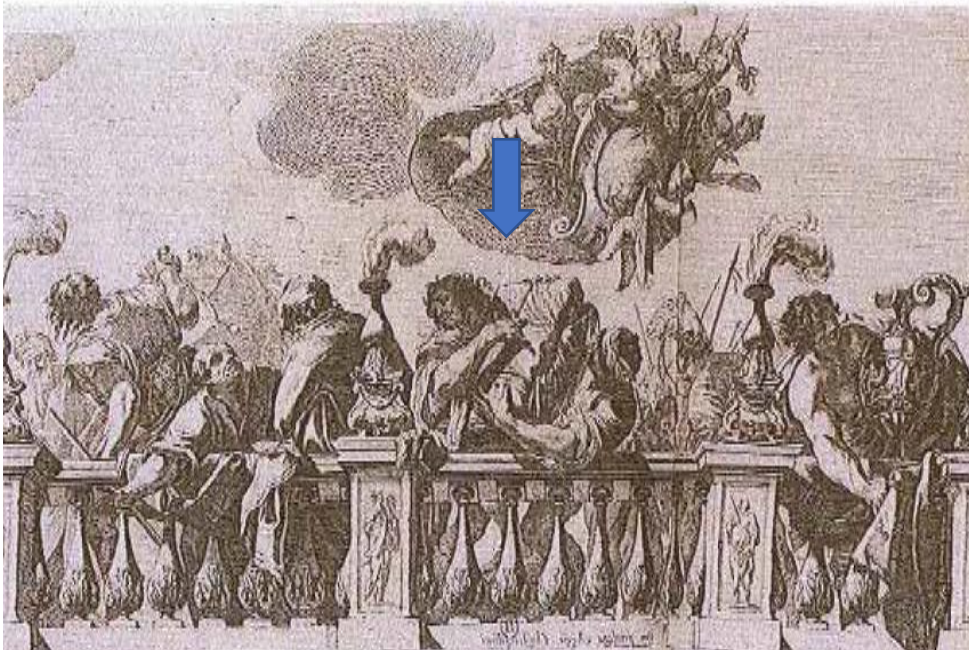


Fig. 228. 'Estampa de Dorigny según S. Vouet'. Imagen de Jimeno de algunos modelos franceses.



Fig. 229. Charles Le Brun, Palacio de Versalles.

Los referentes los encontramos en grabados franceses de Dorigny y en los paños que adornan las balaustradas, que nos recuerdan la obra de Le Brun en Versalles. Tema tratado por F. Jiménez, ‘Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolas Poussin y Claude Vignon’<sup>754</sup>. Este tema también fue utilizado en el Palacio Real de Madrid por G.B. Tiepolo, pero creemos que Montaña no fue a Madrid hasta 1799, por lo que lo más probable es que utilizara las descripciones de Ripa que hemos comentado, además de las referencias pictóricas que hemos mostrado.

Posteriormente, Montaña pintaría los zócalos para las habitaciones del Palacio Moja.

### **Zócalos Casa del marqués de Moja**

Esta casa tenía “frisos de historia profana y mitológica en seis salas principales<sup>755</sup>”. En la actualidad sólo quedan los del salón, situados en el vestíbulo. La decoración del Salón pintado por Francesc Plà, el *Vigetà*<sup>756</sup>, h. 1791, por lo que suponemos que Montaña pintó esta decoración en torno a esa fecha (Fig.230).



Fig. 230. P.P. MONTAÑA, ‘Escenas mitológicas’. Palacio Moja. h.1791.

Aunque no se trata de escenas alegóricas, hemos querido destacar esta obra por su relación con su maestro F. Tramullas, y por los elementos decorativos que utiliza en la compartimentación del espacio entre las escenas mitológicas. Estos elementos ornamentales pseudo-escultóricos de carácter clasicista nos remiten a la decoración de las esculturas fingidas de la casa Palmerola. En ambos casos la huella es de su maestro Tramullas (Fig. 231). Por otra parte, las figuras pintadas, que compartimentan dichos

<sup>754</sup> F. JIMÉNO, ‘Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolas Poussin y Claude Vignon’, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles-Arts de San-Jordi*, XIV, 2001, pp. 65-83.

<sup>755</sup> S. ALCOLEA, ‘Memorial’, op. cit, p. 283.

<sup>756</sup> F. RÁFOLS, ‘Diccionario Biográfico de artistas de Cataluña’, T II, 1953, Ed. Facsímil, Millá. Barcelona, p.935.

paisajes se asemejan a esculturas fingidas del tipo *hermas*, sobre un estípite, que recuerdan a las orlas que decoran las xilografías de la Iconologia (Siena 1613), a la derecha del dibujo de Tramullas ( Fig. 231) .

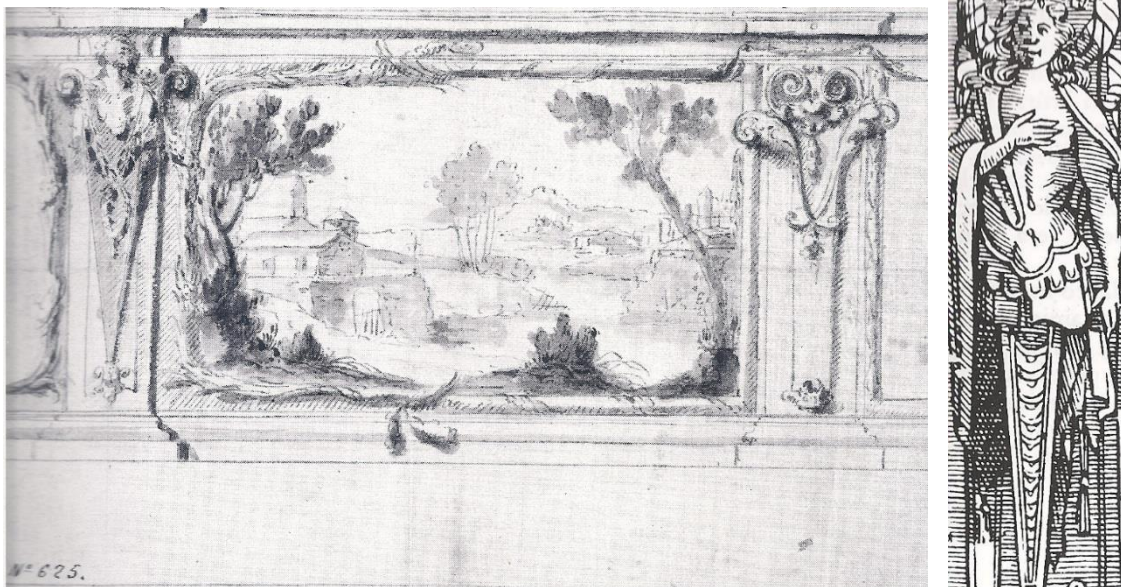


Fig. 231. F. TRAMULLAS, 'Proyecto de decoración mural con una escena de paisaje', h. 1750-1755. MNAC. Colección Casellas. MNAC/GDG625D. A la derecha, C. RIPA, orla en forma de estípite que decora algunas de las xilografías.

Por otra parte, no ha dejado de sorprendernos que este mismo sistema de separación que utiliza Montaña en estos arrimaderos, mediante las 'hermas', lo encontramos en Madrid, en el Palacio de Godoy, cuyas pinturas han sido atribuidas a diversos autores, por lo que la fecha variaría, desde Juan Gálvez a José del Castillo o Zacarías González Velázquez (Fig. 232).



Fig. 232. Autor: atribuciones diversas. Techo y Escocias del Salón de los Tapices, Palacio de Godoy en Madrid.

Estas pinturas del palacio madrileño están muy oscurecidas, la escocia está compuesta por pinturas de paisajes y compartimentalizada mediante estípites, similares a los arrimaderos descritos.

## E. III. 2. 1. 2. Decoraciones de instituciones públicas

### E. III. 2. 1. 2. 1. La Real Aduana Nueva

A raíz de la promulgación de la ordenanza de Carlos III en 1778, que permitía a Barcelona ser puerto franco, la Real Aduana nueva (1790-1792) fue primordial para la Junta de Comercio y así poder comerciar sus productos, principalmente con el mercado americano. El incremento del comercio fue muy importante y una fuente de enriquecimiento para la ciudad. Concurrieron también circunstancias fortuitas, como el incendio en la Aduana antigua, lo que motivó la edificación de una nueva, que es la que decoró Montaña, y cuyo hilo conductor son las alegorías dirigidas a exaltar las virtudes del monarca y que Montaña plasmó en “Doce hechos históricos y muchos cuadros de las paredes del piso principal, todo al fresco, como también ocho salas de adornos”<sup>757</sup>. La particularidad de la decoración de las pinturas es que todas ellas constan de una leyenda en la que se hace mención al tema representado<sup>758</sup>.

En la Sala 1, actual sala de espera, vemos temas históricos, ocho plafones con las leyendas correspondientes: Primeros pobladores, fenicios, cartagineses y godos. En ella observamos “gran alegoría de conjunto y, en el techo, alusiva al triunfo de Carlos III, a España, al Tiempo con la Iglesia Triunfante y al Mahometismo derrotado”<sup>759</sup>. Aunque la fotografía es de ínfima calidad hemos considerado oportuno hacer referencia a ella por los vínculos de esta iconografía con Palomino (Fig. 233). Podemos ver cómo España está representada por una mujer que sostiene el escudo con los campos de Castilla y a su lado la maza de Hércules, vínculo con el origen dinástico de la monarquía española. ‘La Iglesia’<sup>760</sup> se intuye su figura expande una luz en su entorno. Porta una cruz y parece que tiene un libro en la parte baja. Entre ambas, la figura del Tiempo<sup>761</sup>, representado por un

---

<sup>757</sup> S. ALCOLEA, ‘Memorial’, op. cit., p. 283.

<sup>758</sup> S. ALCOLEA, ‘Memorial’, op. cit., p. 283. Hoy es la sede del gobierno de España en Cataluña y se halla cerrado por deterioro del edificio, por lo que la documentación fotográfica la he obtenido de las publicaciones precedentes. Sin embargo, E. BALLART pudo visitarlo y documentarlo fotográficamente, aunque las imágenes son en blanco y negro y de poca calidad. Hemos seguido la descripción que ella realizó basándose en la leyenda que acompaña a cada pintura. Bibliografía. CONDE DE LA VIÑAZA, III, p. 89; J. BASSEGODA, 1925, I, p. 248; RAFOLS, 1953, II, p. 202; ALCOLEA, 1960-61, II, p. 127; GELPÍ VINTRÓ, 17978 (*Memoria del arquitecte març*, 1978. Las reformas se inician en 1902, desp. 1920; 1963, 1970, la última de Gelpí 1978. F. QUÍLEZ, «*Pere Pau Montaña i la Duana de Barcelona. Consolidació i expansió d'un model pictòric eclecticista*» *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents. Actes digitals*, 2015. <http://www.ub.edu/ubtv/es/video/pere-pau-montana-i-la-duana-de-barcelona-consolidacio-iexpansio-dun-model-pictoric-eclecticista> [10/08/2016].

<sup>759</sup> A. 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, p.148.

<sup>760</sup> C. RIPA, ‘La Iglesia vs. La Religión Cristiana y Verdadera’, T II, pp. 259-263.

<sup>761</sup> C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 360.

anciano con alas que, mirando hacia España, está indicando con su mano la Iglesia, mostrándonos la vocación española desde tiempo inmemorial con la misma. La alegoría de la Iglesia Triunfante se asimila en la cultura española con la alegoría que Ripa define como Religión cristiana y verdadera según la construcción de Palomino.



Fig. 233. P.P. MONTAÑA, 'Alegorías de España, la Iglesia y el Tiempo', fresco, 1790-1791. Techo de la sala de espera. Aduana. Barcelona. Imagen procedente de E. Ballart. En blanco y negro.

En la parte inferior, en contraposición, a “la Iglesia Triunfante”, según la descripción “el Mahometismo derrotado”, que identificamos en el personaje que lleva turbante, y como indica el texto, son los condenados al ‘infierno’. Esta representación tiene su referencia literaria iconográfica en el libro de Palomino<sup>762</sup>, cuando se refiere a las decoraciones en el testero de la de San Nicolás que hemos mostrado en el capítulo anterior en las pinturas de Dionis Vidal. Montaña está indicando una declaración de intenciones en el salón de entrada o Hall: La monarquía al servicio de la Iglesia vs. Religión.

La Sala 2, llamada *Saló de Carles III* y actual sala de recepciones, contiene siete plafones y un gran techo, y el tema que desarrolla Montaña está dedicado a la política comercial de Carles III<sup>763</sup>, con una estructura y programa iconográfico próximo al de la Casa Bofarull de Reus. Al igual que allí, compositivamente la conforman tres partes, las paredes con temática histórica y el techo y escocias con decoración alegórica (Fig. 234).

<sup>762</sup> A. PALOMINO, 'Iglesia de S. Nicolás, a los pies de la Iglesia: la Iglesia Triunfante', p. 684.

<sup>763</sup> E. BALLART, op. cit, *Il.lustracions* LVIII A LXVII, p. 105.



Fig. 234. P.P. MONTAÑA, 'Decoración del Salón de Carlos III', 1790-1792. Vista general. La Aduana Nueva, Barcelona.

En la pared del fondo del salón, una pintura expresa la función del salón como Salón de Embajadores. Montaña ha creado el escenario donde el propio monarca está recibiendo al embajador turco ricamente vestido. Bajo un dosel y un gran cortinaje, el rey Carlos III en pie, flanqueado por los leones, símbolos de su poder político, a lo que suma su grandeza moral, representada mediante las virtudes que lo adornan, expresadas mediante las esculturas fingidas que flanquean al rey. La alegoría de la Justicia<sup>764</sup> a la izquierda, con las *fasces consulares*; y a la derecha la Prudencia<sup>765</sup>, con el espejo y una flecha o lanza (fig. 235).



Fig. 235..P.P. MONTAÑA, 'Carlos III y el embajador turco'. Salón de Carlos III. La Aduana. Barcelona.

<sup>764</sup> C. RIPA, 'la Justicia', T II, pp. 8-9.

<sup>765</sup> C. RIPA, 'La Prudencia', T II, 233.

En este salón las pinturas murales de las paredes restantes son narraciones de tipo histórico, como en la casa Bofarull.

En el techo: dos plafones que flanquean un medallón.

En uno de ellos: *Carlos III imparte justicia frente a los vicios* (Fig. 236).



Fig. 236. P.P. MONTAÑA, 'El Triunfo de Carlos III y el Comercio', 1790-1792, Techo de la Real Aduana Nueva, Barcelona.

En la parte superior, Carlos III aparece coronado por unos *putti* y otros que le arrojan flores, entre las alegorías de 'la Justicia', coronada y sosteniendo las *fascas consulares* y la segur y sobre el pecho un medallón con un ojo, atributo que Ripa describe en esta alegoría<sup>766</sup>. Al otro lado, la figura con una rama de olivo, símbolo de 'la Paz'<sup>767</sup>.

<sup>766</sup> C. RIPA, 'La Justicia'. Según lo explica Aulo Gelio, "con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él dibujo de un ojo", T II, p. 8.

<sup>767</sup> C. RIPA, 'La Paz', T II, pp. 183-187.



En un plano intermedio, a la izquierda vemos dos figuras, una de ellas con la mano en el pecho, que puede corresponder a ‘la Humildad’: “Mujer que lleva al pecho la siniestra, manteniendo la diestra abierta y extendida”<sup>768</sup> y la otra con los brazos abiertos, dirigiendo su mirada hacia el rey y que corresponde con la forma de la alegoría de ‘la Oración’: “Se pinta de rodillas y con los brazos abiertos para mostrar la reverencia que se debe tener para con Dios<sup>769</sup>”, como símbolo de la reverencia en este caso para con el Rey, que está impartiendo justicia, con la vara de mando. Sus súbditos la reciben con humildad y reverencia. En este mismo plano a la derecha, podría ser la figura de ‘la Virtud heroica’, representada por “un Hércules desnudo, apoyado en su clava, que llevará enrollada alrededor de su brazo una piel de león<sup>770</sup>”.

En el plano inferior, la figura del ‘Terror’ es un “hombre que tiene cabeza de león y aparece vestido de varios colores, empuñando un azote con una de sus manos”<sup>771</sup>. que aparece fustigando a los Vicios, que caen al vacío (Fig. 237). Los cuerpos desnudos entrelazados son en sentido genérico las malas acciones. Entre ellas, la figura de la caña verde que se tapa con el manto verde podría representar ‘la Hipocresía’: “Llevando en la mano una verde caña<sup>772</sup>”, aunque en la descripción corresponde a la figura de una mujer.



Fig. 237. C. RIPA, ‘El Terror’, xilografía.

E. Ballart es de la opinión de que las figuras corresponden a “*Carles III reodejat per la Justícia, la Veritat [...] En la part inferior uns personatges son foragitats; aquests s’assimilen a l’engany i la injustícia*<sup>773</sup>”, que no compartimos. En el lenguaje de Ripa, el Engaño tiene diversas maneras de representarse: dos colas de serpientes como en Mengs; una máscara o un ramo de flores y una serpiente<sup>774</sup>, como hemos visto en Bayeu. Sin

<sup>768</sup> C. RIPA, ‘La Humildad’, T I, pp. 499-500.

<sup>769</sup> C. RIPA, ‘La Oración’, T II, p. 160.

<sup>770</sup> C. RIPA, ‘La Virtud heroica’, T II, p. 424.

<sup>771</sup> C. RIPA, ‘El Terror’, T II, pp. 358-359. Xilografía edición de 1611.

<sup>772</sup> C. RIPA, ‘La Hipocresía’, T I, pp. 475-477.

<sup>773</sup> E. BALLART, op. cit, p. 106.

<sup>774</sup> C. RIPA, ‘El Engaño’, T I, pp. 340-341.

embargo, ninguna se ajusta a las imágenes y lo mismo sucede con la Injusticia<sup>775</sup>. El tema de los Vicios será reinterpretado por Montaña en ‘Alegoría de la Monarquía, Tiempo y Vida-verdad’, templo de 1802, en el plafón central del techo del despacho del presidente de la Cámara de Comercio, que veremos posteriormente.

En el otro plafón, realiza un homenaje a *Carlos III* y *al Comercio* (Fig. 238).



Fig. 238. P.P. MONTAÑA, ‘El Triunfo de Carlos III y el Comercio’, 1790-1792, techo. Real Aduana, Barcelona.

<sup>775</sup> C. RIPA, ‘La Injusticia’, T I, pp. 526-528.

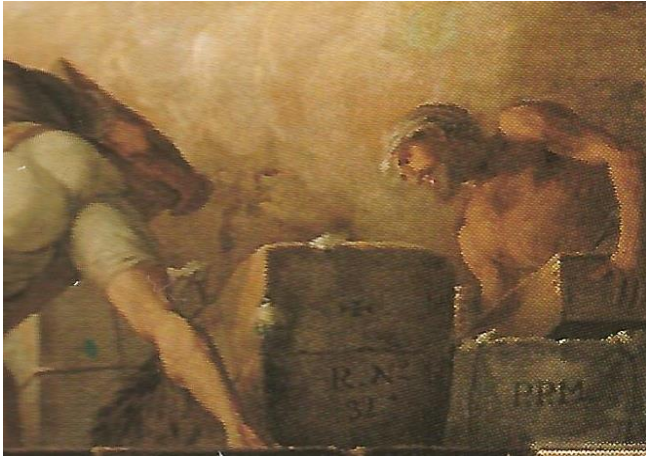


Fig. 239. P.P. MONTAÑA, 'El Triunfo de Carlos III y el Comercio'. Detalle: Firma P.P.M.

Como personaje central, Carlos III, sobre un pedestal con el cetro en la mano. Mercurio, dios del Comercio, presenta a sus interlocutores los comerciantes del todo el mundo, como el embajador turco y su séquito. Arriba a la derecha, sentados parecen los dioses del Olimpo: Neptuno con tridente y Marte a su lado con cetro y túnica roja, que miran complacidos y con beneplácito el desarrollo del comercio, que muestra en la parte inferior personas que trajinan los fardos de las mercancías, uno de los cuales aparece firmado por Montaña (Fig. 239).

En las escocias nuevamente hace referencia a las cuatro partes del mundo. Existe por tanto un paralelismo y casi duplicación de las temáticas planteadas en las dos decoraciones, Bofarull en 1788-1790 y Aduana en 1790-1792.

También en las escocias Montaña utiliza en la Aduana un esquema similar al que había utilizado en Reus, (Palacio Bofarull). En ambos casos las referencias son a modelos franceses, que pudieron formar parte del material que Moles incorporó a la Escuela. Ambos programas tienen como denominador común el Comercio, por lo que los elementos comunes se explicitan en las referencias a las cuatro partes del mundo. Destacaremos las que son comunes y las diferencias.

Nuevamente llaman la atención las referencias que encontramos con los cartones que Charles Le Brun realizó entre 1674 y 1679, para la escalera del Palacio de Versalles<sup>776</sup>, que son, junto a los bocetos, los vestigios que han quedado de lo que fue la decoración de este espacio, y que fueron destruidos en 1752 por deseo de Luis XV.

---

<sup>776</sup> B. GADY, 'Dibujar Versalles, bocetos y cartones de Charles Le Brun, 1619-1690, para la Escalera de los Embajadores y la Galería de los Espejos', Catálogo de la Exposición coorganizada por la Obra Social "La Caixa", Louvre Lunweg editores, Barcelona, 2015.



Fig. 240. P.P. MONTAÑA, 'El Triunfo de Carlos III y el Comercio'. Escocia de la Real Aduana Nueva, Barcelona.

El personaje de la izquierda, que nos mira de frente y los del segundo plano, en Montaña (Fig. 240), se asemeja al dibujo de Lebrun (Fig. 241). Lo mismo sucede en otra de las pinturas de la escocia (Fig. 242) y la (Fig. 243).



Fig. 241. Charles Le Brun, dibujos del Palacio de Versailles.



Fig. 242. P.P. MONTAÑA, 'El Triunfo de Carlos III y el Comercio'. Escocia de la Real Aduana Nueva, Barcelona.



Fig. 243. Charles Le Brun, dibujos del Palacio de Versailles.

En cuanto a los puntos en común, en los paneles del techo, los homenajeados vuelven a ser los monarcas Carlos III y las alegorías, que hacen referencia en ambos casos al Comercio. Lo mismo sucede en las escocias de ambos palacios, que tienen como tema principal escenas de distintos comerciantes e intercambios con diferentes continentes. En este caso, mucho más elaborados y brillantes. En cuanto a las diferencias, mientras que en Reus el monarca está rodeado de la Felicidad Pública y las Bellas Artes, aquí aparece flanqueado por las alegorías de la Justicia y la Paz, y al Comercio que específicamente está representado por los estibadores del puerto que portan los fardos.

El Barón de Maldà nos informa en su diario del 9 de mayo de 1792 que toda la decoración de la Aduana había finalizado<sup>777</sup>.

### **E. III. 2. 1. 2. 2. Pinturas de la Real Lonja de Comercio de Cataluña**

En la Lonja, edificio perteneciente a la Junta de Comercio, entidad que financiaba la Escuela de Nobles Artes, encargó a su director de pintura, la decoración de tres de los espacios más emblemáticos de la institución. La Sala de Consulado, la Secretaría y Sala del Tribunal de Comercio.

#### **Sala del Consulado (hoy biblioteca): ‘Alegoría del Poder Real y la creación de la Junta de Comercio’**

Existen ciertas diferencias entre los investigadores al referirse a esta sala. Para E. Ballard es la Sala de Consulado de Mar; para Bassegoda es la Sala de Apelaciones. Pero ambos coinciden en denominar la pintura que decora el techo: ‘Alegoría del Poder Real y la creación de la Junta de Comercio’. Existen discrepancias sobre la datación de esta pintura, puesto que según Montaña: “En la Casa de la Real Junta de Comercio de Cataluña, hay un gran cuadro alegórico al fresco que representa al Soberano español depositando su autoridad en la Real Junta<sup>778</sup>”, y sería anterior a su viaje a Madrid; mientras que Bassegoda considera que es posterior<sup>779</sup>.

Los argumentos a favor de la fecha anterior a 1799 los encontramos en ‘El Memorial’. Esta tesis es defendida por Ballart en 1787, quien aporta documentación del 18 junio de 1787 en la que la Junta de Comercio encarga la pintura al fresco para el techo del Tribunal del Consulado del Mar, con la temática de ‘Carlos III depositando su autoridad en la Junta de Comercio’. Por este trabajo cobra 400 libras, y dice que “*el conjunt del sostre està presidit per Carles III que està rodejat per monarques de la corona catalano-aragonesa, que han protegit el comerç de la ciutat*<sup>780</sup>” aunque no se le pagó la obra hasta 1797. Sin embargo, J. Bassegoda es de la opinión de que es una obra posterior, encargada con motivo de la visita Real de los monarcas<sup>781</sup>. Creo que estas dos opiniones

---

<sup>777</sup> BARÓ DE MALDA, 9/5/1792, ‘*Quedant llest tot l’embellimnet de pinturas i annexos dintre de la Nova Aduana*’, Vol. II, pp. 15-16.

<sup>778</sup> S. ALCOLEA, op. cit, pp.282-283.

<sup>779</sup> J. BASSEGODA, ‘La casa Llotja de Mar de Barcelona’, Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, 1986. Esta obra nos ha servido de base documental al tiempo que las imágenes son de la misma y de la web de la Junta de Comercio: [www.casallotja.com](http://www.casallotja.com).

<sup>780</sup> E. BALLART, Pere Pau, op. cit, p. 96.

<sup>781</sup> J. BASSEGODA, ‘La casa Llotja’, op. cit, *La Sala d’apel. lacións o dels vint. Sostre pintat per P.P. Montaña i els seus deixebles per la visita reial de 1802*, pp. 206-207.

tienen su parte de razón, porque la obra fue iniciada con anterioridad a 1799, y el pintor no pudo concluirla debido a su muerte inesperada en 1803, por lo que se le encargó a su yerno, según consta en las Actas de la Academia del 1 de diciembre de 1803, que acuerda que sea Joan Giralt quien concluya las obras, y en las Actas del 17 de mayo de 1804 aún se emite un pago a la viuda de Montaña por las pinturas de la Sala de Apelaciones<sup>782</sup> (Fig. 244).

En ‘El Memorial’, Montaña está expresando el contenido de su pintura, el concepto de autoridad del monarca que trasfiere, en el lenguaje de Ripa, a ‘la Autoridad o Potestad’ “ Matrona sentada sobre un sitial [...], Con la diestra alzada sostiene en alto dos llaves mientras sujeta el cetro con la izquierda”<sup>783</sup>. En la composición, representa la monarquía y sostiene un escudo con la imagen de Carlos III, que entrega las llaves a la Junta de Comercio, también representada por su emblema y recibiendo las llaves de mano del monarca (Fig. 244).



Fig. 244. P.P. MONTAÑA, ‘Carlos III confirma la creación de la Junta de Comercio, a quien entrega las llaves’, Junta de Comercio. Techo del consulado o salón de Apelaciones. Foto de la autora. C. RIPA, Autoridad o potestad. Xilografía.

<sup>782</sup> Fons RAIMON CASELLAS, ‘Els Montaña (12f)’, Ms. 5241/27. Fol.1. BC.

<sup>783</sup> C. RIPA, op. cit, T I, pp. 120-121.

Para subrayar su poder en sus dominios sitúa al león con dos esferas del mundo entre sus patas, dominador de los dos mundos: el viejo y el nuevo. La figura real irradia los rayos solares, indicando los beneficios de la monarquía sobre el mundo, en una visión comparable a la de la Divinidad. A la derecha del monarca coloca dos alegorías, que representan las virtudes del monarca a la hora de ejercer su autoridad: la Prudencia y la Justicia (Fig. 245).



Fig. 245. P.P. MONTAÑA, 'Carlos III confirma la creación de la Junta de Comercio a quien entrega las llaves', Junta de Comercio. Detalle: La Prudencia y la Justicia.



Fig. 246. C. RIPA, 'Autoridad, Prudencia y Justicia'. Las fascas y la segur, que muestra la alegoría de la Autoridad, son atributos también de la Justicia.



Para representar a ‘la Justicia’, Montaña toma la descripción de Aulio Gelio: “Bella mujer de virginal aspecto. Ha de tener ojos de agudísima vista, adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabada sobre él el dibujo de un ojo”. A esto le suma otra de las descripciones: “En la diestra un haz de varas, junto a la segur que va liada con ellos<sup>784</sup>”. El atributo diferenciador de esta alegoría es el dibujo del ojo, de esta variante de la Justicia. A su lado, ‘la Prudencia’: “Mujer con yelmo de color dorado [...] ha de estarse mirando en un espejo<sup>785</sup>” (Fig. 246).

En la parte superior, la figura del dios Mercurio, dios de la Industria y el Comercio, sobrevuela la escena y derrama flores, mediante el cuerno de la abundancia, acompañado de otros *putti*.

En la parte inferior, (Fig. 247).



Fig. 247. P.P. MONTAÑA, ‘Carlos III confirma la creación de la Junta de Comercio a quien entrega las llaves’, Junta de Comercio. Detalle.

De izquierda a derecha: la representación de ‘la Ley’, que según Ripa es una “matrona de venerable aspecto que se sienta majestuosamente sobre un tribunal, tocando su cabeza con una diadema y sosteniendo un cetro con la diestra, en torno al cual se ha de ver un cartel con la siguiente leyenda: *iubet et prohibet* (ordena y prohíbe)”<sup>786</sup>.

A la derecha, ‘la Justicia divina’: “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

<sup>784</sup> C. RIPA, ‘La Justicia’, T II, p. 8.

<sup>785</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, pp. 233-234.

<sup>786</sup> C. RIPA, ‘La Ley’, op. cit., T II, p. 15. No xilografía.

desnuda, sujetando con la siniestra una balanza<sup>787</sup>". Montaña ha hecho uso de dos variables de la alegoría de la Justicia: la humana de Aulio Gelio y la divina. Entre ambas, en el centro, la alegoría de la distinción entre el Bien y el Mal, que porta un cedazo<sup>788</sup> (Fig. 248):



Fig. 248. C. RIPA, 'Alegoría de la distinción entre el Bien y el Mal', xilografía.

La decoración se completa en los cuatro ángulos del salón, con cuatro tondos con efigies de los monarcas del Reino de Aragón, que, desde sus inicios, favorecieron la Junta de Comercio: Pedro IV, Alfonso V, Juan I y Martí I. Estas efigies de los monarcas están realizadas en grisalla, como la del rey. Se trata por tanto de un homenaje de la Junta de Comercio a Carlos III, reinstaurado de la Junta de Comercio de Cataluña en 1760.

Para la ejecución de esta obra, Montaña contó con sus alumnos más preparados: Josep Casas y Jacint Corominas, además de su yerno Joan Giralt. A consecuencia de la muerte inesperada de Montaña en 1802, el encargado de finalizar la obra fue Giralt<sup>789</sup>. Es probable que Bassegoda se basara en los datos de Fons R. Casellas<sup>790</sup>.

La visita de los monarcas a Barcelona hizo que se desplegaran numerosas actividades: tanto en el campo artístico como en el lúdico, para homenajearlos, y la Junta de Comercio tuvo un papel muy relevante. Sabemos por las crónicas del Baró de Maldá,

<sup>787</sup> C. RIPA, 'La Justicia divina', op. cit., T II, p. 9. No xilografía.

<sup>788</sup> C. RIPA, 'La distinción entre el Bien y el Mal', T I, 411. Xilografía edición, T II, 1764.

<sup>789</sup> J. BASSEGODA, 'La Casa Llotja', op. cit, *La Sala d'apel. lacións o dels vint. Sostre pintat per P.P. Montaña i els seus deixebles per la visita reial de 1802*, pp. 206-207.

<sup>790</sup> R. CASELLAS, 3/12. Ms. 5241/24-31. Els Montaña (12 fols). Acta del 1<sup>a</sup> diciembre 1803: "Visto el recurso de D. Juan Giralt, teniente director de la Escuela de dibujo, yerno del difunto Montaña, para que se le permita concluir las pinturas de la pieza de apelaciones empezada por Montaña" fol. 1; F. Fontbona i V. Durá, *Catàleg*, op. cit., pp. 44-45. Joan Giral (1772-h.1814) era el suegro de Montaña y en el inventario de la RACBASJ encontramos dos retratos correspondientes, uno del segundo director de la Escuela, Montaña; y el otro de Pascual Pera Moles, que fue el primer Director, copia del de Vicente López, que está en el MNAC.

que la Junta de Comercio emprendió una remodelación de toda la Lonja. Gracias a los beneficios obtenidos por el Comercio, “*la pedra filosofal de tot es la continuació dels caudals de l’Havana, Vera Cruz i demás Índies espanyoles*”<sup>791</sup>. Para preparar la visita de los Reyes emprendió una labor titánica que incluía *l’otja embellint exterior*<sup>792</sup>.

Entre estas obras se encuentran:

**Despacho del presidente: ‘La Junta de Comercio, Protectora del Puerto de Barcelona’**

La pintura al óleo de la pared se titula ‘La Junta de Comercio, Protectora del puerto de Barcelona’ (Fig. 249):



Fig. 249. P.P. MONTAÑA, ‘La Junta de Comercio, Protector del Puerto de Barcelona’, óleo sobre tela, 245x200 cm. Sala de Presidencia.

<sup>791</sup> BARÓ DE MALDA, 16/6/1802, vol. VI, p. 65.

<sup>792</sup> BARÓ DE MALDA, 23/6/1802, vol. VI, p. 70.



Fig. 250. P.P. MONTAÑA, 'La Junta de Comercio, Protector del Puerto de Barcelona', óleo sobre tela, 245x200 cm. Detalle. Sala de Presidencia.

En esta obra, Montaña ha transferido la simbología de los dioses parangonándolos con las grandes virtudes de la Junta de Comercio. Así, Minerva pasa a representar a la Junta de Comercio, apoyada sobre su escudo con sus símbolos (Fig. 250). Mercurio representa el Comercio y Neptuno el Comercio Marítimo. Para 'la Industria', recurre a Ripa: "Mujer que lleva un traje artificiosamente bordado, sosteniendo con la diestra un enjambre de Abejas<sup>793</sup>". Para completar los beneficios de la Industria, a su lado aparecen los atributos de 'la Abundancia': "Del cuerpo de la abundancia repleto de muchos y muy diversos frutos [...] y un haz de espigas<sup>794</sup>".

<sup>793</sup> C. RIPA, 'La Industria', T I, p. 519.

<sup>794</sup> C. RIPA, 'La Abundancia', T I, p. 52.

En la parte superior izquierda, ‘la Fama’ según Ripa<sup>795</sup>, y en el fondo de la composición, un edificio de estilo neoclásico que hace referencia al edificio de la Lonja y al puerto de Barcelona con la torre del reloj.

En el ángulo superior derecho, los angelotes portan una filacteria con la leyenda del *motto* de la Junta de Comercio: *Terra davit merces, undaque divitias* (la tierra da frutos y las olas de mar riquezas). Cierra la composición la creación por parte de la Junta de Comercio de la Escuela de Nobles Artes, representada por los niños del ángulo inferior derecho (Fig. 248). Minerva representa la Junta de Comercio y mediante la Escuela de Nobles Artes se muestra protectora de las Artes y las Ciencias, representadas en los tres niños, con tres características morfológicas diferentes (castaño, rubio y negro), tres artes diferentes, que muestran los instrumentos útiles para el dibujo como elemento común a todas ellas, y en el que según la tradición se basan las Artes. A los pies una carpeta que contiene los diseños, una paleta de la pintura y un libro, que podríamos imaginar podría ser la ‘Iconología’, que ha utilizado para crear estas alegorías.

### **Techo del despacho del presidente: ‘Alegoría de la Monarquía, el Tiempo y la Vida’**

Se trata del techo del despacho de presidencia de la Cámara de Comercio. En el centro de la composición, Montaña sitúa la alegoría de ‘la Monarquía’, en forma de una matrona con corona de oro y el cetro. Con la derecha levanta un velo que cubre la figura de la Vida, aunque creemos que se ajusta mejor a la alegoría de la Verdad.

En la descripción que hace Ripa de ‘la Verdad’: “Jovencita desnuda, cubierta sólo por algunos blancos velos que la envuelven y ciñen, mostrando con ello que la Verdad debe ir vestida y adornada de tal modo y con tales palabras que no se pierda la apariencia de su cuerpo, hermoso y delicado”<sup>796</sup>, (Fig. 251).

---

<sup>795</sup> C. RIPA, ‘La Fama’, T I, pp. 395-396.

<sup>796</sup> C. RIPA, ‘la Verdad’, T II, p. 393.



Fig. 251.. P.P. MONTAÑA, 'Allegoría de la Monarquía, el Tiempo y la Verdad'. Temple, 1802, Plafón central del techo del despacho del presidente de la Cámara de Comercio.

Es muy probable que se inspirase en las obras del Palacio Real de Madrid, donde esta temática había sido utilizada por Mengs y su discípulo Maella. La idea de la composición tiene referencias a la obra de Mengs 'La Aurora', en el palacio Real, donde sitúa ambas alegorías, flanqueando a la Monarquía como en este caso, con la alegoría de la Verdad. Este tema también fue utilizado por Maella en 'El Tiempo descubre la Verdad'. Ambos autores, maestro y discípulo, fueron constantes referencias para la Escuela de Barcelona. Primero Mengs, con el que la obra tiene como referentes los elementos alegóricos y compositivos y posteriormente Maella, quien fue el destinatario de todos los

pensionados procedentes de Barcelona, incluido su propio hijo Pablo. A este último, había confiado la ampliación de estudio en Madrid. Es posible que Montaña conociera los techos del Palacio Real, tanto la obra de Mengs como la de Maella, en su viaje a Madrid en 1799.

Ballart cita a Fabre como fuente de inspiración. Sin embargo, la obra aún no estaba publicada. Tampoco parece plausible que la figura central sea la Justicia, sino más bien que Montaña estaba representado a la Monarquía en la alegoría de ‘la Majestad Regia’, según la medalla de Antonio Pío: “Mujer coronada y sedente, con aspecto de mucha gravedad. Estará sosteniendo un cetro con la diestra<sup>797</sup>”. Flanqueando la Majestad, la alegoría de ‘el Tiempo’: “Hombre viejo y alado<sup>798</sup>”.

En la parte inferior izquierda, introduce la alegoría de ‘la Felicidad Pública’<sup>799</sup>. En contraposición a ella, las desgracias que acarrearía la ausencia de esta institución, representadas por las figuras alegóricas, una de las cuales, con un látigo, representa la alegoría del ‘Terror’<sup>800</sup>, que ya había utilizado en el techo de la Aduana. Según Bassegoda, la figura del látigo está ahuyentando a la Pobreza y las Calamidades<sup>801</sup>, transmitiendo la idea de que gracias a la Industria y el Comercio se ahuyentan estas miserias. La Pobreza<sup>802</sup> y las Calamidades<sup>803</sup> no se encuentran entre las descripciones de Ripa. E. Ballart propone que “*la composició és presidida per la Justicia [...] en la part inferior el mal i l’engany*<sup>804</sup>”. En la ‘Iconología’ no se contempla el Mal como concepto, y en cuanto al Engaño no veo la correspondencia.

De las tres figuras ahuyentadas por el Terror sólo una muestra un atributo que nos permite hacer una aproximación a su significado. Se trata de la primera, que puede corresponder a ‘la Condición Celosa’: “Mujer con traje ondulado y de color turquesa, con muchos ojos y orejas estampados sobre la ropa que viste<sup>805</sup>”. En este sentido, parece que hay concordancia con el color de la túnica y el estampado (Fig. 253).

---

<sup>797</sup> C. RIPA, ‘Majestad Regia’. En la medalla de Antonio Pío, T II, p. 37.

<sup>798</sup> C. RIPA, ‘El Tiempo’, T II, p. 360.

<sup>799</sup> C. RIPA, ‘La Felicidad Pública’, T I, p. 411.

<sup>800</sup> C. RIPA, ‘El Terror’, T II, pp. 358-359.

<sup>801</sup> J. BASSEGODA, ‘La casa Llotja’, op. cit., p. 214.

<sup>802</sup> C. RIPA, ‘La Pobreza’, T II, pp. 216-218.

<sup>803</sup> C. RIPA, ‘La Calamidad o Miseria’, T I, p. 158.

<sup>804</sup> E. BALLART, op. cit., p. 98.

<sup>805</sup> C. RIPA, ‘Condición celosa’, T I, p. 211.



Fig. 252. C. RIPA, ‘La condición celosa’, xilografía.

En la parte superior, muestra las alegorías del ‘Amor por la Virtud’: “Muchacho desnudo y alado. Lleva en la cabeza una corona de laurel y otras tres en la mano. La corona que lleva en la cabeza simboliza la Prudencia, junto con las demás virtudes morales o Cardinales<sup>806</sup>”. En el lado opuesto se ven dos figuras sedentes, sólo esbozadas, que no permiten su identificación y/o atributos, una de las cuales parece portar un perrito, símbolo de ‘la fidelidad’ “Mujer vestida de blanco, que con dos dedos de la diestra sostiene un anillo o sello. A su lado se pondrá un perro del color de su traje”<sup>807</sup> o de la amistad.

Existe un boceto de esta obra, en una colección particular<sup>808</sup>, con escasas variantes, que Cid cree original. En relación con la ejecución definitiva de la obra del techo le parece obra del taller de Montaña. También Bassegoda, lo atribuye a P. P. Montaña y sus alumnos: Miquel Cabañas, Gaetà Pont, Benet Calls, Josep Casas, Francesc Vidal y Joan Giralt, el 1802. Pintura al temple<sup>809</sup>.

### Secretaría de la Junta: ‘Alegoría de la Monarquía y la Fama’

La pintura (Fig. 253) evoca el fresco del Salón de la Fama de Domenico Zampieri, el Guercino (Fig. 254). Según una relación autógrafa del propio Montaña, Guercino, Guido Reni o Mengs fueron referentes de la Escuela barcelonesa<sup>810</sup>.

<sup>806</sup> C. RIPA, ‘Amor a la Virtud’, T II, p, 88.

<sup>807</sup> C. RIPA, ‘La Fidelidad’, T I, p, 415.

<sup>808</sup> S. ALCOLEA, ‘Tres Pintores barceloneses del siglo XIII’, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. VI, 1948, p. 467.

<sup>809</sup> J. BASSEGODA, ‘La Casa Llotja’, op. cit, p. 214.

<sup>810</sup> C. CID, ‘La decoración de la casa Lonja de Barcelona, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona’, VI, 1948, Documentos. Relación autógrafa de Montaña acerca de las decoraciones de la Casa Lonja, pp. 441-450:446. La pieza Galería, reúnen [...] la mayor parte originales de los célebres Guido, Güercino, Lanfranch, Mengs.





Fig. 253. P.P. MONTAÑA. Taller: J. Corominas, J. Casas y A. Casas, 'Alegoría de la Monarquía'. 'La Fama', 1802. Techo de la secretaría de la Junta de Comercio.



Fig. 254. 'El Guercino', Salón de la Fama. Casino Ludovici, 1621.

Esta composición es la más simple en cuanto a número de figuras. Representa la Monarquía, mediante su escudo de armas, sostenido por un niño y por 'la Fama' alada con la trompeta y el cetro<sup>811</sup>. Mediante su trompeta, difunde por todo el mundo las virtudes cardinales del monarca, cuyas cualidades morales están explicitadas mediante los distintos niños que portan los atributos de cada una de ellas. En la parte superior, con

<sup>811</sup> C. RIPA, 'La Fama', T I, pp. 395-396.

el espejo, ‘la Prudencia’<sup>812</sup>. El otro niño porta una antorcha y el estribo, símbolo de ‘la Templanza’<sup>813</sup>. En la parte inferior, la espada de ‘la Justicia Divina’<sup>814</sup>. En cuanto al roble: “De roble se hacía la Corona cívica, según la denomina Aulo Gelio, que es la que solía concederse a un Ciudadano<sup>815</sup>”. Por último, para la representación de ‘la Fortaleza’<sup>816</sup>, ha recurrido a una maza, como el símbolo de Hércules y de la Virtud heroica.

En cuanto a la ejecución, según Bassegoda fue pintado por Jacinto Corominas, Jaime y Antonio Casas<sup>817</sup>.

### **Otras obras**

#### *Citadas y no conservadas anteriores a 1799*

Casa del Sr. Conde de Santa Colom: “Frisos de cuatro piezas en que se ven representados asuntos de historia profana y mitológica<sup>818</sup>”.

Escuela Gratuita de Nobles Artes: varios retratos de los caballeros intendentes.

La casa del Sr. D. Pablo Planas, “en la calle nueva de la Rambla, cinco techos históricos al fresco<sup>819</sup>”, no se conserva.

En el número 8 encontramos el Palacio del Excmo. Sr. Duque de Alba, con un “cuadro al óleo de la capilla, y el gran salón pintado de adornos al temple<sup>820</sup>”, de 1786.

Los números 9, 10 y 11 corresponden a pintura religiosa. El documento termina haciendo referencia a “además otras obras públicas y particulares de que no hace mención”. En Madrid, a 6 de octubre de 1799. Firmado: Pedro Pablo Montaña.

Este Memorial, junto con el viaje que realizó a Madrid, donde se encontraba su hijo como pensionado, le permitió realizar las obras requeridas según la normativa académica para que fuera nombrado en 1799 Académico de mérito<sup>821</sup>.

---

<sup>812</sup> C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 233.

<sup>813</sup> C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, p.353.

<sup>814</sup> C.Ripa, ‘La Justicia Divina’, T II, p. 9.

<sup>815</sup> C.Ripa, ‘Impuesto o gabela, según el señor Giovanni Zarattino Castellini’, p. 513.

<sup>816</sup> C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, p. 440.

<sup>817</sup> J. BASSEGODA, ‘La Casa Llotja’, op. cit., p. 212.

<sup>818</sup> S. ALCOLEA, transcripción Doc. Autógrafo de Montaña, op. cit, p. 282. E. BALLART, op. cit, no se conserva, p. 88.

<sup>819</sup> S. ALCOLEA, transcripción Doc. autógrafo de Montaña, op. cit, p. 283; E. BALLART, op. cit, no se conserva, p. 93; R.M<sup>a</sup>. Subirana, ‘Interiores’, op. cit., p. 542.

<sup>820</sup> S. ALCOLEA, transcripción Doc. autógrafo de Montaña, op. cit, p. 283. E. BALLART, op. cit, no se conserva, p. 87;

R.M<sup>a</sup>. Subirana, ‘Interiores’, op. cit., p. 527.

<sup>821</sup> RABASF. ‘Cargos y títulos académicos (1752-2014)’, p.46.

Obras públicas y privadas posteriores a 1799: Uno de los argumentos que aduce Montaña en su carta cuando solicita permiso para ir a Madrid, es poder conocer lo que allí se hace para ver si hay alguna mejora que hacer para la Escuela de Barcelona. A su vuelta a Barcelona, realizará las pinturas para la Lonja, sede de la Junta de Comercio y de la Escuela de Dibujo.

#### *Otras obras no citadas*

Lista de obras de temas histórico-mitológicos no citadas en el Memorial que pudieron ser posteriores al mismo y que no se conservan en la actualidad:

*Casa de Fransec Alabau, Rambla de San Josep o de las Flors, 20*: “Escenas mitológicas y en color”. Hoy destruida. Baró de Maldà, 12/12/1803, P.P. Muntagna, *famos frontis de la casa d’Alabau*, en la Rambla<sup>822</sup>.

Casa de Don Buenaventura Gazó (Gasso): “Apolo, las Horas, la Aurora y otras figuras mitológicas<sup>823</sup>”. Desaparecida. La descripción de la temática remite a la obra realizada por Guercino: ‘El carro de la Aurora’, que sigue la descripción de Ripa, se trata de una “muchacha tan bella como pudieran expresarlo los más altos poetas<sup>824</sup>”. Podríamos pensar que dadas las referencias a la escuela italiana, a Reni y a Guercino, tuviera algunas concomitancias con esta obra.

Otra obra citada por el Barò de Maldà data del 23/10/1801: “*Deliciosa Torre de Nadal, o del tintorer de Sarrià [...] tot de molt bona pintura, a una bella decoració, obra de Muntanya, ab una estatua al mig d’un héroe al mig sobre un pedestal, i un lema que, sent grec, no l’ham sabut lellir*<sup>825</sup>”.

Las obras de P.P. Montaña son numerosas y no hubieran sido posible su realización sin la colaboración de un importante número de ayudantes, cuya identidad da a conocer Alcolea, citando un manuscrito de uno de los pintores, Josef Arrau, quien dice así: “Como cabeza de un grupo de artistas, como Francisco Vidal, José Casas, José Arrau y Estrada, Pablo Rigalt, Buenaventura Planella, Francisco Solanes, Benito Calls, Cayetano Pont, José Corominas y su propio hijo Pablo Montaña<sup>826</sup>”. También Quilez es

---

<sup>822</sup> BARÓN DE MALDA, T VI, p. 276.

<sup>823</sup> R.M. SUBIRANA-J.R. TRIADO, op. cit., p. 540. Conde de la Viñaza, op. cit., T III, p. 89. S. ALCOLEA, vol. XV, 1961-1962, vol II, p. 128; Rafols, 1951, III, p. 781.

<sup>824</sup> C. RIPA, *Carro de la Aurora*, T I, p. 177.

<sup>825</sup> BARÓN DE MALDA, T.V., p. 266.

<sup>826</sup> ALCOLEA, S., ‘La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII’, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, I, XIV- 1959-1960, pp. 148-149.

de la opinión del trabajo de taller que comportaba la intensa y extensa actividad llevada a cabo por P.P. Montaña, lo que al mismo tiempo explicaría las diferencias estilísticas existentes en la misma obra<sup>827</sup>. Sin embargo, fue el ideólogo y creador de los programas iconográficos de sus obras.

En cuanto a los discípulos de P.P. Montaña, entre sus colaboradores destaca Buenaventura Planellas (1742-1844), quien tendrá una trayectoria pictórica propia. Como alumno, ya hemos visto que había ganado el primer premio en el Concurso de 1803, con una alegoría a la Junta de Comercio. Posteriormente, fue el artífice de la decoración del techo de la Sala Lucrecia, de la Junta de Comercio. Las pinturas de Planellas siguen la estela de Montaña y, aunque son de carácter alegórico, con pervivencia más que explícita del lenguaje de Ripa, quedan fuera del límite cronológico de nuestro trabajo, puesto que se realizaron en 1832.

Ballart atribuyó erróneamente estas pinturas de la Sala Lucrecia a Montaña<sup>828</sup>. La carta en la que se basa, cremos que corresponde a la carta autógrafa de P.P. Montaña dirigida al Barón de Sabassona que trata sobre el estado de las pinturas del techo de la Sala de Contratación de la Lonja y del presupuesto para su restauración<sup>829</sup>.

El motivo principal de la carta es conocer la opinión del pintor sobre el estado de las pinturas del Techo del Salón de Contratación de la Lonja, y el presupuesto para su restauración.

Gracias a esta carta que Montaña dirigió al Barón de Sabasona [Sabassona]<sup>830</sup> de forma indirecta, podemos conocer cuáles eran sus principios estéticos en 1796. En el documento expresa de manera explícita su concepción estética, y nos habla nuevamente del Gusto, de su Gusto, al referirse a las pinturas de esta Sala Gótica, ya que propone: “Ejecutarse todo nuevo por un estilo nuevo propio del buen Gusto de las Bellas Artes [frente] al mal gusto de los Diseños, ejecutados por un estilo de la Edad Bárbara”<sup>831</sup>. Parece que Montaña está “trasladando el pensamiento de Mengs”, en palabras de Antonio

---

<sup>827</sup> F. M. QUILEZ I CORELLA op. cit, p. 213.

<sup>828</sup> E. BALLART, op. cit., ‘Ilustraciones’, XLIV, pp. 96-97.

<sup>829</sup> La descripción a la que se refiere BALLART corresponde a la Sala de Contratación, B.C. DOC. XVIII- 16.17 a; 6.17 r; 16.18 y 16.19.

<sup>830</sup> BC. DOC. XVII, 16, 17 del 23 enero de 1796.

<sup>831</sup> BC. MS. DOC. XVII, 16.

Ponz y en cualquier caso los principios estéticos del Academicismo, del que él es su mejor representante.

Siguiendo su consejo, realizó la obra en varias fases, según se puede seguir por los pagos que recibió periódicamente. Por otra parte, en dicha carta agradece lo que considera un honor, y es que se le haya encargado la obra. Asimismo, pone en valor su dedicación a la institución durante 21 años, que se ha encargado de la obra pública durante este periodo, aprovechando para reivindicar su papel de creador de dichas ideas, y cita entre sus méritos, “tres actuaciones de carácter efímero, encargos que cuidé de la invención y dirección de las obras<sup>832</sup>”.

Este mismo criterio lo ratifica en 1802 y así lo expresa en la remodelación que se realizó en la Lonja como homenaje a sus Majestades, para las Bodas Reales de 1802. Para ello realizó la decoración alegórica, de cuya invención él fue responsable, según consta en el documento autógrafo que da cuenta de todas las actuaciones llevadas a cabo por él<sup>833</sup>. Además de reivindicar la invención, en otro párrafo, dice que la decoración de los “salones de la Escuela de Dibujo, en las dos piezas de Gabinete y en la que sirve de Galería, destinadas para las obras más dignas a conservar, se pusieron cielos rasos pintados por el gusto de las Lonjas de Rafael<sup>834</sup>”.

### **E. III. 2. 2. Mariano Illa. Casa Erasmo de Gónima.**

En la biografía del pintor, Viñaza no cita su origen<sup>835</sup>, pero Mariano Illa (1748-1810) fue presumiblemente valenciano, pues se forma inicialmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y posteriormente fue a Madrid para ampliar estudios. Pasó sus primeros años de formación en Madrid, en la Real Academia de San Fernando (RABASF), en la que figura como alumno en 1768. Era discípulo de Francisco Bayeu, tanto en la academia como en el estudio que el pintor tenía en su casa<sup>836</sup>. Se presentó a los premios de 1772, con ‘Alegoría del Nacimiento del Infante Carlos Clemente<sup>837</sup>’ que

---

<sup>832</sup> Ibidem. Obras de carácter efímero citadas: ‘El Panteón de Carlos III’; decoración con motivo de los festejos del Nacimiento de los Infantes gemelos y la Proclamación de Carlos IV. Añade, en los últimos años el Santo sepulcro, que mandó construir de plata.

<sup>833</sup> AHCB- PROTOCOLO-1D-XXI-5/9.

<sup>834</sup> AHCB- PROTOCOLO-1D-XXI-5/9. fol.10.

<sup>835</sup> CONDE DE LA VIÑAZA, ‘Diccionario’, T II, p. 290. También se le atribuye origen valenciano o catalán.

<sup>836</sup> A. ANSÓN, I. GUTIÉRREZ, J.M DE LA MANO, ‘Francisco Bayeu y sus discípulos’. Exposición Cajalón, del 19 de abril al 15 de junio de 2007. 2007, pp. 96-98.

<sup>837</sup> RABASF, ‘Concurso para los Premios de Pintura’, año de 1772, p. 123.

hemos visto en el Capítulo II. Permaneció en la academia de San Fernando desde 1766 a 1774. La huella de Bayeu fue decisiva en su carrera profesional.

Su formación en la academia madrileña fue seguramente lo que le permitió acceder a la Escuela de Barcelona cuando ésta convocó las plazas de teniente director de Pintura, en la recién formada Escuela Gratuita de Dibujo en 1775, obteniendo la plaza por delante de P.P. Montaña. Segurante su formación en San Fernando le confería unos méritos superiores al resto de aspirantes. En 1777 fue, junto a Montaña, nombrado individuo de mérito por la Real Academia de San Carlos de Valencia<sup>838</sup> y cuya obra pictórica se encuentra en la RABASC. Según inventario N.38, ‘La Purísima Concepción’, pintada en Barcelona por Don Mariano Illa, por la cual se le creó académico de mérito en la pintura. En la sede de la RACBASJ, en la actualidad, sólo existen tres obras suyas<sup>839</sup>. Una de ellas consta como Copia del retrato del intendente Juan Felipe de Castaños y Urioste de Anton Raphael Mengs, (1787) (Fig. 255).



Fig. 255. M. ILLA, ‘Retrato del intendente Juan Felipe Castaños Urioste’, 75x61 cm. Ingresa en la RACBASJ, en 1787.

<sup>838</sup> CONDE DE LA VIÑAZA, T. II, p. 290; data recogido por J. F. Rafols, ‘Diccionario’, op. cit, T II, p. 582. en “1777 título de socio de mérito de la RABASC de Valencia”; hecho que corrobora Casellas en los mismos términos.

<sup>839</sup> F. FONTBONA I V. DURÁ, “dos retratos: uno de intendente J.M. Indart, 1789; otro retrato copia de A. R Mengs, del Intendente, J.F. Castaño, 1787 y una escena religiosa: San Joaquín y Santa Ana, s.d.; que quedan fuera de nuestro análisis. *Catàleg del museu de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 1998, pp. 45-46.

El intendente lleva en la mano un libro abierto con los “Estatutos de la Academia de Dibujo y de Grabado”. Según Ponz, este cuadro había sido realizado por A. R. Mengs a su “paso por Barcelona, donde hizo el retrato del intendente don Felipe Castaños; esto es *la cabeza*, pues lo demás lo acabó otro pintor. Posee aquí dicha excelente cabeza doña Engracia de las Casas, hija política del expresado intendente”<sup>840</sup>. Según la Academia catalana, Castaños fue intendente desde 1763-1776. El pintor Illa pudo conocer a Mengs en los años que pasó en Madrid de alumno de San Fernando en que ambos coinciden temporalmente.

Esta referencia a Mengs se suma a la de Bayeu, por lo que podemos considerar que fue afortunado de tener estos maestros. Ambos pintores fueron referentes de la Escuela de Barcelona. La admiración por Bayeu se concretó en que Moles compró a Joan Petit, dieciocho pinturas de F. Bayeu<sup>841</sup>, de las cuales en la actualidad conocemos el destino de tres en la RACBASJ. Un boceto de temática religiosa: un proyecto de un techo para una capilla; y dos más en depósito en el MNAC: Uno es el autorretrato de Ramón Bayeu y el otro es un boceto de Apolo y Tetis; esta última atribuida a Francisco y otras veces a Ramón Bayeu.

Sin embargo, el paso de Illa como profesor de pintura de la Escuela Gratuita fue muy fugaz. En 1783 pidió una excedencia por motivos de salud<sup>842</sup> y su vinculación con la escuela de Barcelona queda en suspenso hasta 1801 aunque mantenía de forma honoraria el título de teniente director de pintura, sin ejercicio, de la Escuela Gratuita de la Junta de Comercio de Barcelona<sup>843</sup>. Este vacío quizá fue uno de los motivos por los que Montaña tuviera más oportunidades para la recepción de encargos por parte de la Junta de Comercio.

Respecto a las obras de carácter alegórico realizadas por Illa, conocemos:

*Las Musas Polimnia, Erato y Clío en el Parnaso:*

---

<sup>840</sup> A. PONZ, *Viaje de España*, op. Cit., 1ª ed. 1788, T. XIV, p. 54.

<sup>841</sup> F. Fontbona, “*El Museu de la Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi (1775)*, primer museu d’Art a Catalunya”. *Bolletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, VII-VIII, 1993-1994, pp. 167-186: 168.

<sup>842</sup> AHN, LARJC, vol. IX: 2 octubre 1783, fols. 362-366. “Se le concedió la baja en 1783 y hasta 1801, solicitó a la JC, que en calidad de Teniente director de Pintura, se le concediera la antigüedad que decía le correspondía le fuera concedida la primera vacante que se produjese, por tener ya restablecida su salud”.

<sup>843</sup> BC. Fons RAMÓN CASELLAS 2/34. Ms. 5240, Fol. 4: “Mariano Illa. Pintor de Historia” [título del fol.]. Esta cita es textual en Viñaza, p. 290. En 1803, al producirse la muerte de Montaña, solicitó se le tuviera presente en esta ocasión, sin recibir respuesta.

Los años de estancia en Madrid de Illa dejaron huella. Asimismo, realizó una obra que Ansón considera poco convencional. El encargo debió de realizarlo una persona culta, e iría destinada al gabinete de un aristócrata o burgués ilustrado. En esta pintura representó tres de las musas en el Monte Parnaso, en el fondo de la composición donde aparece el Templo consagrado a Apolo y donde residen Mnemosine y sus hijas, las musas Polimnia, Erato y Clío<sup>844</sup>. La descripción de las Musas que realiza Ansón sitúa a Polimnia en el centro, a la izquierda Erato y a la derecha Clío. Remite las imágenes de dichas musas a la obra de C. Ripa, introduciendo variaciones<sup>845</sup>(Fig. 256):



Fig. 256. M. ILLA, 'Las Musas Polimnia, Erato y Clío en el Parnaso', h. 1773-1774. Óleo sobre tabla cubierta con pan de oro, 63x94 cm. Colección particular. Foto procede de Ansón.

El pintor sigue la estela de su maestro Francisco Bayeu, que también había realizado una extensa representación de las nueve musas en su pintura del techo del Palacio Real de Madrid, 'Apoteosis de Hércules' en 1768. Esta temática no era inusual y nos sirve de hilo conductor para la obra que diez años después llevó a cabo P.P. Montaña, como ya hemos visto, en la Casa del marqués de Palmerola, personaje que pertenecía a la aristocracia y con una gran formación humanista. Estas característica que conocemos del

<sup>844</sup> A. ANSÓN, I. GUTIÉRREZ, J.M DE LA MANO, op. cit., 2007, pp. 272-277.

<sup>845</sup> A. ANSÓN, I. GUTIÉRREZ, J.M. DE LA MANO, op. cit., 2007, pp. 272-277. "En el centro, [...] Polimnia, como recoge Cesare Ripa en 'Iconología', va vestida de blanco. La cabeza va adornada con joyas y perlas, ore y plumitas azules". A la izquierda, Erato, su cabeza está adornada con una diadema de rosas y mirtos que, según Ripa, hacen referencia a las cosas amorosas y sujeta con las manos la lira. Mariano Illa introduce variaciones respecto a la descripción de Cesare Ripa. En el lado opuesto, aparece Clío, musa de la Historia, la cabeza coronada de laurel y rosas, tal como refiere Ripa: "[...] Con la derecha sujeta un gran libro, y más en concreto [hace referencia] a las obras del historiador griego Tucídides". El pintor catalán sigue la estela de su maestro Francisco Bayeu, que también había realizado una extensa representación de las musas en su pintura del techo del Palacio Real 'Apoteosis de Hércules', 1768.



marqués de Palmerola, son parangonables a las supone Ansón para el hipotético cliente de la obra de Illa.

En el caso de esta pintura, el modelo que pudo seguir Illa pudo basarse directamente en las musas de Bayeu o en las del Casón del Buen Retiro de Luca Giordano, que hemos analizado al hablar del pintor aragonés.

#### *‘El carro solar de Apolo’ en Casa Erasmo de Gònima*

La Casa Erasmo de Gònima fue construida y decorada en el periodo que va desde 1780 a 1797, está situada en la calle del Carmen, 116 en Barcelona. Conocemos su decoración gracias a las investigaciones llevadas a cabo por los Drs. Subirana y Triadó<sup>846</sup>, y recientemente ha dado a conocer su estado de abandono la periodista M. Palau<sup>847</sup>. Respecto a la documentación fotográfica, puesto que la casa no está accesible, ha sido de gran utilidad la publicación de la Generalitat<sup>848</sup>.

La autoría de la decoración ha sido motivo de diversas atribuciones. Las últimas investigaciones realizadas por A. Vallugera apuntan hacia M. Illa. En su trabajo, la autora comienza haciendo una aproximación al comitente, Erasmo de Gònima i Passarell (1746-1821), en la que destaca su gran capacidad de emprendedor, ya que viaja por toda Europa e incorpora sus experiencias a sus fábricas. Pocos años después, emprendió nuevos negocios comercializando con América. Este ascenso social e industrial de indianas alcanza su máxima aspiración con la obtención del título nobiliario en 1791. El tránsito de burguesía industrial adinerada al rango nobiliario exigía una casa representativa a su nueva condición social y la casa de Erasmo de Gònima pasó a ser conocida como *Ca l’Erasmè*<sup>849</sup>,

El salón se encuentra decorado por pinturas murales y el techo cuenta con una escena alegórico-mitológica. Las paredes del Salón principal, de 14.60 x 6 x 5.70m, están decoradas con plafones de pinturas al temple que narran los episodios de la historia sagrada, centrados en asuntos bíblicos inspirados en pasajes del Libro primero de los

---

<sup>846</sup> J.R. TRIADÓ i R. M<sup>a</sup> SUBIRANA, ‘*Pintura Moderna. El triomf del’ Academicisme*’. Vol. 9. Ed. L’Isard, Barcelona, 2001, pp. 148-149. R.M<sup>a</sup> Subirana y J.R. Triadó, ‘*Art, historia i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonis al segle XVIII*’. *Pedralbes* 28, 2008; pp. 503-550: p.536.

<sup>847</sup> M. PALAU, <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/963711-neguit-pel-futur-de-ca-l-erasme.html>

<sup>848</sup> S. ALCOLEA, ‘*Els temps de la il.lustració a Catalunya. Un altre intent d’aproximació artística a Europa*’. En *Catalunya a l’època de Carles III*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, pp.133-147.

<sup>849</sup> SUBIRANA REBULL R. M<sup>a</sup> Y J.R. TRIADÓ, ‘*Art, historia i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonis al segle XVIII*’. *Pedralbes*, 28, 2008, pp. 534-536. A. VALLUGERA, ‘*La visita de Carlos IV y María Luisa de Parma a la fábrica de indianas de Erasme de Gònima*’. En *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa moderna*, 2015. pp. 231-245.

Reyes, sobre la historia de David, según la tradición conservada en la familia Erasmo. Las pinturas murales son atribuidas al pincel de Illa<sup>850</sup> y han sido estudiadas por los Drs. Subirana y Triadó<sup>851</sup> (Fig. 257).



Fig. 257. M. Illa, 'Pinturas murales', Ca' Erasme de Gónima. Barcelona.

No entraremos a valorar la temática de la historia sagrada de los paramentos ya que nos centraremos en las pinturas alegóricas del techo. Para decorar el techo, la familia se decanta a favor de que fuera Flaugier el autor<sup>852</sup> y también X. Juncosa<sup>853</sup>. Sin embargo, la autoría ha sido muy discutida, y se sabe que colaboraron varios pintores además del francés, Marià Illa y Antoni Fe; y que este último, en 1796, quien pintó paisajes de las cuatro estaciones<sup>854</sup> en el despacho del Sr. Erasme. Hoy según Vallugera todo apunta a M. Illa.

Desde el punto de vista del análisis iconográfico, nos referiremos a dos apartados. Por un lado, los medallones existentes en los cuatro ángulos del techo, correspondientes

<sup>850</sup> E. DE IMBERT, 'Erasmo de Gonima, 1746-1821. Apuntes para una biografía y estudio de su época'. Barcelona, 1952, p. 77.

<sup>851</sup> SUBIRANA REBULL R.Mª Y J.R. TRIADÓ, 'Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrar terç del segle XVIII'. Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII. Eds. S. Canalda, C. Narváez y J. Sureda, 2011, pp. 113-134.

<sup>852</sup> E. DE IMBERT, Erasmo de Gonima, 1746-1821. 'Apuntes para una biografía y estudio de su época'. Barcelona, 1952, p. 77. Existen datos que apoyaban, por ejemplo, en las memorias que realizó Erasmo, tataranieta del propietario, que "no habiendo podido encontrar documento alguno referente al autor de las pinturas, las personas las atribuyen al célebre José Flaugier".

<sup>853</sup> [http://elpais.com/diario/2008/05/15/quaderncat/1210812317\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/05/15/quaderncat/1210812317_850215.html)

<sup>854</sup> R. CREIXELL I T. M. SALA, 'Retrat de família: els secrets dels Gónima' Barcelona Quaderns d'Història, 12, 2005, pp. 179-193: 186.

a alegorías relacionadas con las Artes; y por otro, el techo propiamente, con una escena mitológica del ‘Carro de Apolo precedido por la Aurora’.

Los medallones (Fig. 258):

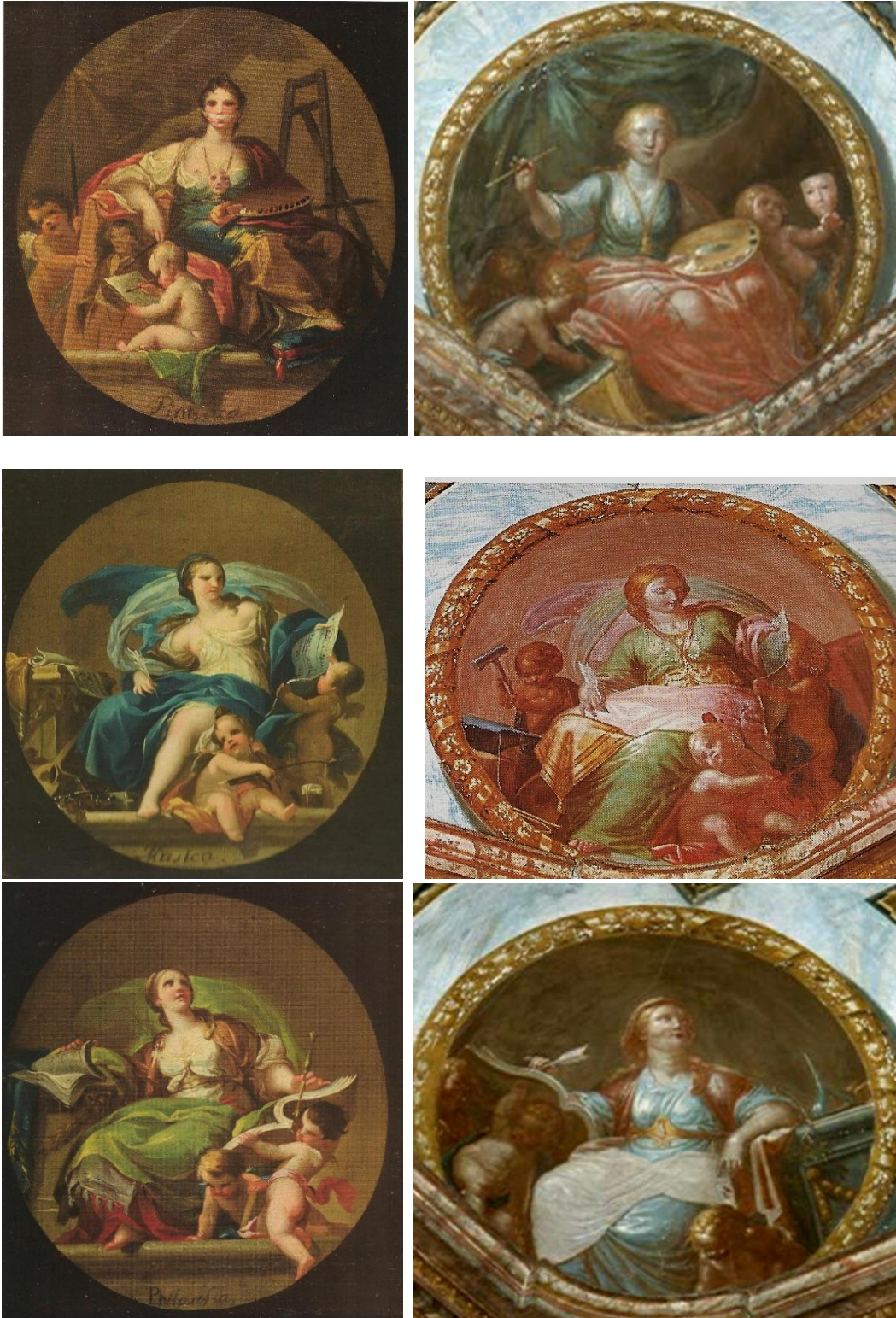


Fig. 258. A la izquierda, bocetos de F. BAYEU, ‘Alegorías de la Pintura, la Música y la Filosofía’. A la derecha, M. ILLA, en paralelo a las mismas alegorías.



Fig. 259. A la izquierda, el boceto de F. BAYEU, 'la Poesía'. A la derecha, M. ILLA, 'la Escultura'. La imagen procede del Diari Avui.

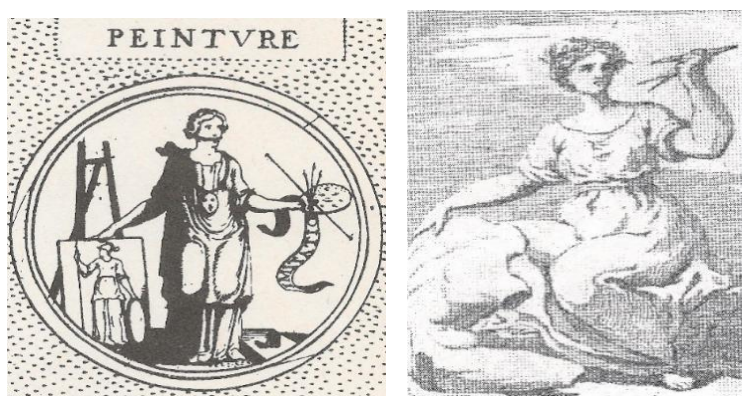


Fig. 260. J. BAUDOIN, 'la Pintura'; J. BAUDARD, 'la Escultura'. Xilografías.

Los medallones están situados en los cuatro ángulos del techo del salón. El primero tiene como tema las alegorías de las Bellas Artes: la Pintura y la Escultura, y las alegorías de la Música y la Filosofía. Estos mismos temas habían sido representados por F. Bayeu, también en cuatro óvalos de cuatro esquinas del Palacio Real. En el Salón de los Espejos situaba la 'Alegoría de Hércules', y en los cuatro ángulos las de la Pintura, Poesía, la Música y la Filosofía, lo que nos permite afianzar la autoría de Mariano Illa.

'La Pintura'<sup>855</sup>, que tiene la particularidad que es un *putto* quien porta la máscara de la imitación en una mano.

'La Música'<sup>856</sup>: En el boceto de Bayeu, que ha servido de modelo a Illa, además de una leyenda que indica que se trata de la Música, un niño sostiene una partitura que

<sup>855</sup> C. RIPA, 'La Pintura', T II, p. 210.

<sup>856</sup> C. RIPA, 'La Música', T II, p. 119.

tiene dibujadas notas musicales; otro está en actitud de tocar un instrumento de cuerda y un arco. En la pintura de Illa, distinguimos tres *putti*, cada uno de los cuales muestra un atributo: uno sostiene una partitura de música con sus notas, otro toca el violín y un tercero está con el martillo y el yunque.

‘La Filosofía’: También Illa ha tomado como modelo la obra de Bayeu, que indica que se trata de la *Philosophia*. Según C. Ripa, la Filosofía es una “mujer joven y bella, en actitud pensativa [...], que sostiene con la diestra algunos libros y con la siniestra el cetro”<sup>857</sup>.

Estas obras de Bayeu corresponden a las pinturas del Palacio Real, ‘Apolo y Minerva, con otros dioses y las Musas, reciben a Hércules en el Olimpo’, 1768-1769. En esta época, Illa era su discípulo, por lo que es otro elemento que nos permite confirmar que estas pinturas eran conocidas por él. Es muy posible que sólo copiara estos dos modelos y realizara los otros dos, la Pintura y la Escultura por creación propia, siguiendo el modelo de Ripa y con el recuerdo de Bayeu, que se mantiene en la alegoría de la pintura, con las cortinas del fondo de la izquierda de la pintura que tiene Bayeu.

Sólo hay una diferencia en la elección; y es que mientras Bayeu había elegido para uno de los óvalos la Poesía, Illa representa ‘la Escultura’<sup>858</sup>. Sin embargo, Bayeu también había utilizado esta imagen en su obra, ‘Apolo remunerando las Artes’ de 1773, en el Palacio del Pardo de Madrid, en que la figura aparece con el torso de Belvedere, con lo cual el modelo visual pudo ser igualmente Bayeu.

Otra obra atribuida a M. Illa es la ‘Alegoría a las Tres Nobles Artes’ (Fig. 261). Creemos que podría ser una copia de la obra de F. Bayeu o del propio Bayeu.

---

<sup>857</sup> C. RIPA, ‘La Filosofía’, T I, pp.416-430.

<sup>858</sup> C. RIPA, ‘La Escultura’, T I, p. 351.



Fig. 261. M. ILLA, 'Alegoría de las Tres Bellas Artes'. Óleo sobre lienzo, 45 x 38.5 cm. Mercado del Arte. Sin especificar procedencia.

Si revisamos el inventario de los cuadros de Bayeu, existía con el nº 40 “un cuadro ovalado, representando la Pintura, la Escultura y la Arquitectura<sup>859</sup>”, que desde el punto de vista iconográfico, se corresponde plenamente a esta descripción, (Fig. 261) y también desde el punto de vista de la disposición de las figuras, situadas sobre una plataforma de madera, como el resto de óvalos, inv. nº 39, que hemos visto anteriormente correspondientes a Francisco Bayeu<sup>860</sup>.

Sin embargo, los bocetos que pertenecen a la Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza, de F. Bayeu, Alegorías de la Pintura, la Filosofía, la Música y la Poesía (Figs. 256 y 257) Ansóñ los atribuye a copias de Ramón Bayeu<sup>861</sup>.

La obra atribuida a Illa podría ser igualmente una copia, tomando como modelo nuevamente la de Bayeu. Aunque en el caso de los cuatro óvalos de *Ca Erasmo*, Illa no preserva las plataformas donde van los nombres de las alegorías, por considerarlos inadecuados al contexto al que iban destinados. El tema de las Bellas Artes era muy querido por Bayeu, quien lo utiliza reiteradamente en todas sus obras, como hemos visto al tratar su obra.

En cuanto a la decoración del techo de la Casa Erasmo de Gònima,

<sup>859</sup> MARQUÉS DEL SALTILLO, op. cit, p. 70.

<sup>860</sup> J. I. CALVO RUATA Y J. C. LOZANO, 'La formación de la colección artística de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País'. En *Pasión por Ragón*. Ibercaja Patio de la Infanta, 2014, p. 129: Francisco Bayeu, 'Bocetos para la apoteosis de Hércules 1769 y sus esquinas complementarias (La Filosofía y la Pintura, la Música y la Poesía)'.

<sup>861</sup>A. ANSÓN, I. GUTIÉRREZ, J.M. DE LA MANO, op. cit., 2007, pp. 202-205.

El tema iconográfico de las pinturas que decoran el techo del Salón corresponde al ‘Carro de Apolo precedido por la Aurora’. Apoyaría también la autoría de Illa su estancia en Madrid, donde pudo conocer la obra de Mengs ‘La Aurora’ en el Palacio Real; así como la de F. Bayeu. También en la academia existía un boceto del aragonés con un tema relacionado, ‘Apolo y Tetis’ con Apolo en su carro, que Moles compró para la Escuela<sup>862</sup> (Fig. 262).



Fig. 262. F. Bayeu, ‘Apolo y Tetis’, óleo sobre tela, 0,60x0,45. Inv. 371. En depósito MNAC, Nº inv. 11580.

La figura principal sigue siendo ‘El Carro de Apolo precedido por la Aurora’. El tema del carro Solar se remonta a Vasari en sus escritos, quien afirma: “*Carro del sole: i quattro cavalli alati quello che si significano quelle tre femmine, che gli vanno innanzi alate d’alle di farfalle. Queste sono le hore, le quali sono quelle che la mattina mettono le briglie ai cavalli*”<sup>863</sup>.

Centrándonos en el aspecto iconográfico del techo (Fig. 261), el pintor además de las referencias más inmediatas también pudo tener como modelo la obra que sobre este mismo tema había realizado en Italia Guido Reni (1575-1642), ‘Apolo en el Carro Solar

<sup>862</sup> F. BAYEU, ‘Boceto preparatorio para pintura mural, no identificada’, se encuentra en el MNAC en depósito de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, 1902; ingreso, 1906. Este boceto no tuvo su traslación a una pintura que conozcamos. Posiblemente la razón estribe en su inclusión en la composición de la ‘Caída de Featón’, que generalmente se interpreta como símbolo de infortunio. Cuando el hombre joven pierde el control de los caballos del Sol causa el enfado de Júpiter, que lo mata con sus rayos, además se suman los monstruos marinos a la derecha.

<sup>863</sup> G. VASARI, ‘Ragionamenti del sig. Cavaliere Giorgio Vasari, pospra le inventione da lui dipente in Florenze nel Palazzo Medici’, Firenze, MDLXXXVIII, Salle dei Elementi, p. 11.

*precedido por la Aurora*', 1613-1614, fresco, techo Palazzo Rospigliosi que hemos expuesto al hablar de las obras de Mengs, Bayeu o Maella <sup>864</sup>.



Fig. 263. M. ILLA, 'El Carro Solar [Apolo], las Horas y la Aurora', fresco del techo; Casa Erasme de Gònima. Imagen procedente de la publicación 'Carlos III', Generalitat de Catalunya.



Fig. 264. M. ILLA., 'El Carro Solar [Apolo]', detalle h. 1779. Techo, Casa Erasme de Gònima. Foto de l'Avui, 3-5-2016.

<sup>864</sup> En España el tema de la composición se remonta a la pintura del siglo XVII, como hemos comentado en M.S. Maella a propósito de la pintura cortesana madrileña. Sobre los precedentes que existieron en el uso de este tópico en Italia: la Aurora fue realizada por el Guercino en respuesta a la de Guido Reni. En Madrid, el tema en el Palacio Real tuvo una presencia muy importante en los tres pintores italianos: C. Giaquinto en la bóveda de la Sala Gasparini del Palacio Real, 'El Carro del Sol' como alegoría del rey identificándolo con Apolo, entre 1753-1762; G.B. Tiepolo o A. R. Mengs, y su huella está presente en sus discípulos. F. Bayeu, 'La caída de los Gigantes', donde incorpora también el 'Carro de Apolo', 1764. Con respecto a la Aurora, el fresco de A.R. Mengs, 'La Aurora', 1762-64, en el Palacio Real. También existe la copia de la obra de G. Reni realizada por Álvarez Enciso, en su segunda estancia en Roma, en la década de los 1780 en la RABASF: óleo sobre lienzo, 77x137 cm. Nº inv. 142. Inventario Pérez Sánchez, 1964, p.22. copia de Guido Reni; y M.S. Maella en la Casita del Labrador del Palacio del de Aranjuez, 1806. **¡Error! solo el documento principal.** la obra de Reni fue modelo a otros muchos pintores, tanto franceses como Nicolás Poussin, o Simon Vouet y en otras muchas decoraciones italianas. En Roma, Giuseppe Chiari, 'La Aurora y Apolo en el Carro Solar', 1693, o Michelangelo Ricciolini, el techo del Salón del Palacio Spada. En Sicilia, 'La Aurora', copia de Guido Reni. Autor desconocido, Palazzo Nicolaci di Villadorata, Noto, Sicilia, del siglo XIX.



A pesar de las referencias pictóricas mencionadas, todos habían bebido de una fuente común: la ‘Iconología’ de C. Ripa. Si el pintor no tuvo los referentes pictóricos, al menos sí tuvo presente ‘Iconología’ a la hora de componer este fresco, o ambas cosas.

‘El Carro del Sol’ “se representa en la figura de un joven gallardo y desnudo, adornado con una dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier [...]. Los 4 caballos”. Conviene también subrayar la riqueza del Carro, “de ricas gemas está adornado este bello Carro<sup>865</sup>”. Por el contrario, el Carro de la Aurora lo porta una joven y está tirado por dos caballos. También la traducción de Ripa por J. Baudard, en la versión bilingüe francés-italiano, nos ofrece una versión más sintética de estas imágenes, por lo que es muy probable que el autor manejara esta edición francesa que se ajusta perfectamente a la descripción como a las estampas que lo ilustran (Fig. 265):

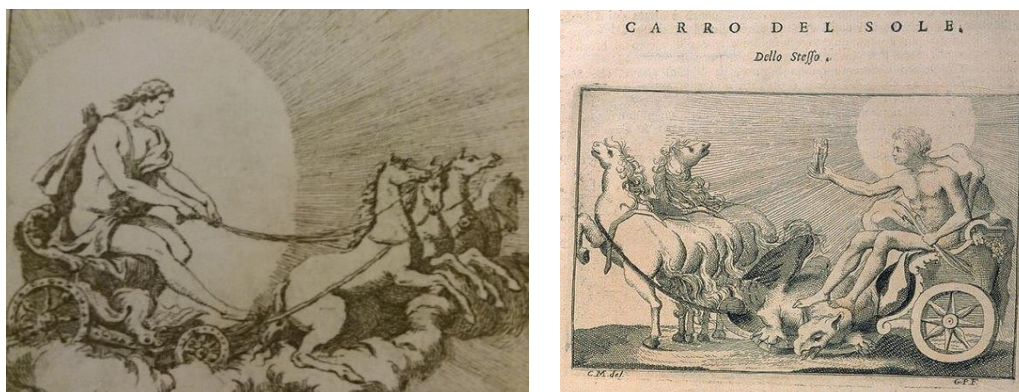


Fig. 265. J. BOUDARD, ‘El Carro Solar de Apolo’, *Iconología*, París, 1759; C. RIPA, ‘*Iconología*’, Orlandi, 1764.

Este fresco de Casa Erasmo, el ‘Carro solar conducido por Apolo’, se halla rodeado de figuras femeninas, las Horas, con las manos entrelazadas en torno a Apolo. Sobre los caballos, el niño con la antorcha anuncia la Mañana, y la figura alegórica de la Aurora, que aparece precediendo la comitiva. En la pintura podemos observar que todo es igual, y que la diferencia radica en que las figuras femeninas, las Horas, están distribuidas por toda la composición, pero unidas por unos sutiles hilos, y precediendo la comitiva vemos la Aurora, derramando flores (Fig. 267).

<sup>865</sup> C. RIPA, ‘El Carro del Sol’, T I, p. 167. Xilografía J. Baudard, T I, p. 81.



Fig. 266. M. ILLA, 'Las Horas y la Aurora', detalle de un fragmento h. 1779. Techo de la Casa Erasme de Gònima. Foto procedente de la publicación de la Generalitat de Catalunya.



Fig. 267. J. BAUDARD, 'La Aurora'. J. BAUDARD, 'Las Horas'. C. RIPA, 'El Crepúsculo de la Mañana', xilografías.

Respecto a la Aurora, es muy significativo la existencia de un tema similar en el Palacio Real, Comedor de Gala, titulado 'La Aurora', de A.R. Mengs, que tiene muchas concomitancias con los elementos que conforman la composición y su relación con la figura de Ripa de 'la Aurora': "Jovencita alada, para indicar la rapidez de sus movimientos [...], llevando en su brazo izquierdo un cestillo repleto de varias flores [...], que va esparciendo con la diestra<sup>866</sup>; 'las Horas' son como embajadoras del Sol [...], siendo una de ellas guía y directriz del Carro Solar por el espacio, según Ovidio en la *Metamorfosis*"<sup>867</sup>. Las Horas danzan entorno a la Aurora y abajo varios *putti* derraman

<sup>866</sup> C. RIPA, 'La Aurora', T I, p. 120. Xilografía J. Baudard, T I, p.55.

<sup>867</sup> C. RIPA, 'El ciclo de las horas', T I, p. 481.

flores; y también ‘el Crepúsculo de la Mañana’<sup>868</sup> o Lucero del Alba (antorcha) (Figs. 266-267).

M. Illa sería el autor, tesis que apoya A. Vallugera<sup>869</sup>, puesto que, según la investigadora, la confusión vendría de la atribución de este techo a J.B. Flaugier, ya que en realidad el francés había pintado otro techo de la Casa de Erasmo de Gònima. En este mismo sentido, apoyaría esta idea la vinculación que M. Illa tuvo con la Academia madrileña, no evidenciada anteriormente, y las influencias que se derivan del conocimiento de las obras tanto de A.R. Mengs como de F. Bayeu a la hora de realizar las suyas.

El estatus económico y social que adquirió Erasmo gracias a la industria textil fue motivo para que el rey Carlos IV y su familia le visitaran en 1802 con motivo de la boda de sus hijos en Barcelona, como queda constancia en las crónicas de la época, según recoge la imagen de Imbert, su biógrafo con vínculos familiares. El grabado corresponde fielmente al zaguán y patio de la Casa de Erasmo de Gònima y que para la ocasión cubrió el suelo con tejidos de su propia fábrica textil (Fig. 269).



Fig. 268. ‘Visita real a Casa de Erasme de Gònima’, imagen tomada de Imbert, 1952.

Los Reyes y su comitiva fueron recibidos por el dueño de la casa. Para conmemorar este acontecimiento se realizó una placa, que todavía se conserva en la entrada de la casa<sup>870</sup>.

<sup>868</sup> C. RIPA, ‘El Crepúsculo de la Mañana’, T I, p. 242.

<sup>869</sup> A. VALLUGERA, *El patronatge artístic d’ Erasme de Gònima*. Dentro del ciclo de conferencias del programa: La Barcelona oculta. *Els Julios*, 2017. Universitat de Barcelona.

<sup>870</sup> A. VALLUGERA, *El patronatge artístic d’ Erasme de Gònima*. Op. cit, 2017. Leyenda tomada de la autora: *En el año del sor M.D.CCC.II a las III. Horas de / la tarde del día III. De noviembre los Sres Reies de España DN. Carlos IV I Da Maria Luisa: Los / Sermos Sres Príncipes de Asturias DN Fernando I Da María Antonia: Los Sres Reies de Etruria DN / Luis I Da Maria Luisa: Los Sres Infantes de España / DN Carlos María DN Franco de Paula I DN Antonio / Pasqual,*

Llama poderosamente la atención que este tema del techo de la casa de Gònima, ‘Apolo, las Horas, la Aurora y otras figuras mitológicas’ fuera común en este momento en casas grandes y por autores diferentes, según nos ha llegado documentalmente, aunque desgraciadamente hoy sólo se conserva ésta. Otros ejemplos con esta misma temática serían, según Viñaza, la obra realizada por P.P. Montaña decoró la Casa de Don Buenaventura Gazó (Gasso) [la casa, denominada con tres ortografías diferentes, Casa Gasó, Gazò o Gasso] ‘Apolo, las Horas, la Aurora y otras figuras mitológicas’<sup>871</sup>, hoy desaparecida. O también la Casa Grasses, en Sarrià, atribuida a P.P. Montaña, aunque otros autores la vinculan con ‘El Vigatà’.

También J.F. Flaugier (1757-1813), que había sido alumno en la Escuela de Dibujo en 1775, pero de la que quedó apartado hasta la Guerra del francés, que fue nombrado director (1809-1813). F. Quílez<sup>872</sup> da a conocer una pintura de ‘Les Hores’, 1808-1812, en colección privada, y muestra la foto de ‘Las Horas’, Archivo Mas, c. 1800.

El tema pervivió en las decoraciones de las casas nobles barcelonesas en la obra de P. Rigalt<sup>873</sup> (1778-1845). ‘El Carro del Sol y las Horas’ serán temas que Rigalt utilizará en otras ocasiones, y vincula esta temática con la realizada en la Casa de Erasmo treinta años antes.

Durante el siglo XIX, en otras decoraciones de ‘Las Horas’ en uno de los salones del círculo de Bellas Artes de Sant Lluc de Barcelona y ‘Apolo y las Horas’ en el Palacio Dalmases (1823)<sup>874</sup>, que queda fuera del marco temporal de nuestro estudio. (Fig. 269).

---

*honraron esta casa visitando su / fábrica. El mismo honor que había rezivido en X. / de octubre del Sermo Sor Príncipe de Nápoles DN / Franco Genaro. En perpetuo testimonio de gratitud / DN Erasmo de Gonima, dueño de la Casa i la Fabrica / H.P.E;* L. García Sánchez, ‘Arte, fiestas y manifestaciones efímeras’, op. cit, 1998, pp. 475-485.

<sup>871</sup> R.M. SUBIRANA-J. R. TRIADÓ, op. cit., p. 540. CONDE DE LA VIÑAZA, op. cit., T III, p. 89. S. ALCOLEA, vol. XV, 1961-1962, vol II, p. 128; Rafols, 1951, III, p. 781.

<sup>872</sup> F.M. Quílez, ‘Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a Catalunya de la primera meitat del segle XIX: el conjunt del cercle artístic de Sant Lluc i altres aportacions al catàleg del pintor’, *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi*, XIII, 1999, pp. 127-172: 153.

<sup>873</sup> Formado en la Escuela de Nobles Artes, recibió en 1794 el 3º premio de figuras de estampas; en 1795 el 2º premio de figuras de estampas y en 1799 concluye su formación y presenta la obra ‘Diana en dencans’ RACBASJ, nº inv. 269.

<sup>874</sup> M. ROSELLÓ NICOLAU, ‘Els interiors barcelonis de finals del segle XVIII i començament del XIX’, *Locus amoenus*, 9, 2007-2008; pp. 277-305: 297.



Fig. 269. P. RIGALT, 'El Carro de Apolo y las Horas', h. 1832. Palacio Dalmases. Foto archivo Más. Tomada de la publicación de Roselló.

Si nos preguntamos el porqué del gusto por estas temáticas, bien pudo ser por el deseo expreso del cliente o por la moda de tener a Apolo en su casa, como sucedía en las pinturas cortesanas del Palacio Real, donde la figura del dios Apolo es recurrente en las decoraciones del Palacio Real o los Sitios Reales. En el primer caso, son numerosas las referencias por autores distintos, desde Corrado Guiquinto, G.B. Tiepolo, A.R. Mengs, F. Bayeu. En los Sitios Reales, Maella despliega su 'Apolo que guía el Carro del Sol', (1805-1806) en la sala de billar de la Casita del Labrador, Aranjuez. La presencia de este dios se asimila a las Virtudes del rey<sup>875</sup> y se transfirió a las decoraciones de las casas nobiliarias y burguesas para emularlos.

### **E. III. 2. 3. Tomás Solanes . Testimonio documental del uso de Ripa en su obra.**

---

<sup>875</sup> J. M. DE LA MANO, 'Mariano Salvador Maella [1739-1 En el 819]'. Dibujos. T. I, Fundación Botín 2011, p. 454.

El paso de Tomás Solanes (h. 1769-1809) por la Escuela de Barcelona se remonta a 1775 fecha de su ingreso en la Escuela Gratuita de Dibujo y fue el primer pensionado por la Junta para ampliar estudios en la RABASF, donde permaneció ocho años, tres de ellos financiados por la Junta. Fue discípulo de Maella, y nombrado académico supernumerario de la Real de San Fernando<sup>876</sup>. En 1786 volvió a Barcelona. En 1788 fue nombrado teniente director de pintura, pero pronto fue amonestado por no acudir a las clases de dibujo que tenía encomendadas. “ANC. LAJC, 9/2/1789, queja de D.P.P. Moles contra D. Salvador Gurri y D. Tomás Solanes, tenientes de la Escuela de Dibujo” de la que cesó en 1794, y posteriormente readmitido. Moles tuvo un enfrentamiento con Tomás Solanes por lo que quedó suspendido<sup>877</sup>.

En cuanto a los documentos que prueban el uso de Ripa por Solanes, de sus obras de carácter alegórico lo conocemos en relación con la decoración que llevó a cabo en homenaje a los monarcas. En 1802 era pintor del Ayuntamiento de Barcelona, y por la documentación consultada sabemos que fue el encargado de llevar a cabo el encargo de homenaje que la institución brindó a los Reyes ese año.

Hemos tenido la fortuna de poder examinar documentos originales autógrafos de la época, en los que se expresa el porqué de la elección del tema para homenajear a los monarcas. La razón que se esgrime es la adecuación del asunto a la situación para la cual se crea, y en este caso “el tema elegido es el mitológico, por considerarlo el campo más fértil y ameno para semejantes festejos. Posteriormente pasa a desgranar los siguientes argumentos:

AHCB. DOC. 1D.XXI-5/6.3.3. “Anhelando el Ayuntamiento contribuir a sus Reales M.M. y Altezas, uno de los argumentos que se ha estimado, por más plausible, y alegórico al objeto, ha sido representar, frente al Real Palacio, el “Monte Parnaso y Apolo, con el arco y saetas en la mano derecha, y la cítara en la izquierda [...]. En su respaldo se veía un resplandeciente sol con dos ruedas doradas y de distinto diámetro. [...]. Las nueve Musas colocadas cerca de Apolo en distintos parajes simbolizaban cuánto se lisonjean de poder contribuir a la satisfacción que cabe a SS.MM. y AA. [...] Calíope, con un libro y una pluma, Clío con su trompa, Erato con su escuadra, Thalía se quitará su máscara, Melpómene roto el puñal, Terpsícore presentará su cítara, Euterpe con la flauta, Polimnia

---

<sup>876</sup> J.F. RÁFOLS, ‘Diccionario’, op. cit, T III, p. 1199.

<sup>877</sup> LAJC, 89/91, p. 124.

con la medida se ofrecía a reprimir los gestos y a moderar las acciones para que se ciñesen a las reglas y Urania con el globo celeste”. También hemos encontrado la publicación de estas fiestas impresas<sup>878</sup>. En este documento<sup>879</sup> no consta ni el autor ni la fuente literaria que utilizó el pintor. Afortunadamente, en unos pequeños trozos de papel<sup>880</sup> encontramos anotaciones de gran interés, al respecto de la Musa. En el primer fragmento la descripción de la diosa “Polymnia preside a la Retorica. Pintese con una corona a perlas, su vestido blanco: la mano derecha en actitud de perorar, y en la izquierda un libro. En el segundo fragmento “Solanes ha posat a la Diosa Polimnia un regle, que es conforme explica la iconología de Ripa, que diu con un legno a la mano” (Fig. 270).

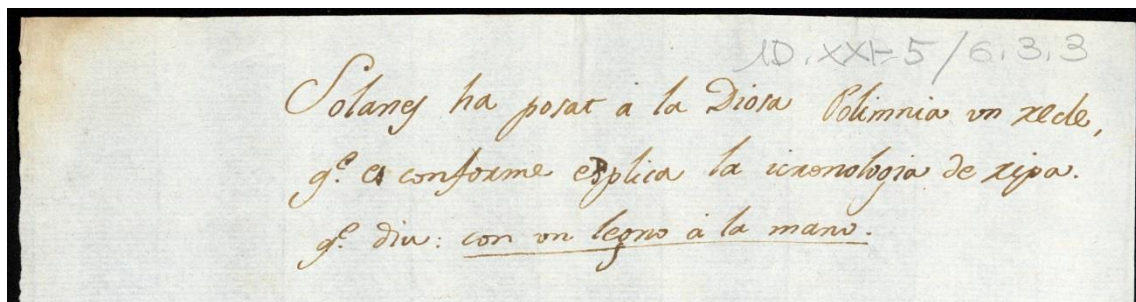
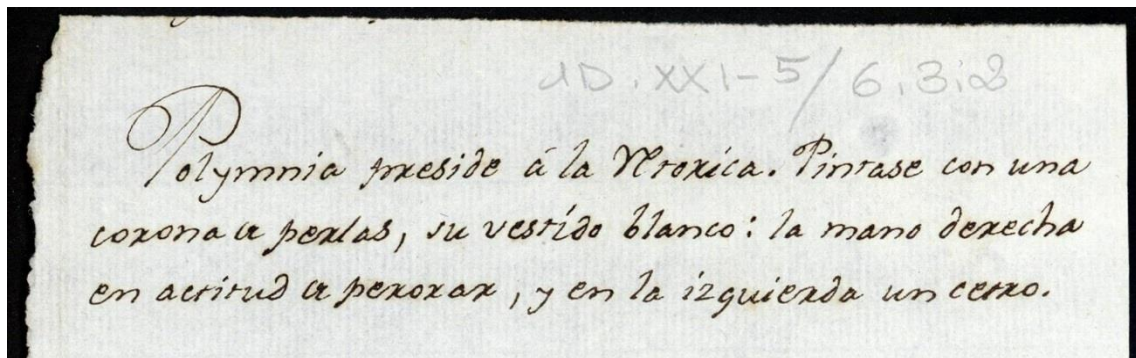


Fig. 270. AHCB. T. SOLANES, Fragmentos sueltos de documentos sobre la decoración del Ayuntamiento de Barcelona en homenaje a los Reyes, 1802.

Estos fragmentos o notas en unos trozos de papel están indicando quién fue el autor de la idea: Solanes, así como la fuente que utilizó: Iconología de Ripa. Se trata del pintor que en este momento estaba al servicio del Ayuntamiento. La fuente y el tema es el mismo que había usado Montaña en el Palacio Palmerola. La diferencia reside en que en ‘Iconología’ Ripa ofrece cuatro posibles modelos de referencia para las Musas, y

<sup>878</sup> Este documento original se encuentra impreso bajo el título: ‘Relación de las diversiones, festejos públicos, y otros acaecimientos que han ocurrido en la Ciudad de Barcelona, desde el 11 de septiembre hasta principios de noviembre de 1802, con motivo de la llegada de SS.MM. y AA. a dicha ciudad; y del viaje a la villa de Figueras’. Barcelona, por la compañía de Jordi Roca y Gaspar, s.f., pp. 26-29. Contiene 11 láminas grabadas bellísimas, de Buenaventura Planella, de las ‘Márcaras Reales’, que se realizaron para estos festejos. U.B. Reservas. 07B-64/3/38.

<sup>879</sup> AHCB. PROTOCOLOS. DOC. 1D.XXI-5/6.3.3.

<sup>880</sup> AHCB. PROTOCOLO. 1D XXI-5/ 6.3.2. y 1D XXI-5/ 6.3.3. *Esberranyes del trayectes de represeentacions mitològiques amb cooperació de gremis.*

Solanes en base a este documento, sabemos que eligió la forma “ Como aparecen pintadas en el jardín del Ilustrísimo Cardenal Ferrara: Polimnia, sosteniendo con la diestra una vara de medir<sup>881</sup>”; mientras que Montaña había utilizado la versión de un epigrama de Platón.

Cont. 1D.XXI-5/6.3.4. “Anhelando el Ayuntamiento contribuir como es justo a los obsequios que se han tributado, a sus Reales M.M. y Altezas, durante su mansión en esta ciudad, por los colegios y gremios de la misma, han ideado para el día que su M. disponga un festín en que se manifiestan el amor y gratitud [...]. A cuyo efecto se ha elegido el argumento de la Mitología, con preferencia a los asuntos historiales, por hallarse en ella el campo más fértil y ameno para semejantes festejos [...]. Uno de los pasajes que se ha estimado por ser el más plausible y alegórico al objeto ha sido el de representar, en frente del Real Palacio, el Monte Parnaso [Tachaduras] (parece el borrador), Apolo, Caliope, con un libro y [...], con la medida que presentará Polimnia reprimirá los gestos y moderación las acciones midiéndolas por el nivel con que los Reyes, tan grandes como los nuestros, regulan sus operaciones<sup>882</sup>”.

En noviembre de 1803, murió de forma repentina P.P. Montaña y la Junta se reúne el 3 diciembre de 1803 para expresar su dolor y agradecimiento a Montaña por su entrega y dedicación a su trabajo: “Aumentaron a tal punto las ocupaciones y las ocurrencias en Montaña, que puede decirse que fueron ellas las que le llevaron al Sepulcro<sup>883</sup>”.

Además de tratar de la pensión a su viuda e hija soltera a renglón seguido, buscan “un digno sucesor” al tiempo que creen necesario que dicho cargo esté bien retribuido para contar con los mejores profesionales en este campo, “retribuidos sus servicios muy recomendables por todo estilo, y presentando un nuevo aliciente o estímulo para que el cargo de Director de la Escuela sea ahora y para siempre apetecido por facultativos de gran mérito<sup>884</sup>”.

El 17 diciembre de este mismo año, después de hacer una reflexión sobre el aumento del número de alumnos, al tiempo que parece que los comentarios están pensados y dirigidos a Solanes por su ausencia, la Junta acuerda nombrar dos Maestros

---

<sup>881</sup> C. RIPA, ‘Las Musas’. Como aparecen pintadas en el jardín del Ilustrísimo Cardenal de Ferrara, en Monte Cavallo, Polimnia, T II, p. 118.

<sup>882</sup> AHCB. 1D.XXI-5/6.3.4.

<sup>883</sup> BC. DOC. C VI, 89 rev.

<sup>884</sup> BC. DOC. C VI, 2.88, fol.1.



Primeros con obligaciones bien diferenciadas para cada uno de ellos. Gurri para la escultura y Tomàs Solanes para la pintura. En su exposición, la Junta hace una breve reseña del currículo del pintor y de su relación previa con la Escuela: “Gozan de muy buena reputación en su arte, habiendo manifestado en él su saber en obras que les hacen gran honor, aún sin ideas y conocimientos finos y muy apreciables en artes en ocasiones públicas que han ocurrido”. En este fragmento se está refiriendo seguramente a su participación en las obras públicas realizadas que hemos comentado para el Ayuntamiento; y a continuación hace referencia a su relación con la Escuela: “Solanes ha sido también teniente de director con muy buenas pruebas de su talento. Es Académico de la de San Fernando, en la que pensionado por la Junta estudió ocho años, los tres por recomendación de la Academia. Fue el primer discípulo de esta Escuela de Dibujo y el primer pensionado en ella [...] 17 diciembre 1803”<sup>885</sup>.

Finalmente fue nombrado sucesor de P.P. Montaña y ocupó el cargo de director entre 1804-1805. Sin embargo, fue un paso breve, como recoge en su diario el Baró de Maldà: “Xasco, los Srs. Gurri i Solanes de no ser ya los dos principales de academia de las Tres Nobles Artes<sup>886</sup>”. Permaneció poco en el cargo y murió en 1808. Aunque no tuvo la proyección de Montaña, Solanes, como pintor académico, también utilizó en sus decoraciones alegóricas la obra de Ripa, como hemos mostrado.

En resumen, durante el periodo comprendido entre 1775 y 1805, la Escuela de Nobles Artes de Barcelona tuvo tres pintores responsables en el área de pintura, tres pintores académicos: P. P. Montaña, M. Illa y T. Solanes que, en sus obras fuera del ámbito académico usaron como fuente iconográfica, la obra de Ripa, en sus decoraciones alegóricas, un aspecto que hasta ahora no se había puesto en relieve en las investigaciones que sobre pintura catalana del siglo XVIII se han realizado.

---

<sup>885</sup> BC. DOC. C VI, 2, 90.

<sup>886</sup> BARÓN DE MALDÀ, Vol. VII, 11/5/1805, pp. 99-136.

## CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta tesis ha sido analizar el uso de la alegoría en la pintura española del siglo XVIII y cotejar el nivel de penetración del repertorio ‘ripiano’. Para ello, hemos enfrentado las pinturas de este periodo con la ‘Iconología’ y hemos extraído las pinturas alegóricas que tienen como fuente la obra de Ripa. No hemos tratado de realizar un catálogo exhaustivo, aunque sí lo bastante amplio en el número de pintores analizados así como en un marco geográfico diverso que nos permita que estas conclusiones tengan solidez.

Para dar respuesta a este objetivo principal hemos articulado una serie de objetivos secundarios, en los que, en primer lugar, nos preguntábamos si los pintores contaban con los medios necesarios, específicamente la obra de Ripa ‘Iconología’, que les sirviera de referencia y llevar a cabo este tipo de pintura alegórica.

Hemos constatado como desde finales del siglo XVI en que se publicó la primera edición de la ‘Iconología’ (Roma, 1593) y sus múltiples ediciones a lo largo el siglo XVII, la obra tuvo una fortuna crítica extraordinaria convirtiéndose en el lenguaje alegórico universal en el ámbito de la pintura académica europea y fueron las academias romanas de San Luca y la academia francesa en Roma sus principales patrocinadoras. Al mismo tiempo, hemos mostrado como estas Academias fueron los modelos de referencia para la fundación de la Academia de San Fernando en Madrid, y por extensión al resto del país, y como en ellas, la obra de Ripa formaba parte de sus bibliotecas.

Respecto a las bibliotecas privadas, de las que tenemos constancia desde el siglo XVII, en particular de los tratadistas españoles: V. Carducho, F. Pacheco y posteriormente A. Palomino, así como el pintor Velázquez.

En el siglo XVIII, Hemos analizado cada una de las bibliotecas de las Academias españolas (Madrid, Valencia, Zaragoza y Barcelona), y en todas ellas contaban con la obra. Destacamos en particular la Academia de San Carlos en Valencia, a la cual hemos tenido acceso y nos han mostrado las ediciones originales en italiano y en francés. También en las bibliotecas privadas de los pintores, de las que existe documentación, nos ha permitido acreditar la existencia de ediciones de la obra de Ripa, desde su publicación, entre los extranjeros podemos citar a Gianbattista Tiepolo, y entre los españoles Francisco Bayeu o Dionis Vidal. Bayeu, la ausencia de la experiencia de viajar a Italia la suplió

ampliamente con una formación de la que formaban parte sustancial los libros y específicamente la obra de Ripa, en italiano y en francés (ediciones de Baudoin y Baudard), de donde extraía los modelos iconográficos. Otro ejemplo lo encontramos en Barcelona, también P. P. Montaña tuvo una formación ilustrada a través de los libros. Este aspecto se complementa con el análisis de las composiciones pictóricas desde el punto estrictamente iconográfico y formal y hemos corroborado no solo la presencia de la fuente sino su uso de determinadas ediciones, tanto italianas como francesas.

El siguiente paso ha consistido en el análisis del papel que han jugado las Academias como generadoras de dicho lenguaje. Para ello hemos establecido un bloque temático dedicado a las mismas. Hemos demostrado que, en el proceso de fundación y constitución de las Academias de Bellas Artes en España existe una vinculación unívoca entre la formación de las Academias y la pintura conmemorativa que homenajea a cada una de estas instituciones que se crearon en todo el país a lo largo del siglo XVIII y que la alegoría ‘ripiana’, está presente en todas ellas; sin embargo, cada una muestra una mirada diferente y responde a la exaltación de su particular patrocinador.

En este sentido, en la exaltación de la Academia madrileña, se enfatiza a la monarquía como protectora de las Bellas Artes al tiempo que se legitima la institución. En este caso, una lectura de dichas pinturas a la luz de Ripa nos ha permitido matizar y corregir algunos aspectos atribuidos a las alegorías que las componen. También creemos importante subrayar la importancia de acudir la fuente original que nos ha permitido realizar algunas puntualizaciones, como en las alegorías A. González Ruiz, Alegoría de ‘la Fundación de la Academia’. La alegoría de ‘La Paz’, ha sido objeto de interpretaciones, incluso por parte de la Guía del Museo, que creemos que no se ajustan a la descripción del inventario ni al modelo de Ripa, que está en la base de la representación alegórica.

En Valencia, a partir de los textos originales, como fuente de los programas iconográficos, del autor de la obra que Camarón envía a Madrid, se confirma la importancia de la ‘invención’ como un proceso de creación que trasciende el mero oficio artesanal. En otras de las obras analizadas valencianas, se rinde homenaje a su Academia al tiempo que está presente la tutela de la monarquía.

Con respecto a la academia de Zaragoza, la alegoría conmemorativa, rinde homenaje a la institución que la promovió económicamente la Sociedad Económica, y en otros casos estudiados y a su mecenas.

En el caso de Barcelona, en el que la alegoría del nacimiento de la Academia se realizó en una etapa preliminar a la fundación de la Escuela Gratuita, en ella se marcan los contenidos alegóricos que permanecerán a través del tiempo, en las figuras de Mercurio y el panal de abejas como símbolos de la institución.

Por último, en Sevilla, la pintura fundacional incorpora una alegoría del repertorio de Ripa, que no había sido correctamente identificada.

En suma, este ha sido uno de los contextos en los que más evidente se constata el uso del lenguaje alegórico por parte de los profesores. No en vano, respondía a la interpretación intelectual de la propuesta artística.

En este bloque temático de las Academias hemos dedicado un capítulo al análisis del peso que la pintura alegórica tuvo en el proceso de formación de los alumnos. En el análisis de los resultados obtenido, hemos observado que globalmente representa, en función de los centros, Madrid (20%), Valencia (10%), Barcelona (25%), o la joven academia de Zaragoza (0%).

Si analizamos y desglosamos los temas a desarrollar por los alumnos en las convocatorias de los primeros premios de la academia madrileña (1753-1808), de un total de veinte asuntos propuestos, dieciséis fueron de Historia de España o Historia Sagrada con connotaciones moralizantes; y cuatro alegorías (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. Esto nos permite afirmar como la academia madrileña estaba al servicio de la monarquía. En el caso de Valencia (1772-1801), de diez premios convocados solo una de las pinturas fue de temática alegórica (10%) en la que se conjuga la alegoría a las bellas artes y a la monarquía. En el caso de Barcelona, hemos analizado en este periodo (1775-1803), y de cuatro convocatorias una de ellas fue de carácter alegórico (25%), de exaltación a su promotor, la Junta de comercio. Estas cifras podrían hacernos pensar erróneamente que la pintura alegórica tenía un peso en la enseñanza, sin embargo, estas pinturas alegóricas realizadas por los alumnos, las hemos localizado en la convocatoria de los premios de

primera clase, y en estos casos se les daba el tema a desarrollar y como lo habían de ejecutar. La creatividad del alumno estaba subordinada a seguir las instrucciones de sus maestros, siempre dirigida a un objetivo honrar a sus promotores a través de un común denominador el carácter retórico de las mismas y con algunas referencias a la *Iconología* de Ripa. No hay que olvidar que el sistema de enseñanza académico estaba organizado de tal modo que el periodo formativo de tres o cuatro años era muy jerarquizado, se limitaba a aspectos formales de la pintura (*principios, yeso y desnudo*) y su núcleo central era el dibujo y, en etapas posteriores, la copia.

Uno de los temas de la academia madrileña de celebración de la continuidad de la dinastía borbónica, años 1772 y 1781, se trasladó al resto de Academias en los años posteriores. Hemos demostrado como las academias valencianas y la barcelonesa siguen la estela de la madrileña con el nacimiento de los infantes gemelos el año, 1783. La valenciana mediante retratos de los infantes; mientras que, la Escuela de Barcelona, actúa de promotora de la Junta de Comercio quien promueve una de las grandes decoraciones efímeras dentro del conjunto de fastos que la ciudad de Barcelona realiza para celebrar la noticia. En estas obras se incorporan algunos elementos alegóricos que tiene como fuente la obra de Ripa lo que permite a los alumnos un primer contacto; y en última instancia, la Academia instrumentaliza la formación de los alumnos y se pone al servicio de publicitar a la monarquía.

En el periodo de ampliación de estudios de los alumnos, cuando son pensionados en Roma, el programa académico establecía un periodo de seis años. Además de las actividades de asistir a las Academias romanas este plan de estudios contemplaba la posibilidad de crear sus propias obras en el último año. En nuestro estudio hemos comprobado, a través de los cuadernos de dibujo o ‘taccuini’, de los cinco ejemplos que hemos recabado, que existen numerosas referencias visuales de obras que estaban inspiradas en el lenguaje de Ripa. El contacto con ejemplos de la aplicación de la *Iconología* de C. Ripa, en las artes romanas del Barroco, están presentes en las decoraciones de Palacios e Iglesias de la ciudad, y son constantes en los cuadernos de todos ellos y será un bagaje para el futuro desarrollo de sus carreras profesionales.

Otra de las actividades que los pensionados debían cumplir, según el programa didáctico establecido, consistía en la copia de obras de los pintores de referencia. Las obras recomendadas del gusto clasicista correspondientes a Rafael Sanzio, Guido Reni, Annibale Carracci... Sólo en el 5º y 6º año (sobre todo el último) podía comenzar a

realizar obras de ‘invención’ propia. Esta última etapa pasó a ser la etapa crucial en su formación. Estos trabajos debían ser enviados para evaluar su aprovechamiento y lo hemos constatado a través de las obras existentes en el Museo madrileño. Sin embargo, nos llama la atención que no hemos encontrado obra de creación propia de los alumnos pensionados, sino que se limitaron a la copia de las obras de los pintores citados. En 1807, la Academia madrileña insiste en las copias de los autores que venían siendo referencia desde su fundación.

En el campo de la invención, llama la atención la poca creación personal. Esta lectura del sistema de enseñanza académico, que implicaba una formación de casi diez años, demuestra la poca cabida para el estímulo creativo, del cual formaría parte la pintura alegórica. Esto entraba en contradicción franca con el concepto que propugnaban pintores, como: Antonio Palomino, revindicando la *Idea* de la pintura; Antonio Rafael Mengs, donde la *invención* “ennoblece el arte de la pintura”, o Goya, “crear obras de *su propia invención*”, para los cuales la creación artística era el objetivo último de la pintura. Aunque resulte paradójico, nuestra investigación demuestra que el lenguaje alegórico quedaba fuera del alcance de los alumnos, en las Academias, y resultaba privativo de los profesores que estaban en posesión de los ‘secretos’ del lenguaje alegórico.

La contrapartida positiva a este largo periodo de formación era que ésta era la única vía de acceso para formar parte de las mismas Academias de las cuales habían sido alumnos y alcanzar el prestigio que suponía pertenecer a estas instituciones que era el aval de presentación para los grandes encargos, correspondientes a las decoraciones de carácter civil o del ámbito religioso. Como, por ejemplo, en el caso de Preciado de la Vega que desarrolló su vida y su obra en la ciudad de Roma, en el seno de la Academia de San Luca. O en los casos de Maella, Castillo o Goya, cuyo paso por Roma, fue definitivo en la promoción de sus carreras; y lo mismo sucedió para Domingo Álvarez, quien permaneció en Roma por vínculos personales y solo volvió a España cuando obtuvo la dirección de la Academia de Cádiz.

El lenguaje de Ripa tuvo su verdadera eclosión como expresión pictórica fuera del ámbito académico bien en el ámbito religiosos o cortesano, para cuyo desarrollo hemos creado dos bloques temáticos respectivamente.

En el campo religioso, un hecho común en todas sus formas de expresión es la riqueza y versatilidad del lenguaje de Ripa. Esta pluralidad a la hora de personificar una

misma alegoría, la observamos en ‘la fe’ tiene, que presenta dos acepciones: ‘la cristiana’ (Sasso), a su vez con dos variantes; y la ‘fe católica’, con una. De forma que, con son al menos tres posibilidades de representación, a la que podemos añadir la combinación entre ellas, tomando atributos de las diferentes figuraciones posibles podría multiplicarse otras tantas personificaciones de la misma alegoría. También ‘la Religión’ cristiana y verdadera (Sasso) tiene cuatro acepciones a la hora de ser representada y comparte con la fe el atributo de la Cruz lo que ha motivado que a veces que se hallan confundido. A esta riqueza de la fuente literaria se suma las ampliaciones progresivas con la incorporación de nuevos términos, así como de las ilustraciones, a veces autónomas y en cierto grado independientes de las distintas ediciones.

En la aplicación de los códigos del lenguaje de Ripa, en los diferentes ámbitos religiosos, existe un amplio espectro de uso a la hora de materializar las distintas figuraciones inspiradas en la ‘Iconología’, desde las formas más literales y rigurosas, como en Madrid por parte de C. Giaquinto y F. Sasso a la abstracción más absoluta que representa la obra de F. Goya en San Antonio de la Florida.

Hemos constatado que hay dos entornos donde la presencia de Ripa es evidente, por una parte, Valencia, debido a la influencia de Palomino, y en la decoración de las Cartujas de Porta Coeli y la de Las Fuentes en Zaragoza.

En Valencia, la pintura alegórica está al servicio de la Iglesia en su vertiente de adoctrinamiento. En la ciudad del Turia, la huella de Palomino no solo se ha dejado sentir en su discípulo Vidal, sino que ha persistido durante todo el siglo a través de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos bajo la dirección de J. Vergara. Su director fue quien acaparó la gran mayoría de encargos de obras religiosa de la ciudad de Valencia y es absolutamente fiel a los textos y las imágenes de Ripa. En este sentido, un ejemplo clave, de la huella de Palomino en Vergara lo hemos comprobado en el uso de la alegoría de la Iglesia, que no existe como tal en el repertorio de Ripa, y que había sido recreada por Palomino a partir de la alegoría de la Religión, con el solo añadido del atributo de la tiara papal, y este uso se ha mantenido a lo largo del tiempo, particularmente en el ámbito valenciano.

Las obras menores realizadas por discípulos de la Escuela valenciana, J. Llacer, J. Parreu o J. Pérez están identificadas mediante una cartela o inscripción de su significado; y también en las de J. Vergara cuando se limita a las pechinas. Esta necesidad de titular las alegorías responden a los dictados de Ripa y también se inserta en la regulación de las

imágenes que decretó el Concilio de Trento que recomendaba que las alegorías portasen identificación mediante los rótulos pertinentes.

Esta particularidad de identificación de las alegorías es muy explícita en las dos cartujas que hemos estudiado. Por un lado, en la decoración de L. Planes, de la Cartuja valenciana de Porta Coeli, todas las alegorías son fieles igualmente al texto y las ilustraciones de la 'Iconología' y van identificadas con la leyenda de lo que representan. En este caso hemos de pensar que el receptor era la comunidad cartuja y que las pinturas podrían actuar como referencias para su reflexión sobre las diferentes virtudes que se representaban. Lo mismo sucede en Zaragoza, en la Cartuja de las Fuentes, de Fray Manuel Bayeu, es otro ejemplo de literalidad a los modelos 'ripianos' y como en la valenciana, todas las figuras alegóricas portan filacterias con títulos que explicitan los contenidos para facilitar comprensión, y de este modo actuar como motivo de meditación. Prácticamente en su totalidad las pinturas del ámbito religioso son de gran literalidad a la fuente.

Respecto a la pintura cortesana, Madrid fue el epicentro donde se realizaron mayor número de obras al servicio de la realeza. Destaca la imbricación entre la institución monárquica y la académica, ambas instituciones actuaban como vasos comunicantes, bajo la tutela real. Todos sus pintores de cámara eran al tiempo directores de la Academia y el cargo de Pintor de cámara, representaba la máxima categoría social y profesional de un pintor en la España del momento.

Los pintores reales ejercieron el doble rol de pintores académicos y artífices de las grandes decoraciones cortesanas de los Palacios Reales, ellos fueron los artífices del mayor despliegue de pintura murales cuyos programas iconográficos tenían un denominador común: el lenguaje alegórico cuyo manual de uso era la 'Iconología' de Ripa.

En la corte madrileña se impuso la presencia de los más afamados pintores europeos del momento y los monarcas fueron llamando a su servicio a Amigoni, C. Giaquinto, GB Tiepolo o A.R. Mengs, que actuaron como fuentes visuales de aplicación de los códigos alegóricos de Ripa en todas sus decoraciones. Esta mirada, de fuera de nuestro país, tuvo gran influencia en los pintores españoles como F. Bayeu o M.S. Maella, que formaban parte del tejido artístico y académico en torno a la monarquía, y continuaron manteniendo el lenguaje alegórico de sus maestros tomando como referente la obra de Ripa.



Si desde el punto de vista teórico, los modelos de referencia respondían a diferentes sensibilidades y distintas concepciones estéticas y que Winckelmann formula como ‘nueva alegoría’ con lo cual la expresada por Ripa correspondería a la llamada ‘antigua’ alegoría’. En nuestro análisis, hemos tenido la ocasión de constatar que la mayoría de las composiciones existen referencias constantes a los códigos iconológicos de Ripa, en su forma que hemos denominada ‘antigua’ o clásica y que el propio Mengs hace uso de estas. En realidad, la formulación de Winckelmann: claridad, simplicidad y legibilidad, no trasciende el campo alegórico sino al campo de una nueva concepción estética basada en los conceptos de la antigüedad y la belleza que son los pilares sobre los que pivota la expresión pictórica de Mengs incluida la alegórica.

En suma, el planteamiento teórico que habíamos realizados, con fines expositivos de analizar si con la llegada de Mengs a España se había producido un cambio de paradigma respecto al modelo de Ripa, con la asunción de las teorías de Winckelmann sobre la ‘nueva alegoría’, podemos concluir que no se ha cumplido, ni que se produjeran distintas formulaciones iconográficas diferentes a las de Ripa. Solo hemos observado discretas incorporaciones como los atributos de las alas de mariposa en la alegoría de la Pintura. Esta generalización, al pensar que Mengs hacía suyo todo el pensamiento estético formulado por Winckelmann no se ha producido más que en la parte de la teoría sobre la estética del mundo antiguo. Por otra parte, tampoco hemos encontrado entre los escritos de Mengs ninguna referencia explícita o valoración sobre la alegoría.

En Mengs, la disposición de la composición es clara, simétrica, disposición ordenada en grupos y las figuras se alinean en el marco pictórica de manera ordenada con cierta distancia, orden en cuanto a las figuras que produce una estética elegante, todos ellos principios de la teoría artística el neoclasicismo. Es decir, diferente aproximación estilística.

La impronta de los pintores extranjeros en sus discípulos y colaboradores españoles que fueron discípulos de C. Giaquinto y de A.R. Mengs, fue otra vía directa de conocimiento de la obra de Ripa, puesto que en sus obras había un uso constante del repertorio de Ripa. En otros casos, como en M.S. Maella o Goya hay que sumar la experiencia visual adquirida en los viajes a Italia. Tampoco hay que olvidar la tradición pictórica que les rodeaba, no solo de los coetáneos sino también de sus pintores españoles que les precedieron a la hora de ver la aplicación práctica de la obra de Ripa en sus decoraciones pictóricas, siendo los ejemplos más notables en el ámbito de la pintura

religiosa A. Palomino en Valencia; y en la civil, L. Giordano en Madrid, serían los referentes principales.

Estas referencias visuales y literarias fueron clave en la implantación de dicho lenguaje, los cuales han sido las coordenadas sobre las que ha discurrido este estudio. Es importante reiterar que la obra de Ripa recoge todas las tradiciones iconográficas anteriores, y que a veces nos puede parecer que en realidad el precedente es anterior o distinto a la fuente de Ripa, pero una lectura más minuciosa, nos permite constatar que en realidad tal referente está recogido en la 'Iconología' y que Ripa ha hecho suyo y filtrado por el tamiz de una lectura moral. Nuestra aproximación ha sido la suma de la información visual de los referentes artísticos, tanto de sus coetáneos como de sus predecesores, en base a la fuente literaria de Cesare Ripa, donde el pintor se inspira. Hemos tenido en cuenta que hay que hacer una lectura conjunta de ambas porque a veces son complementarias.

También hemos observado como una lectura atenta nos ha permitido descifrar muchas de las imágenes, donde el pintor erudito se ha inspirado, creando un velo detrás del cual está la invención y la creación. Ahora bien, esta imagen codificada puede ser desde una lectura fácil a una absolutamente opaca.

En muchas ocasiones los contenidos alegóricos se han utilizado como vehículos con gran capacidad propagandística en las grandes composiciones pictóricas que decoran las iglesias en su vertiente doctrinal o los Palacios en su faceta de exaltación de la monarquía, e igualmente en la pintura civil de casas nobiliarias o burguesas de sus comitentes.

En relación con el uso de la obra de Ripa, en su doble vertiente: literaria y visual, textos e ilustraciones:

Respecto a la primera, nos ha permitido analizar el dialogo que se establece entre los textos de la Iconología y pintura, se abre un abanico de posibilidades, puesto que el pintor tiene mayor margen de interpretación y de creación, al tiempo de poder incorporar otras fuentes visuales. Si nos referimos al tema visual, en relación a las estampas que incorporan las distintas ediciones de Ripa, en general el artista hace un uso bastante literal e imita la ilustración, sobre todo de ediciones italianas y primeras ediciones francesas de J. Baudoin que están referenciada en las bibliotecas. Sin embargo, en ocasiones se utilizan

ediciones más tardías como la edición francesa de J. Baudard, en la que se ilustran conceptos sin tradición figurativa y son difíciles de reconocer.

Las formas más comunes de uso son:

- Copia: se toma el modelo de forma literal.
- Utilización de versiones poco diferentes.
- La combinación de atributos de distintas acepciones o personificaciones de una misma alegoría.
- La suma o hibridación, es el producto de dos conceptos que pueden ser complementarios o no excluyentes. Un ejemplo lo encontramos en A. González Ruiz *Alegoría de la fundación de la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando*, 1746, a la *envidia* le pone también orejas de burro de la *ignorancia*. Otro ejemplo de hibridación: la alegoría de la pintura con las alas de la invención en la cabeza. Zacarías González Velázquez, 'Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Eusebio'. 1781.
- Creación de una nueva alegoría, Mengs, a la *pintura* le coloca en la cabeza alas de mariposa, con el objetivo de poner en valor la capacidad de *invención*. En este caso hablamos de una *nueva alegoría*, puesto que las alas de mariposa no corresponden a ningún otro código alegórico conocido.
- Formas herméticas, por ejemplo, en los vicios donde a veces solo se introduce un atributo y es difícil de llegar al significado de la alegoría.

La alegoría como parte del proceso creativo: Invención. Inspiración en la fuente de Ripa. El pintor se sirve de la fuente Iconología para transmitir una idea y crear un programa iconográfico donde todas estas figuras alegóricas están al servicio del concepto de 'Invención'. En este proceso la huella de Ripa puede abarcar un amplio abanico interpretativo desde literal a ser sutil hasta llegar a desvanecerse.

Hemos constatado temas y alegorías alegóricas tópicas que se repiten constantemente por todos los pintores. Ejemplos:

- Virtudes cardinales, tanto en el ámbito religioso como en el civil, en cuyas representaciones se busca diversificar la imagen.
- Los continentes. Son numerosos los artistas que han hecho referencia al poderío de la monarquía y de la iglesia en todos los continentes conocidos: B. Rusca, Amigoni, Giaquinto, Tiepolo o Maella.

- Frente a la Virtud: los vicios. Si hacemos balance de la temática de los vicios, Bayeu a lo largo de su carrera y desde sus inicios, primero puntualmente en pintura religiosa y después de con frecuencia este argumento en sus decoraciones palaciegas.
- Las Bellas Artes es otro de los topicos mas reiterados para adornar las virtudes de los monarcas como reyes ilustrados protectores de las mismas o de los comitentes nobiliarios.
- Se repiten en tándem: ‘La Paz y la Justicia’ ha sido representada por Rusca, Giaquinto o Tiepolo.
- Alegorías de Apolo y las Musas como encarnación de las Artes. Fue un tema transversal que va desde Mengs-Bayeu-Montaña o Illa.

Estas reiteraciones de los ciclos que se repiten, bien por deseo expreso del cliente que le gusta aquella temática en particular, o sencillamente porque el concepto de repetir un tema o la copia tenía otras connotaciones en esta época y no estaba denostado como en la actualidad y todos seguían la moda de tener a Apolo en su casa como sucedía en las pinturas cortesanas del Palacio Real.

La figura de Apolo es recurrente en las decoraciones en el Palacio Real: Corrado Guiquinto, A. González Velázquez, GB. Tiepolo, F. Bayeu o A R. Mengs. Y más tarde Maella, *Apolo guía el carro del Sol*, 1805-1806. Casita del Labrador, Sala del Billar. Aranjuez. La presencia de este dios asimila en gran parte de las ocasiones a las virtudes de su destinatario.

En Barcelona llama poderosamente la atención que este tema, *Apolo, las horas, la aurora y otras figuras mitológicas* fuera común en tras residencias y cuyas pinturas corresponden a tres autores distintos:

- P. P. Montaña, Casa Gasó , Gazò, Gasso, (tres ortografías diferentes). según Viñaza, era la decoración de la Casa Gazò, 16. Casa de Don Buenaventura Gazó ( Gasso) : *Apolo, las horas, la aurora y otras figuras mitológicas*<sup>887</sup>. Desaparecida.
- M. Illa. Casa Erasmo de Gònima.

---

<sup>887</sup> R.M. SUBIRANA-J. R. TRIADÓ, op. Cit., p. 540. CONDE DE LA VIÑAZA, op. Cit., T III, p. 89. S. ALCOLEA, vol. XV,1961-1962, vol II, p. 128; RAFOLS, 1951, III, p. 781.

- Casa Grasses. Sarria. Atribución en unos casos a Montaña, mientras que otros autores la atribuyen a El Vigatà. No ha podido formar parte de nuestro estudio por hallarse en estado ruinoso.

Contraposiciones comunes:

- Frente a la virtud el vicio. Mura, Tiepolo, Mengs, Bayeu...
- Las Bellas Artes frente a la envidia y la ignorancia.

El uso de los atributos:

Hay que tener presente que con uno solo atributo la interpretación puede inducirnos a error. En estos casos, una forma de aproximación es tratar de poner el atributo en el contexto que ocupa; sin embargo, a veces no ha sido posible conocer su significado y nos ha dificultado enormemente llegar a una conclusión definitiva, en particular en el campo de los vicios, puesto que existen atributos que son compartidos por más de una alegoría.

Los atributos compartidos más comunes que hemos encontrado son:

- Caduceo: común a las alegorías de la Felicidad pública y de La Paz.
- León: Clemencia, La fuerza, Magnanimidad o la Indulgencia
- Serpientes: Envidia, Perfidia, Pecado, Engaño.
- Serpientes en el pelo: Discordia o la Herejía.
- Ciego: Furor, Pecado, Error, Maledicencia

Por último, hemos verificado que el grado de penetración en el ámbito religioso y cortesano de la pintura alegórica que tenía como referencia Ripa se ha materializado en más del 90% de las representaciones alegóricas, de forma la diana que habíamos presentado como nuestro objetivo principal, discriminar las pinturas alegóricas que tenían como referente a Ripa, ha pasado a expandirse hasta llegar a confundirse pintura alegórica y alegoría de Ripa, pues esta fuente significó el manual de uso común en las pinturas murales llevadas a cabo por los pintores académicos ilustrados de este periodo.

Al mismo tiempo hemos comprobado que existieron diferencias territoriales en las distintas áreas geográficas y culturales en función del contexto. La pintura religiosa se concentró en Valencia y Zaragoza; mientras la pintura cortesana tuvo su máximo desarrollo en Madrid y Barcelona. La corte era la consumidora de este arte con el objetivo

de poner en valor su poderío sirviéndose de este lenguaje como propaganda. Un el caso de Barcelona, este lenguaje se pone al servicio de la nobleza y la burguesía como signo de estatus social. Los pintores académicos, P.P. Montaña, M. Illa o T. Solanes, serán los encargados de realizar gran parte de las decoraciones de las casas nobles barcelonesas tomando como referencia Ripa, con la particularidad que en este caso los consumidores de este lenguaje es la nueva clase social nobiliaria que emula las pinturas murales que venía siendo utilizado en los palacios italianos desde el siglo XVI, y que fue afianzándose en nuestro país en los siglos XVII y XVIII. Llama la atención el gusto en sus decoraciones alegóricas por los temas alegórico-mitológicos, una temática menos conocida dentro del amplio registro de la obra de Ripa y que hasta ahora no se había puesto en relieve en las investigaciones realizadas sobre pintura catalana del siglo XVIII.

Como conclusión final, aunque nuestra lectura es estrictamente iconográfica, hemos pretendido no caer en la simplificación, sino de aplicar una mirada en profundidad, microscópica, sobre la huella de Ripa y contribuir con nuestra investigación a enriquecer al complejo mundo de la creación artística en el ámbito de la pintura española del siglo XVIII.

## BIBLIOGRAFIA

### *I. Fuentes:*

ACCION DE GRACIAS, [...], CIUDAD DE BARCELONA, [1783-1784], en los días 8, 9 y 10 de diciembre de 1783, por el nacimiento de los serenísimos infantes D. Carlos y D. Felipe, Barcelona, Eulalia De Piferrer.

ALCAHALI, Barón de., [1897], Diccionario biográfico de artistas valencianos, Imprenta de F. Doménech, Valencia.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., [2011], Fondos de la biblioteca histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia siglos XVI-XVIII. Diputación de Valencia, Valencia.

ALCIATO, A., Emblemas [1531], (Ed. A. Sebastián), Akal, Madrid, 1985.

AMAT i de CORTADA, R., Baró de Maldà, [1785-1805], *Calaix de Sastre*, Barcelona, Curial, Ed. R. Boixareu, vols. 7, 1987.

AZARA, J.N., [1780], Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Madrid, Imprenta Real, M.DCC. LXXX. Ed. facsímil, Introducción M. AGUEDA, Madrid, 1989.

BAUDOIN, J., [1636], 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..., Paris, 1643-1644. 2 vols.

BAUDARD, J.B., [1759], Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux Arts, Parma, 3 vols. Frances e italiano.

BELLORI, G. P, [1672], Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni. Roma, MDCLXXII, A cura di Evelina Borea. Introduzione di G. Previtali, Einaudi, Torino, 1976.

BELLORI, G. P., [2005] Vidas de pintores, traducción MORÁN TURINA, M., Ed. Akal, Madrid.

CANALDA i LLOBET, S., [2015], 'El pensament artístic de Palomino a la Reial Capella de la Santa Cinta', *Recerca*, 16, pp. 163-183: 181.

CARTARIO, V., [1571], *Le Immagini degli antichi nelle quali si contengo gl'Idoli, Riti, Cerimonia*. Garland Publishing. New York-London. Ed. Facsímil, 1976.

CARDUCHO, V., [1633], *Diálogos de la pintura*. Ed. Critica Calvo Serraller, Ed. Turner, Madrid, 1979.

CARVAJAL Y LANCASTER, J., [1752], «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.

CASTELLANOS DE LOSADA, B.S., [1850], *Iconología Cristiana y Gentilicia. Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la Iconología Universal*. Imprenta de D.B. González, Madrid.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., [1800] *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas artes en España*. Viuda de Ibarra. Madrid. Ed. Facsímil, 1965. 6 vols.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A., [1817], *Análisis de un cuadro que pintó Goya para la Catedral de Sevilla*, Imprenta Real y Mayor.

CONDE DE LA VIÑAZA, Conde, [1889], *Adicciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 4 vols.

CRUZ BAHAMONDE, N., [1812], *Viaje de España, Francia e Italia*. Cádiz, Imprenta de M. Bosch, T XII.

DUFRESNOY, A., [1668], *L'Art de peinture*, originalmente en latín y traducida en francés por Roger de Piles, París, MDCLXVIII.

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

FABRE, F. J., [1829], *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real Madrid*. Eusebio Aguado, Madrid.

FONS R. CASELLAS 2/29. Ms. 5240/41: [1688], 'El Privilegi de Carles II als pintors barcelonins' [Título del fol., 6]. BC ; FONS R. CASELLAS 2/34. Ms. 5240/46. BC..



Fol 6..B.C; FONS R. CASELLAS. 2/34. Ms. 5240/46, Fol. 13. BC.; FONS R. CASELLAS 3/10. Ms. 524/25, fol.12, doc.1908, MNAC.

GACETA DE BARCELONA, 31 de octubre 1785.

GRAVELOT, M.M. et COHIN., [1791], *Iconologie ou Traité des Allégories Emblèmes*, Paris, 4vols.

HERTEL, J.G., [1758-1760], *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758-1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologie*. E. A. Maser ed. Nueva York, Dover, 1971. Ed. facsímil.

HORAPALLO, [1991], *Hieroglyphica*. (Ed. J. M<sup>a</sup> González de Zárate), Ed. Akal, Madrid, 1991.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, (Introducción J. PORTÚS), [2014], *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.

LE MERCURE DE FRANCE, enero de 1772, pp. 145 y ss.

MANDOWSKY, E., [1939], *Ricerche intorno all'iconologia di Cesare Ripa*. Ed. Olsky, Firenze, 1939.

MENGS, A. R. [1780], *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph de Azara*. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1780.

MERLO, J., [1781], *Descripción de las Obras de Pintura, assí Históricas como Alegóricas, que S.M. (que Dios guarde) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, executadas por Don Antonio Rafael Mengs, su primer Pintor de Cámara*. Ms. Biblioteca Palacio Real de Madrid.

MISSIRINI, M., [1823], *Memoria della accademia di San Luca*.

NAVARRETE MARTÍNEZ, E., [2007], *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.

ORELLANA, M. A., [1967], Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos. (2º ed. X. Salas). Ayuntamiento de Valencia.

PACHECO, F., [1649], Arte de la pintura. Ed. B. BASSEGODA. , Cátedra, Madrid, 2009, 3ª ed.

PALOMINO, A., [1715 y 1724], Museo Pictórico y escala óptica, Ed. Aguilar, Madrid, 1947.

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

PONZ, A., [1772-1794], Viaje de España, Viuda de Ibarra, Madrid. 18 vols.

PREZEL, M. [1756]. Dictionnaire iconologique. Nouvelle édition, Chez Hardouin, Paris, 1779.

RÁFOLS, J.F., [1980], Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares. Edicions Catalanas, 3vols.

#### REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS:

GÓMEZ, M., [1757], 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.

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.

#### REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO:

Archivo-biblioteca RABASF [1744/10/16. Madrid]. Sig. 1-1-1-93.

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

Archivo-biblioteca RABASF. Sig. 1-81-1.

Archivo-Biblioteca RABASF. 'Inventario de las alhajas de la Real Academia de San Fernando'. Ms. Signatura 2-57-1, 1758.

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.

Archivo-biblioteca RABASF, Inventario 1804-1814. *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. -1804.- III h. en blanco+162+ II h. en blanco. – Manuscrito. – Signatura 3-617.

Archivo-biblioteca RABASF. Catálogo de Pinturas, 1964, Pérez Sánchez.

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

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

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

Archivo-biblioteca RABASF. Sig. 1-3-29, f. 18.

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

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.

Archivo-biblioteca RABASF. Sig. 81/3. JUNTAS-Actas: JUNTAS-Actas: Juntas particulares, ordinarias, generales, extraordinarias y públicas. Desde 12 abril 1752 hasta 15 octubre 1757.

Archivo-biblioteca, Inventario 1797, nº 19, fol.13.

Archivo-Biblioteca RABASF. Pensionados. 'Inventario'. Ms. 1-48-1.

'Noticias de las pinturas' [1796-1805],

Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012.

REAL ACADEMIA CATALANA DE BELLAS ARTES DE SANT JORDI (Escuela Gratuita de Dibujo).

Biblioteca de Catalunya. BC. AJC, Caixa 17, lligalt XII, 45, 5-9.

ANC. *Fons. Llitnatge Despujol*, LARJC, vol X, fol. 30-32.

BC. Documentos Junta de Comercio, Sig. C VI, 4-1 y CVI, 4-2.

BC. Inventario de libros de la Escuela Gratuita de Barcelona, 1810. Ms. XII, 45, 7-7-9.

Noticias históricas de los Principios y Progresos de la Escuela Gratuita de las tres Nobles Artes', 1789. 1 de mayo de 1789

Archivo Ciudad de Barcelona."Ardicaca". "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.

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.

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.]. Biblioteca del Seminario de Barcelona, sig. 106.210 8°.

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-1073-8°.

J. Arrau i Barda, 'El Juramento del Artista', 1835. Biblioteca MNAC. Ms. Sig. 31,1.

BC. FONS Raimon Casellas, *Carpeta Les Tramullas*, 3/10-Ms. 524/25, doc.1908 y ss., Fol. 18.; fondos, R. Casella, 3/12. Ms. 5241/27, fol. 4

Biblioteca UB. Reservas: B-54/7/2-18. [Vidal] 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. que titula: "EXPLICACIÓN DE LA PINTURA" [título está en mayúsculas] y que transcribimos en su totalidad.

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.

REAL JUNTA DE COMERÇ. Lligall CVI. 4. Caixa 140. OPOSICIONES: CVI, 4,1. Varios papeles. Pensionados de Nobles Artes. 1787. Barcelona mayo diez y seis de mil setecientos ochenta y siete [1787]. Don Juan Vidal y Mir.

#### REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN LUIS.

Archivo-Biblioteca, Inventario del archivo de la Real Academia de San Luis, Zaragoza, 1994. N° 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.

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.

Archivo-biblioteca RABASL, 'Segundo cuaderno de borradores que da principio en enero de 1798'. Caja 1. Sin foliar.

Libro de resoluciones de la Junta Particular de la Real Academia de San Luis'. 17 mayo 1794, fol. 45 r.

Estatutos de la Real Academia de San Luis, Zaragoza, Mariano Miedes. Impresor de la Real Sociedad, MDCCXCIII.

Catálogo de Pinturas Academia de San Luis', 1828.

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.

#### REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE VALLADOLID.

ESTATUTOS de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Título XXV.

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.

REJÓN DE SILVA, D. A., [1786], La Pintura. Poema didáctico en tres cantos. Segovia. D. A. Espinosa de los Monteros.

RIPA, Cesar, [1987], *Iconología* de Cesar Ripa, traducción [1613], por J. Barja y Y. Barja; e introducción de Adita Allo Manero). Ed. Akal, Madrid, 2007, 4 ° ed. 2 vol.

RIPA C., Perugino, [1613], *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.*

SALTILLO, Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, Marqués del, [1952], *Miscelánea madrileña, histórica y artística*, Ed. Mestre, Madrid.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., (Ed.). [1956], *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII. V. Fray Martín SARMIENTO, Systema de adornos de escultura, interiores y exteriores para el nuevo Palacio Real de Madrid (1743- 1747)*. Compostela, MCMLVI.

SÁNCHEZ CANTÓN, 'F. J., [1946], «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte*, nº 74 pp. 73-109.

VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, [1556], Basilea], Lugdini, 1595.

VASARI, G., [1588], *Ragionamenti del sig. Cavaliere Giorgio Vasari, pospra le inventione da lui dipente in Florenze nel Palazzo Medici*’, Firenze, MDLXXXVIII.

WINCKELMANN J.J., ADDISON Y SULZER, [1767], *Del l’Allégorie, ou Traités de cette matière*’, A Paris, Chez H.J. Jansen, 1767, Paris, 1799.

J.J. WINCKELMANN, [1766], *Versuch einer Allegorie*, Dresde; Traducción: *De l’Allégorie*, Paris, 1799.

WINCKELMANN, J. J., [2011], *Historia del Arte de la Antigüedad*. Traducción J. Chamorro Mielke. Ed. Akal, 2011.

WINCKELMANN, J. J., [1784], *Historia de las Artes entre los antiguos*. Traducida del alemán al francés y de este al castellano en 1784 por Diego Antonio Rejón de Silva. Edición de Alejandro Martínez Pérez. RABASF. Madrid, 2014.

WINCKELMANN, J. J., [1764], *Geschichte der Kunst des Altertums (Historia del Arte de la Antigüedad)*, Dresde, y *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.

## **II. General:**

AGAPITO Y REVILLA, J., [1925], «Legado de don Vicente María de Vergara», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 3, pp. 49-52.

ÁGUEDA, M., [1980], *Dibujos de Mengs en el Prado*. *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, 1980. T.1, nº 2, pp. 83-98.

ÁGUEDA, M. [1989], Introducción a Reflexiones sobre la Belleza y el gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs. Dirección General de Bellas Artes y archivos Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989.

AGÜERO, C., [2011], Antonio Primo, Cuaderno italiano. Museo Nacional del Prado, Madrid.

ALBA, E. [2011], Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo. En Zafra, R.; Azanza, J. J. (coord.), Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto.

ALBESA CASADO, D., [1998], «Ciro Ferri i la cúpula de Sant'Agnes in Agnone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII». Pedralbes. Revista d'Història Moderna, vol. I, nº18, 381-400.

ALCOLEA, S., [1959-1960]. La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, I, XIV.

ALCOLEA, S., [1961-1962]. La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, II, XV.

ALCOLEA, S., [1991], «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, pp. 133-147.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., [2008], Imágenes académicas: la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Universidad de Valencia.

ALDEA, A., y DELICADO, F.J., [2007], Archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales. Diputación de Valencia, Valencia.

ALONSO SÁNCHEZ, M.A., [1976], «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma», Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, nº 3, pp. 91-102.

ANSÓN NAVARRO, A., [1986], 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.

ANSÓN NAVARRO, A., [1993], Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Gobierno de Aragón, Zaragoza.



ANSÓN NAVARRO, A., [1996], Goya. Sus inicios académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Servicio de Cultura.

ANSÓN NAVARRO, A., Ed., [1996], Francisco Bayeu 1734-1795. Cat. Exp. Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza.

ANSÓN, A., [2011], Francisco Bayeu y sus discípulos, Cajalón, Zaragoza.

ANSÓN, A., [2012], Los Bayeu, una familia de artistas de la ilustración. Zaragoza, Caja Inmaculada.

ANSÓN NAVARRO, A., [2013], Los discípulos de Goya. Arte del siglo XIX, pp. 189-279. Online.

ANSÓN, A., I. GUTIÉRREZ, J.M DE LA MANO, [2007], Francisco Bayeu y sus discípulos'. Exposición Cajalón, del 19 de abril al 15 de junio de 2007.

APARICIO DEL OLMO, E., [1966], Palomino, su arte, su tiempo. Diputación Provincial de Valencia, Valencia.

ARIZA CHICHARRO, R. M<sup>a</sup>., [1988], «Santiago Bonavia, un artista italiano en la Corte de los Borbones», Goya, nº 207, pp. 142-147.

AZCUE BREA, L., [1992], Teoría y docencia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

AZCARATE RISTORI, J.M<sup>a</sup>., [1960], La alegoría en las Hilanderas', Varia Velazqueña, Madrid.

BALLART, E., [1987], Pera Pau Muntagna'. (1749-1803) pintor. Según director de la Escuela Gratuita de Dibujo. Tesis de Licenciatura. Barcelona, septiembre de 1987. Director Joan-Ramon Triadó. Tesis inédita.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>.C., [2010-2011], Análisis previos de las pinturas murales de José Vergara', parroquia de San Miguel Arcángel, Burjassot, Valencia.

BAR, V., [2003], La Peinture allégorique au Grand Siècle. Ed. Faton, Paris.

BAR V. et D. BRÈME, [1999], Dictionnaire Iconologique, Ed. Faton, Paris.

BASSEGODA, J., [1986], La casa Llotja de Mar de Barcelona', Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona.

BAXANDALL, A., [1994], *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press.

BARRIO MOYA, J. L., [1995], «Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Felip (1775-1835)». *Archivo de Arte valenciano*, nº único, pp. 162-171.

BARRIO MOYA, J. L., [2002], «La biblioteca de Doña Felipa Ibáñez Bayeu, nieta del pintor Don Francisco Bayeu (1825)». *Cuadernos para la investigación de literatura hispana*, pp. 295-303. Online.

BÉDAT, C., [1967 y 1968], «La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793». *Academia*, nº 25, 1967, pp. 5-52 ; y nº 26, 1968, pp. 31-85.

BÉDAT, C., [1969], *La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro*. Ed. E. de Boccard, Paris.

BÉDAT, C., [1970], «Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797». *Revista de ideas estéticas*, XXVIII, nº 109, Madrid, pp. 43-54.

BÉDAT, C., [1974], *L'Académie de Beaux Art de Madrid 1744-1808*, Le Mirail, Toulouse.

BELDA NAVARRO, C., [2011] «Floridablanca por Goya. Retrato de un hombre de Estado», Seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2013, pp. 113-136:117.

BELL J., and T. WILLETTE, [2002], «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, pp. 191-223.

BLASCO ESQUIVIAS, B. [1994], «Una biblioteca "Modélica". La formación libresca de Teodoro Ardemans». *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 73-97.

BONET CORREA, A. (Cord.), [2012], *Real Academia de San Fernando. Guía del Museo*, Madrid, 2ª ed. ampliada.

BORRÁS, G. M., [2006], *Las pinturas de San Antonio de la Florida de Goya*, BBVA, Editores, Madrid.

BOTTINEAU, Y., [1986], *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación universitaria española, Madrid.

- BROWN J., J.H. ELLIOT, [1981]. *Un Palacio para el Rey*. Alianza, Madrid.
- BROOK, C., [2009], *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.
- BROUCHER, B., [1998], *Italian baroque sculpture*. Tames and Hundson.
- BUESA CONDE, D. J. [2014], *Exposición de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Catálogo*. Ibercaja, Zaragoza.
- CALVO RUATA, J.I., [1990], *La alegoría como tema pictórico en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)*, *Analecta Cartusiana*, II, 3, pp. 79-97.
- CALVO RUATA, J.I. y LOZANO LÓPEZ, J.C., [2014], *La Formación de las colecciones artísticas de la Real Sociedad Económica aragonesa de Amigos del País*. Ibercaja obra social, Zaragoza, 2014.
- CALVO RUATA, J.I., [2010], «El factor Bayeu en la formación de Goya». *Artigrama*, nº 25, pp. 21-51.
- CARBONELL, M. [2011-2012] «Qüestió de gust. Una visita a Barcelona de l'auditor de la Rota Antoni Despuig, l'any 1785». *Locus Amoenus* 11, pp. 181-192.
- COMALADA NEGRE, A., 1988], «Una Escuela Gratuita de Diseño: la Llotja», *Pedralbes: revista d'història moderna*. Núm.: 8 (2), pp. 275-283:282.
- CAMPO FRANCÉS A., [1978], *La magia de las meninas: Una iconología velazqueña*, Min. E. Nal. Madrid.
- CANOVAS, S., [1989], «Artistas españoles en la academia de San Luca de Roma. 1740.1808», *Academia*, nº 68, pp. 153-210.
- CARRETE, J., CHECA, F., BOZAL V., [2001], *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. *Summa Artis*, vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 7ª ed., pp. 378-379.
- CASAS OTERO, J., [2000], «Dos retratos de Camarón en el Museo de Tuy», *Academia*, nº 91, pp. 61-78.
- CATALÀ GORGUES, M.A., [1997], *La Casa Vestuario su historia y usos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia.
- CATALÀ GORGUES, M.A., [2004], *El Pintor y Académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Generalitat Valenciana, Valencia.

CATALÁN MARTÍ, J.J., [2005-2006], «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi», *Ars Longa*, nº 14-15, pp. 233-244.

CHECA, F., [1992], «Los frescos del Palacio Real nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico». *Archivo español de Arte*, nº 258, pp. 157-177.

CHECA F., y R. DÍEZ DEL CORRAL, [1982], *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 Scenografia Barocca*, Bolonia.

CID, C., [1947], *Problemas a cerca de la construcción de la casa Lonja de Barcelona*. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 5, pp. 43-93.

CID PRIEGO, C., [1993], «El escultor neoclásico Damià Campmeny y la “Iconología” de Cesare Ripa». *Bulletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.*, VI, 19, pp. 31-62.

CORNUDELLA i CARRÉ, R., [1997], «Para una revisión de la obra Pictórica de Francisco Preciado de la Vega». *LOCUS AMOENUS* 3, pp. 97-122.

CREIXELL R. I T. M. SALA, [2005], «Retrat de família: els secrets dels Gònima» *Barcelona Quaderns d'Història*, 12, pp. 179-193.

CRESPO DELGADO, D., [2007], «Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística». *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, pp. 31-60.

CRESPO DELGADO, D., [2006], *Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

CRESPO DELGADO, D., [2012], *Un viaje para la ilustración. El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Fundación Pablo Olavide y Marcial Pons, Madrid.

CRUZ ALCAÑIZ, C. de la., [2007-2008], «Entre la fortuna y el olvido: La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800) », *Atrio*, 13 y 14, pp. 53-70.

DÍAZ DEL CORRAL, P., [2014], «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, pp. 51-67.

DÍEZ GARCÍA, J.L., [1999], *Vicente López (1762-1850) vida y obra'*, Madrid, *Fundación Arte Hispánico*, 2 vols. tesis doctoral.

DOMÉNECH, B., ESPINÓS DÍAZ, A., y PÉREZ ROJAS, J., Cat. Exp.: *Cinc segles de pintura valenciana. Obras del Museu de Belles Arts de Valencia*. Museu de Belles Arts de Valencia, Valencia, 1997.

ESPÍ VALDÉS, A., [1973], «La escuela Alcoyana'. 1769-1969». Revista de la Facultad de Geografía e Historia, nº 23, pp. 191-220.

ESPINÓS, A., [2004], Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 7 de abril al 2 de mayo.

ESPINÓS DÍAZ, A., [2005], José Camarón Bononat (1731-1803). Cát. Exp. Museo Bellas Artes de Castellón. Generalitat Valenciana.

ESPINÓS DÍAZ, A., [2013], Vicente López en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Valencia. Valencia.

ESTEBAN LORENTE, Juan F., [1981], «El programa simbólico del sagrario de la Cartuja de Aula Dei, realizado en 1599». Seminario de Arte aragonés, XXXIV, pp.39-57.

ESTEBAN LORENTE, Juan F., [1984], «Antes de C. Ripa. Alegorías en los monasterios cistercienses de Valdeiglesias y Huerta», Artigrama, 1, Zaragoza, 1984, pp. 177-198.

ESTEBAN LORENTE, J. F., [1998], Tratado de iconografía, Istmo. Madrid.

ESTEBAN LORENTE, J. F., [2003], «Jeroglíficos, alegorías y emblemas de Goya». Artigrama, nº 18, pp. 471-505.

ESTEBAN LORENTE, J. F., [2010], Goya. De la alegoría tradicional a la personal. Artigrama, nº 25, pp. 103-121.

ESTEVE MARULL, V., [2002], « Les Al·legories musicals en l'edició impresa de la Màscara Reial: Nous models iconogràfics en els gravats catalans de la segona meitat del segle XVIII», Revista Catalana de Musicologia, pp. 53- 69: 59.

FERNÁNDEZ, R., [2017], La Barcelona de la Ilustración, «La Barcelona Oculta. Art, arquitectura i societat en el darrer terç del segle XVIII». Universitat de Barcelona, Els Julios 2017.

FONTBONA Francesc i DURÀ Victoria, [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.

FONTCUBERTA, C., [2011], Imatges d'atac. Art i conflictes als segles XVI i XVIII. Memoria Artium.

FUSTER SERRA, F., [2003], Cartuja de Portaceli. Historia y vida. Arquitectura y arte', Valencia.

FUSTER SIERRA, F., [2012], Legado artístico de la Cartuja de Portaceli: obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico. Analecta Cartusiana.

GADY, B., [2015], Dibujar Versalles, bocetos y cartones de Charles Le Brun, 1619-1690, para la Escalera de los Embajadores y la Galería de los Espejos', Catálogo de la Exposición coorganizada por la Obra Social "La Caixa", Louvre Lunwerg editores, Barcelona.

GÁLLEGO, J., [1972], Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de oro, Aguilar, Madrid.

GALLEGO, R., [2014], «Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma». Archivo español de arte, LXXXVII, 346, pp. 109-118.

GALLEGO GARCÍA, R., [2013], 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, pp. 349-374.

GALLEGO GARCÍA, R., [2016], «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, pp. 208-223.

GALLEGO J., Y T. DOMINGO, [1987], Los bocetos de las pinturas murales del Pilar', Caja de ahorros de la Inmaculada, Aragón.

GABRIELE, Mino, et. al. [2013], 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.

GARCÍA MAHÍQUES, R., [2008 y 2009], Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia del Arte como Historia Cultural. Ed. Encuentro, Madrid; Vol. 2. Cuestiones de Método, Encuentro, Madrid.

GARCÍA PORTUGUÉS, E., [2007], José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català'. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.

GARCÍA SÁNCHEZ, J., [2007], «Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel Roda (1765-1779)», Academia nº 104-105, pp. 9-92.

GARCÍA SÁNCHEZ, J., y de la CRUZ ALCANIZ, C., [2008], «Alejandro de la Cruz. Un discípulo de Mengs en Roma». Goya, nº 323, pp. 107-120.

GARÍN ORTIZ, F. M., [1993], La Academia Valenciana de Bellas Artes, Real Academia de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2ª ed.

GIL GAY, M., [1909], Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia.

GIMILIO SANZ, D., [2005], José Vergara (1726-1799) del tardo barroco al clasicismo dieciochesco. Generalitat Valenciana, Valencia.

GLENDINNING, N., [1977], Goya and Van Veen. An Emblematic Source for Some of Goya's Late Drawings, The Burlington Magazine, CXIX, nº. 893, pp. 568-570.

GOMBRICH EH., [1983], Imágenes simbólicas, Alianza forma, Madrid.

GOMBRICH, E H., [1969], La evidencia de las imágenes. Sans Soleil eds. Barcelona, 2014.

GÓMIZ LEÓN, J.J., [2010], Goya (1746-1828). Su vida y sus obras, familia y amistades. Madrid.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., [2015], «Corrado Giaquinto: la Paz y la Justicia, una lectura en base a la emblemática», IMAGO: revista de *emblemática* y cultura visual, Nº. 7, pp. 171-182.

GUALDARONI, R., [1974], «Un pintor veneciano en la corte de los borbones de España: Santiago Amiconi», Archivo Español de Arte, nº 186, pp. 129-147.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, [1998], Las cuatro partes del mundo en autos y loas sacramentales de Calderón. En *Criticón* (Toulouse), 73.

HENARES CUÉLLAR I., [2011-2012], «Estética e Ilustración: el modelo académico en el mundo hispánico». Anuario Real Academia de San Carlos, pp. 13-25.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., [1990-1994], Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. Diputación de Alicante, Alicante, 3 vols.

- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., [2007], «Un discípulo de la academia de San Carlos: José Aparicio Inglada (1770-1838), pintor neoclásico español». *Archivo de arte valenciano*, nº 88, pp. 319-332.
- IMBERT, E. de., [1952], *Erasmus de Gonima, 1746-1821. Apuntes para una biografía y estudio de su época*. Barcelona.
- IZQUIERDO EXPÓSITO, V., [1996], «Pinturas murales de Antonio Palomino en la capilla del ayuntamiento de Madrid (1696)». *Anales del Instituto de estudios madrileños*, nº 36, pp. 65-74.
- JIMENO, F., [2005], «Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París». *Butlletí Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi*, XIX, pp. 153- 185.
- JIMENO, F., [2007], *Oratorio de Sobradriel: La influencia de Simón Vouet en Goya y sus contemporáneos*, Museo de Zaragoza, catálogo exposición diciembre 2006 febrero 2007, Ibercaja, Zaragoza.
- JORDÁN DE URRÍES, J., [2012], «Crear artífices y luminados en el buen camino del Arte»: los últimos discípulos españoles de Mengs», *Goya*, nº 340, pp. 210- 236.
- JORDÁN URRÍES, J., [2013], *Mengs y la Antigüedad. 'El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs'*. Cat. Exp. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- JORDÁN DE URRÍES, J., [2004], «Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez», *Sitios Reales*, nº159, pp. 60-73.
- JORDÁN DE URRÍES, J., [2006], *La Casita del Príncipe de el Escorial*, Cuadernos de restauración de Iberdrola, vol. XII. Patrimonio Nacional.
- JORDÁN DE URRÍES, J. [2011-2012], 'Alegoría de Carlos de Borbón y Amalia de Sajonia. Francesco de Mura'. 'Las Colecciones Reales', en 'Tesoros de los palacios Reales de España', Catálogo de la exposición, 2011-2012.
- JUNQUERA, J.J. y SUREDA, J., [2004], *El siglo de las luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos*. Eds. Planeta-Lunweg. *Historia del Arte español*, vol. VIII, Barcelona.
- KUBLER, G., [1965], «Vicente Carducho's allegories of painting», *The Art Bulletin*, vol. 47, nº 4, pp. 439-445.
- 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.



LEÓN TELLO, F. J., y SANZ SANZ V., [1979], La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Diputación Provincial Valencia, Valencia.

LLORENS, J.V., [1984 y 1985], «Antonio Palomino en Valencia, el programa iconográfico de la Iglesia parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir». Archivo de Arte valenciano, Valencia, I: n° 65, pp. 39-44 y II: n° 66, pp. 64-76.

LLORENS, J.V., Fr. [1989], «Juan Tomás de Rocabertí y Vicente Victoria, mentores de los programas pintados por Antonio Palomino en Valencia», Archivo de Arte valenciano, Valencia, n° 70, pp. 51-60.

LÓPEZ-REY, J., [1999], Velázquez. La obra completa', Taschen, Madrid.

LÓPEZ TERRADA, M.J., [2013], «Pintura de flores de Miguel Parra (1780-1848) »', Archivo Español de Arte, LXXXIV, 342, pp. 123-142.

LÓPEZ TORRIJOS, R., [1985], La mitología en la pintura española del Siglo de Oro', Madrid, Cátedra.

LÓPEZ TORRIJOS, R., [1995], «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, pp. 253-260.

LÓPEZ TORRIJOS, R., [1995], «José Fabre y las alegorías del Palacio Real de Madrid», Reales Sitios revista del Patrimonio Nacional, n° 125, Madrid, pp.2-8.

LÓPEZ TORRIJOS, R., [1995], «Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras», Archivo español de Arte, n° 270, pp.165-177.

LÓPEZ TORRIJOS, R., [1996], «Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez». Archivo español de Arte, n° 273, pp.1-21.

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

LUQUE TALAVÁN, M. (coord.), ‘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

LUKEHART, P.M. Ed., [2009], The accademia di san Luca in Rome, c. 1590-1635. National Galley of Art. University Press. Washington.

- LUIS RÚA, R., [2014], *Las representaciones alegóricas de la Real Sociedad Económica aragonesa de Amigos del País*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 235-244.
- MAFFEI, S., [2009], *Le radici antiche dei simboli: studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico* / Sonia Maffei. Napoli: La Stanza delle Scritture.
- MAFFEI, S., [2010], *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria: atti del Convegno Università degli Studi di Bergamo, 9-10 settembre 2009* / a cura di Sonia Maffei Napoli: La Stanza delle scritture.
- MANGIANTE, P.E., [2008], *Goya e l'Italia*, Fratelli Palombi editori, Roma, 1992. Traducción por el autor: *Goya e Italia*, Diputación de Zaragoza, MMVIII.
- MARTÍNEZ V., [1990], «Arte efímero y alegorías: la Iconología de Ripa en las exequias romanas de Felipe IV», Universidad de Valencia, pp. 378-399.
- MARTÍN [PÉREZ], Pompeyo. [1989], *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*. Patrimonio Nacional, Madrid.
- MARTÍN PÉREZ, Pompeyo, [1989], *Gio Francesco Sasso en el Real Sitio de San Ildefonso. Cenotafio de Felipe V e Isabel de Farnesio en la Real Colegiata de la Santísima Trinidad de San Ildefonso*, en *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 444-450.
- MARTÍN PÉREZ, Pompeyo, [2002], *Los Trastámara y los Borbones en el Real Sitio de San Ildefonso*, Lunweg, Barcelona.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A., [2002], «Monarquía y Virtud: estudio iconográfico del fresco de la bóveda de la cámara de la reina Margarita de Austria en el Palacio de El Pardo». *Archivo Español de Arte*, nº 299, pp. 283-291.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., [1968], «Artistas españoles en la Academia de San Lucas (Documentos de los siglos XVI Y XVII)». *Archivo Español de Arte*, nº 161-164, T. XLI, pp. 291.
- MARTINEZ PÉREZ, A., [2010], «La biblioteca de Luis Paret y Alcázar y su legado a la academia de San Fernando». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 110-111, Madrid, pp. 9-35.
- MARTÍNEZ RUIZ E., (Ed.) [2008], *Ilustración, ciencia y técnica en el siglo XVIII español*. Valencia.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V.M., [1986], «La Capilla del Salvador de Burriana'. Un programa Eucarístico», *Penyagolosa*, nº 6, otoño, p. 35. TFM Universidad de Valencia.

QUEVEDO Y VILLEGAS, F. de, [1772], *El Parnaso español, monte de dos cumbres, con las nueve Musas castellanas*. en Madrid, Ibarra.

MANO De la, J. M., [1998], «Nuevas aportaciones a la intervención de Maella en la decoración de colegiata de la Granja», *Archivo Español de Arte*, LXXI, 284, pp. 375-390.

MANO De la, J. M., [2006], «Mariano Maella y la decoración de la Casa del Labrador: programas pictóricos para una villa rural de Carlos IV» *Reales Sitios*, nº 170, pp. 20-41.

MANO De la, J. M., [2011], *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Fundación Arte hispánico, Madrid.

MANO, de la, J. M., [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.

MANO, de la, J.M., y J.M. MATILLA, [2013], *El cuaderno italiano de Mariano Maella y la fragilidad de la memoria*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

MÂLE, E., [2001], *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<sup>a</sup> Guash. Madrid, Ed. Encuentro, 2001.

MATILLA, J.M., [2013-2014], *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo de aprendizaje artístico en el siglo XVIII*. Museo Nacional del Prado. Madrid. Exposición del 15/10/2013 al 09/02/2014.

MENA MARQUÉS, M., [1975], *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.

MIQUEL CATÀ, C., [1986], *Manuel i Francesc Tramullas, pintors*, Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 2 vols. inédita

MILOVANOVIC, N., [2005], *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints*. Ed. de la Reunion des Musées Nationaux, Paris.

MOFFIT, J. F. [1984], «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, pp. 9-35.

- MORALES, J.L., [1989], «Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes biográficos», Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 69, pp. 91-110.
- MORALES MARIN, J. L., [1991], Pintores cortesanos en la segunda mitad del siglo XVIII: Documentos. Real Academia de San Fernando, Madrid.
- MORALES MARÍN, J.L., [1994], Pintura en España 1750-1808, Cátedra, Madrid.
- MORALES MARIN, J. L., [1996], Mariano Salvador Maella: vida y obra. Ed. Moncayo, Zaragoza, 1996.
- MORALES MARIN, J. L., [1997], «El pintor Gregoriano 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, nº 84, pp.451-470.
- MORALES, J. L., [2003], La pintura española del siglo XVIII', *Summa Artis*, vol. xxii, 8º ed. Espasa Calpe, Madrid.
- MORAN TURINA, M., [1990], La imagen del rey Felipe V y el arte. Nerea, Madrid.
- MORENO GARRIDO, A., [1991], «La traducción española de la Iconología de M.M. Gravelot y Cochin: Madrid, 1801-1802». Cuadernos de Arte e Iconografía, IV, 8, pp.228-235.
- MORENO GARRIDO, A., [1994], «La iconografía de la iconología en el Dictionnaire iconologique de Lacombe Prezel, Paris 1756». Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, nº xxv, pp. 73-76.
- MURO OREJÓN, A., [1961], Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla'. Imprenta Provincial, Sevilla.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E., [1999], La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E., [1999], «Adquisición de libros para la Biblioteca de la Academia de San Fernando (1794-1844) », Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 88, pp. 127-165.

NAVARRETE MARTÍNEZ, E., [2007], 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.

NAVARRETE PRIETO, B., [2002], «Francisco de Goya en san Nicolás de los Lorenese de Roma 1770», Archivo Español de Arte, LXXV, 299, pp. 293-296.

NEBOT DÍAZ, E., et al., [2010], «José Ferrer, pintor académico. Su paso por la sala de flores y ornatos de la real academia de bellas artes de San Carlos de Valencia», ARCHÉ, núms. 4 y 5, pp. 189-194.

NEGRETE PLANO, A. Ed. [2013] Anton Raphael Mengs y la Antigüedad, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Catálogo de las obras. Madrid.

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

NOVERO PLAZA, R., [2009], «El sepulcro de Felipe V, iniciador de la Real Academia de Bellas Artes, en la colegiata de la Granja de San Ildefonso», Academia, nº 108-109, pp. 93-110.

PANO GRACIA J.L., y L. ROY SINUSÍA, [1996-97], «Grabados de los siglos XVIII Y XIX de la Escuela de Artes de Zaragoza». Artigrama, nº 12, pp. 453-490.

PANOFSKY, E., [1976], Estudios sobre iconología', Alianza Universidad, Madrid, 2ªed. Introducción, Lafuente Ferrari.

PAREDES, M. Del C., [1992], Antonio González Ruiz (1711-1788). 'Introducción al conocimiento de sus dibujos'. Príncipe de Viana, nº 196, pp. 299-336.

PASCUAL DE QUINTO, J., [1989], Goya y los pintores de la Ilustración en la colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País', San Sebastián.

PÉREZ SAMPER, M<sup>a</sup> A., [2011], «La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII», Obradoiro de Historia Moderna, nº 20, pp.105-139.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., [1982], «La academia madrileña de 1603 y sus fundadores». Boletín del Seminario de Estudios de Arte, pp. 281-289.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., [1985], «Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V». Archivo español de arte, pp. 209-229.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., [2006], Corrado Giaquinto y España', Catálogo exposición Palacio Real de Madrid, de abril a junio de 2006. Patrimonio Nacional.

PERGUIDI, S., [2016], «Corrado Giaquinto's critical fortune in Roma and the reasons for his departure for Madrid». Archivo Español de Arte, vol. LXXXIX, nº 355, pp. 255-268.

PEVSNER, N., [1982], Las Academias de Arte. Epílogo F. CALVO SERRALLER. Ed. Cátedra, Madrid.

PITA ANDRADE, J.M. (Cord.), [1991], El libro de la Academia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

PORTÚS, J., [2016], Meta pintura. Un viaje a la idea del arte en España, Catálogo exposición 15-11-2016 a 19-2-2017. Museo Nacional del Prado.

PRAZ, M., [1975], Studies in seventeenth century imagery, Edizione de Storia e Letteratura, Roma.

QUEROL QUADRAS, B., [2003], «Las Alegorías de las pinturas del Salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la Villa de Reus, ¿Mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña? », Revista Pedralbes, 23, pp. 607-628;

QUEROL QUADRAS, B., [2010], Els Bofarull i el seu Palau de Reus, dins de: El Palau Bofarull i l'arquitectura riusenca del segle XVIII'. Diputació de Tarragona,

QUÍLEZ I CORELLA, F., [1995], «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer treç del segle XIX». Locus Amoenus, 1, pp. 193- 207.

QUÍLEZ I CORELLA, F., [1989-1999], «L'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Montanya a l'entorn de Tarragona » LOCVS AMÆNVS 4, pp. 201-217.

QUÍLEZ, F., [2001], La Màscara Reial, Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764, MNAC, Barcelona.

QUÍLEZ F., [1999], «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a Catalunya de la primera meitat del segle XIX: el conjunt del cercle artístic de Sant Lluç i altres aportacions al catàleg del pintor», Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi, XIII, pp. 127-172.

RÀFOLS, J. F., [1980], Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Baleares y Valencia, (Millà, 1951-1954), Edicions Catalanes, Barcelona.

REUTER, A., [2008], El Cuaderno italiano de Goya, en Goya e Italia, Zaragoza.

REUTER, A., Ed. Calvo Serraller. [2002], Goya, La imagen de la Mujer', Madrid, Fundación Amigos del Prado.

REUTER, A., [2013-2014], Los tres cuadernos italianos de José del Castillo'. Catálogo de los Cuadernos italianos. Museo Nacional del Prado, Madrid, Museo nacional del Prado, online.

RINCÓN GARCÍA, W., [1998], «El pintor Felipe Abás, discípulo de Goya», Archivo Español de Arte, nº 282, pp. 99-112.

RIOS LLORET, R.E., VILAPLANA SANCHIS, S., [2000], «La impronta del reformismo ilustrado en la formación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y las joyas como símbolos de virtudes civiles en la imagen del rey filósofo: la alegoría de Carlos III de Manuel Camarón». Archivo de Arte Valenciano, nº 81, pp. 15-24.

RODRÍGUEZ, Ll., [1998], «Acadèmia vs. Gremi: problemàtica de l'establiment del règiment acadèmic a Barcelona», Pedralbes, pp. 363-370.

RODRÍGUEZ Y G. CEBALLOS, A. (Cord.), [2009], Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

RODRÍGUEZ CULEBRA, R., [1999], Camarón: dibujos y grabados. Fundación BanCaja, Valencia.

RODRÍGUEZ REBOLLO, A., [2005], «Dos dibujos de Domenichino para la Iglesia romana de San Carlo ai Catinari», AEA, LXXVIII, 309, pp. 103-105.

ROETGGEN, S., [2010], Devout Lugubrious event. 'Los cuadros religiosos de Mengs para Carlos III'.

ROETTGEN, S., [2001], La scoperta del neoclassicismo, Venezia, Marsilio.

ROIG, P., J.L. REGUIDOR Y L. BOSCH, [2016] 'Breve recorrido por algunas de las grandes decoraciones murales del Barroco en Valencia', *Fides et Ratio*, pp. 51-60.

ROSE-DE VIEJO, I., [1984], '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.

ROSE, I., [1987], 'La segunda visita de González Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy'. *Archivo español de Arte*, pp. 137-152:142.

- ROSELLÓ NICOLAU, M., [ 2007-2008], *‘Els interiors barcelonis de finals del segle XVIII i començament del XIX’*, *Locus amoenus*, 9, pp. 277-305: 297.
- RUIZ GÓMEZ, L., [2009], *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, p.18.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., [1929], *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*. Catálogo. Museo del Prado, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *J. B.* [1929], *Tiepolo en España*. Catálogo. Museo del Prado, Madrid.
- SANCHO, J. L., [1997], ‘Menges at the Palacio Real, Madrid’. *The Burlington magazine*, nº 1133, pp. 515-528.
- SANCHO, J.L., [2001], *El Palacio Real del Pardo*. Patrimonio Nacional. Madrid.
- SANCHO GASPAS J. L., [2013], *Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid*, Catálogo. Real Academia San Fernando.
- SANCHO J.L., y J. R. APARICIO, [2013], ‘Guía Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y Riofrío’. Patrimonio Nacional.
- SANCHO, J.L., J.L. VALVERDE Y J. JORDÁN DE URRÍES, [2016], ‘Real Sitio de Aranjuez’, Patrimonio Nacional.
- SAN ROMÁN, F. de Borja, [1920] I. *Memorias*. «Elisio de Medinilla y su personalidad literaria». Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, nº 8 y nº 9, pp. 129-170.
- SANTIAGO, E. (Cord.),[2004], *La Real biblioteca Pública: 1711-1760 de Felipe V a Fernando VI*. Catálogo. Biblioteca Nacional, Madrid.
- SCARPA SONINO, A., [1994], *Jacopo Amigoni, Edizioni dei Soncino, Soncino*.
- SOLÉ, E., [1925], ‘Las pinturas de la Real Capilla’, *la Zuda*, 142, Tortosa, pp. 137-140.
- SOLER I FABREGAT, R., [1995], ‘Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía’. *LOCUS AMOENUS* 1, pp. 145- 164.
- SORIA, M. S., [1948], ‘Goya’s Allegories of Fact and Fiction’, *The Burlington Magazine*, vol. 90, nº 544, pp. 196-202:199.



- SUBIRANA REBULL, R.M., [1990], *Pasqual Pere Moles i Coronas. València 1741 Barcelona 1797*. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- SUBIRANA REBULL, R.M., [2003], *Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona*. Revista Pedralbes, 23, pp. 651-666.
- SUBIRANA REBULL, R.M. i TRIADÓ, J.R., [2011], *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, pp. 113- 133.
- SUREDA, J., [2008], 'Los Mundos de Goya', 1746-1828. Lunwerg editores, Barcelona,
- SUREDA, J., [2004], 'La España del siglo XVII', vol. VIII. El siglo de las luces, Lunwerg, Barcelona.
- TALVACCHIA, B., [2007], 'Rafael', Phaidon, Barcelona.
- TARÍN JUANEDA, F., [1997], 'La Cartuja de Portaceli', Valencia, Ed. M. Alufre.
- TEJERO NIETO, B., [1992], *Nueva visión iconográfica del padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V*. Academia, nº 74, pp. 337-356.
- TEJERO VILLARREAL, B., [1992], 'Nueva visión iconográfica del Padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V'. Academia, nº 74, pp. 337-356.
- TELLECHEA, J. I., [1971-1972], 'Azara y la edición de las obras de A. R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno Almirola'. Boletín de la Real Academia de San Fernando, pp. 47-68.
- TORRE BULNES, de la C., [2010], *Un dibujo de Jacopo Amigoni para la sala de conversación del Palacio de Aranjuez*, Cuadernos de Arte Universidad de Granada, 41, pp. 333-344.
- TREPAT CÉSPEDES, A., [2012-2013], *Manuel y Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Del segle XVIII a l'actualita*, TFM, UB.
- TRIADÓ, J.R., [1984], *Época del barroco s.XVII-XVIII*. Ed. 62: Història de l'art català. Fotografia Francesc Català Roca. Vol.5. Barcelona.
- TRIADÓ, J.R., [1988], *L'Art a Catalunya a l'època de Carles III*. Pedralbes. Revista d'Història Moderna, Separata, pp. 541- 550.
- TRIADÓ, J.R., [1994], *Arte en Cataluña*, Ed. Cátedra, Madrid.

- TRIADÓ, J.R., [1998], *Las claves del arte Barroco*. Planeta, Barcelona, 2ª ed.
- TRIADÓ, J. R. i SUBIRANA REBULL, Rosa M. [2001], *Pintura moderna*, Art de Catalunya, vol. 9, Ed. L' Isard, Barcelona, pp. 11-163.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., [1987], *Propuesta de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Archivo Español de Arte, nº 240, pp. 447-461.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., [1992], *De Antonio Rafael Mengs a Francisco de Goya*, Real academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, pp. 57-69.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., [1997], *Artistas, ilustrados y el padre Sarmiento. El sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Consejo superior de Investigaciones científicas. Madrid.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., [2008], 'Luca Giordano y el casón del Buen Retiro', Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., [2015], 'El artista en la Corte. Giandomenico Tiepolo y sus retratos en familia'. 'Los Tiepolo, una familia de artistas venecianos en Madrid', Catálogo exposición diciembre 2014, abril 2015, Museo de Arte de Bilbao.
- URREA, J., [1993], 'Los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción', *ACADEMIA*, nº 77, pp. 295-317.
- URREA, J., [2008], *Goya en Italia. A propósito de Aníbal*. Museo del Prado, nº 32, pp. 59-66.
- VALLUGERA, A. [2015], 'El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmerola'. *IMAGO: Revista de emblemática y cultura visual*, nº 7, pp. 43-57.
- VALLUGERA, A., [2017], *El patronatge artístic d' Erasme de Gònima*. Dentro del ciclo de conferencias del programa: La Barcelona oculta. *Els Julios*, 2017. Universitat de Barcelona.
- VEGA, J., [1992], 'Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor', en J. Vega (Dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*, Boletín del Museo del Prado, XIII, 31.
- VEGA, J. [ 2000] «Contextos cotidianos para el arte». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LV, nº 1, CSIC, pp.5-43.

VEGA, P. J., [1973- 1974], *Mariano Salvador Maella*. 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.

VILAPLANA, D., [1996-1997], «La Capilla de San Vicente Ferrer de Valencia o la apoteosis de la alegoría tardo barroca». *Ars longa*, 1996-1997, pp. 81-98.

VILAPLANA, D., [ 1996], *Arte e Historia de Juanes de Valencia*. Generalitat Valenciana: Valencia.

VICINI, M. L., [2008], *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Markonet, Roma.

### **III. Webgrafías:**

[https://www.accademiasanluca.eu/...conca/.../07\\_epifani.pdf](https://www.accademiasanluca.eu/...conca/.../07_epifani.pdf)

[www.museodelprado.es/fileadmin/Image\\_Archive/Investigacion/Cuadernos/Maella](http://www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Investigacion/Cuadernos/Maella)

[www.treccani.it/.../carlo-maratti](http://www.treccani.it/.../carlo-maratti) (Dizionario-Biografico).

<http://www.sanmarcoevangelista.it/index.php/arte-e-storia/artisti/carlo-maratta>

<http://www.louvre.fr>

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/>

<http://www.palauantiguitats.com/>

[http://www.discoverbaroqueart.org/database\\_item.php?id=monument;BAR;it;Mon13;3;it&cp](http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=monument;BAR;it;Mon13;3;it&cp)

<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/963711-neguit-pel-futur-de-ca-l-erasme.html>

[http://elpais.com/diario/2008/05/15/quaderncat/1210812317\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/05/15/quaderncat/1210812317_850215.html)

[lianacheney@earthlink.net](mailto:lianacheney@earthlink.net)

[http://www.josedelamano.com/pages/maella\\_decoracion.html](http://www.josedelamano.com/pages/maella_decoracion.html)

[www.galleridesglaces-versailles.fr.2008](http://www.galleridesglaces-versailles.fr.2008)

<http://hdl.handle.net/2445/59890>

