

LAS PINTURAS ALEGÓRICO-MITOLÓGICAS DEL PALACIO PALMEROLA DE BARCELONA Y SU RELACIÓN CON CESARE RIPA

THE ALLEGORICAL-MYTHOLOGICAL PAINTINGS OF THE PALMEROLA
PALACE OF BARCELONA AND THEIR RELATIONSHIP TO CESARE RIPA

María Jesús Rey Recio
Universitat de Barcelona

ABSTRACT • This study unveils the meaning of the allegorical-mythological murals, shaped like false sculptures, which frame the scenes of a historical-familial nature decorating the salon of the Palmerola Palace in Barcelona. They were painted at the end of the XVIIIth century by Pedro Pablo Montaña, whose primary literary source was the *Iconology* by Cesare Ripa. Based on this text, the painter builds the visual language, whose fidelity to the source is a paradigmatic example of utilization of this source. My research also results in the correction of previous misinterpretations, thus offering a richer and more comprehensive view of the pictorial ensemble.

KEYWORDS: Palmerola Palace; Pedro Pablo Montaña; XVIIIth century; Cesare Ripa; Iconography.

RESUMEN • En este estudio se desvela el significado de las pinturas murales de tipo alegórico-mitológico, en forma de esculturas fingidas, que enmarcan las escenas de carácter histórico-familiar, que decoran el salón del Palacio Palmerola de Barcelona, obra realizada por Pedro Pablo Montaña a finales del siglo XVIII y cuya fuente literaria esencial fue la *Iconología* de Cesare Ripa. A partir de este texto, el pintor construye el lenguaje visual cuya fidelidad a la fuente constituye un ejemplo paradigmático en el uso de dicha fuente. La investigación, además, corrige las interpretaciones erróneas a las que habían dado lugar, al tiempo que ofrece una visión más rica e integral del conjunto pictórico.

PALABRAS CLAVES: Palacio Palmerola; Pedro Pablo Montaña; Siglo XVIII; Cesare Ripa; Iconografía.

Fecha recepción: 3-10-2017 / Fecha aceptación: 26-9-2018

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.¹ Es sabido que, durante ese periodo, debido a la pujanza económica, se edificaron y renovaron numerosos edificios de la ciudad de Barcelona (Ponz, 1788: XIV, 8-9), entre los cuales se encuentran los palacios y grandes casas de la nobleza ilustrada, generando una gran demanda de pinturas murales. Entre ellas ocupa un lugar destacado la casa de los marqueses de Palmerola o Despujol,² 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 y a su estudio iconográfico vamos a dedicar estas páginas siguiendo los planteamientos metodológicos de García Mahiques (2009), es decir, proyectándolas sobre el contexto cultural y visual de la época.

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*».³ 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 seguidamente añadió esta observación: «sin embargo, me gustan más sus figuras que sus adornos» (Carbonell, 2011-2012: 192).

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.

1. Debo agradecer profundamente a los profesores R. M^a Subirana y J. R. Triadó, la organización del Simposio Internacional, *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. Barcelona, 28-29 d' abril 2015. Gracias a ellos tuve la oportunidad de conocer *in situ* el Palacio Palmerola, un espacio excepcional dentro de las decoraciones pictóricas de interiores de las casas y palacios del siglo XVIII existentes en la Barcelona actual. También quiero expresar, muy especialmente, mi agradecimiento a la generosidad, del propietario actual del Palacio, el Sr. Outumuro, quien me ha permitido acceder a su estudio profesional y obtener las imágenes que ilustran este texto. Además, debemos de agradecer al propietario, el descubrimiento de la decoración pictórica del gran salón, en el año 2000 haciéndose cargo de la restauración de forma privada. Estas pinturas habían permanecido ocultas por las reformas y usos diversos del edificio a lo largo del tiempo. Por último, a la directora de mi tesis doctoral, la profesora S. Canalda, siempre dispuesta a ayudarme, con sus inteligentes observaciones y comentarios, en cualquier momento del trascurso de este proyecto de investigación.

2. Se encuentra situada en la calle Portaferriça, 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 Palmerola.

3. 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, R. Boixareu, 1987, I, (en adelante: Barón de Maldà).

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'Alemany 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 cotáneos nos ha llegado a través del barón de Maldà quien además de los elogios los trata con deferencia: a la marquesa,⁴ 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.⁵

El nuevo estatus nobiliario le dio la oportunidad de 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.⁶ Entre sus atribuciones y dado su condición de jurista experto, fue comisionado por la Junta para la creación de la Escuela Gratuita de Dibujo y Grabado,⁷ ocupándose de redactar el Reglamento,⁸ 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) (Subirana, 1990).

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».⁹ Todo parece indicar que Francisco Palmerola conoció a Pedro Pablo Montaña a través de la Escuela y pudo seguir su carrera

4. 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» Barón de Maldà, op. cit, 1987, I, pp. 286-287.

5. En referencia al marqués: «anava ab gorreta blanca al cap, per no acalorar-lo la perruca. No vull dir que semblàs un cartuix, 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» Barón de Maldà, op. cit., 1987, II, p. 22.

6. ANC (Arxiu Nacional de Catalunya). Fons. *Llinatge Despujol*. Inv. 80. Cod. 81. Título: *Junta del Gobierno del Comercio de Cataluña. Don Fco. Javier Despujol y Alemany Descallar Marqués de Palmerola*. 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, 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.

7. 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».

8. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 30/3/1775, vol. V, fols. 243-248.

9. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 12/6/1775, vol. V, fols. 281-286.

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 que pasó a llamarse Escuela de Nobles Artes en 1778, bajo la dirección de Moles,¹⁰ 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 existente, se tiene noticia de que la Escuela pronto se proveyó de dibujos originales, enviados desde Roma, entre los cuales había varios de Rafael Sanzio y se contabilizan diecinueve de la mano de Anton Rafael Mengs (1728-1779),¹¹ 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 (Alcolea, 1959-1960, I: 114).¹²

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 (Alcolea, 1950-1960, I: 113).¹³ 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 [fig. 1] «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» (Negrete, 2013: 120-121).

10. Alcolea, 1959-1960: I, 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 Gratuita de Dibujo 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 Meliá, (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. Véase García Portugués, 2007.

11. Alcolea, 1959-1960: I, 112-114 y R. M^a. Subirana, 1990: 386-391. *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». 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. 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]». Ambos utilizan como fuente los Libros de Acuerdos de la Real Junta de Comercio (LARJC) de la Biblioteca de Catalunya en la actualidad digitalizados.

12. 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 Vaticano, 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 Aníbal 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 Antón Rafael Mengs *El Parnaso*, grabado por Rafael Morghen, dedicada a D. José Nicolás de Azara, Ministro plenipotenciario de su Majestad Carlos III.

13. En 1782, J. Camarón Meliá envió catorce cajones con estatuas de yeso.



Fig. 1. A.R. Mengs, *Musa Talia*. Lápiz negro y carboncillo. Madrid, Museo Nacional del Prado, D-3074.

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». ¹⁴ En el inventario más antiguo de los libros existentes en la biblioteca, fechado en 1810 (Subirana, 2003: 651-666), aparecen registrados tres autores, sin explicitar los títulos de los libros suponemos que por conocidos, ¹⁵ y que fueron claves para el proyecto que desarrolló Pedro Pablo Montaña en la sala del palacio Palmerola: «de Mengs dos tomos en pasta» que muy probablemente eran las «Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la Orden de Carlos III», y las «Lecciones prácticas de Pintura», ambas publicadas en Madrid en 1780; los «dos tomos a la

rústica» de Palomino se refieren al *Museo Pictórico o Escala óptica*, 1715 y 1724 en Madrid; y de «Cesare Ripa, cinco tomos a la rústica» sólo pueden corresponderse con la edición de la *Iconología* publicada en Perugia entre 1764 y 1767. 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. ¹⁶ 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 que nos puede dar una idea de la pervivencia de modelos en el siglo XVIII.

14. AHC.B. Ms. 1D. XXI-5/9-Memòria, P. P. Montaña, fol. 14.

15. BC. AJC, Caixa 17, llig. XII, 45, 5-9.

16. Actualmente se conservan en la RACBASJ y han sido dados a conocer por F. Jiménez, «Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París», RACBASJ, *Bulletí*, n.º XIX, 2005, 153-185: 177. Título de la serie: *Recueil de figures iconologiques, dessinées et gravées d'après les idées de César Ripa et autres auteurs. Utiles aux artistes de divers genres*, Paris, chez la veuve de F. Chéreau. Dimensiones: 19,9 x 15,8 cm. Inventario: Chéreau de 1774: podría corresponder al n.º 208 «Cent quatre-vingt-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.



Fig. 2. J. Giralt, *Retrato de P.P. Montaña*, ca. 1800. Barcelona, Cortesía de la RACBASJ, nº inv. 257.

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.¹⁷ 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».¹⁸ «No se oculta a V.C. el conato con que ha procurado adquirir las luces posibles para procurar adelantar en su Arte» (Alcolea, 1959-1960: I, 283). 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). En este retrato [fig. 2] vemos al pintor en primer plano, enmarcado por los estantes de su biblioteca al fondo.¹⁹ 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.

17. Sabemos que Pedro Pablo Montaña acudió a Madrid en 1799, cuando su hijo Pablo Montaña Cantó finalizaba su estancia como pensionado por la Junta continuaba en la RABASF con Mariano Salvador Maella 1794-1799, con el fin de obtener el grado de académico de mérito por la academia madrileña, para lo cual había redactado el Memorial de sus obras y que le fue concedido el 3 de noviembre de 1999.

18. *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, C1b.

19. Fontbona i Durá, 1999: 44: «Considerada sovint com anònima, coneixem l'autoria d'aquesta obra per què la consigna el catàleg de 1847».

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 Tramullas (1717-1773). En uno de los dibujos que ha llegado hasta nosotros que corresponde a una escenografía [fig. 3] nos presenta un espacio compuesto por un salón con un gabinete contiguo al fondo (Quílez, 2001: 76). Probablemente una distribución espacial similar pudo tener el salón del marqués pues todavía hoy existe un 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 ilusionista que la del dibujo de F. Tramullas pues todo, las doce esculturas 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 aquest era resolt amb una escòcia perchè s'en conserva la forma*» (Roselló, 2007-2008: 285). Esta observación 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 Tramullas. En relación con los adornos la referencia la encontramos en Manuel Tramullas (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 Tramullas pintó «ocho empresas de los trabajos de Hércules y doce juegos de niños alusivos al mismo asunto, fingidos de mármol»,²⁰ que bien pudieron servir de referente para las esculturas fingidas de Montaña.

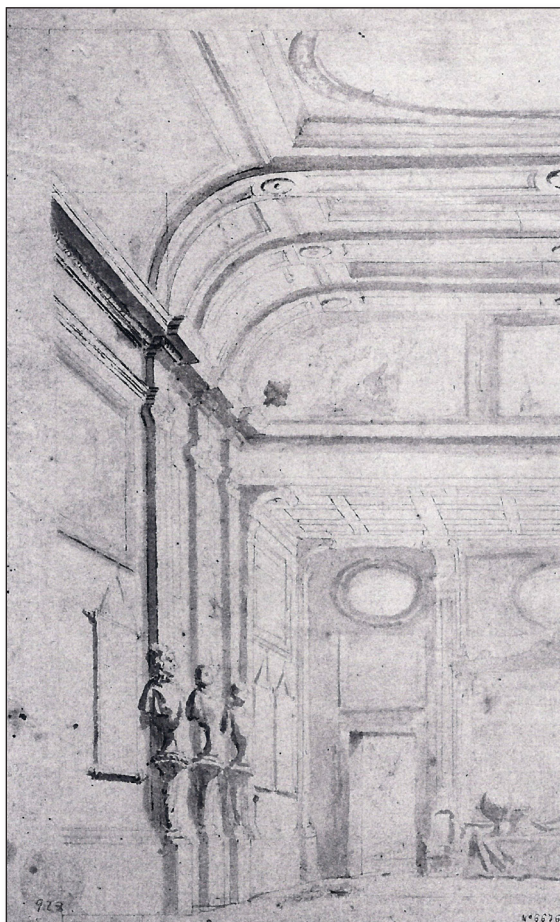


Fig. 3. F. Tramullas, *Gabinet i saló d'un palau*, 1750-1755. Dibujo atribuido, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña /GDG/6675 D.

20. Miquel Catà, 1986: I, 215-217. Manuel Tramullas, Casa Larrad 1778, parcialmente destruida. Solo contamos con la descripción.



Fig. 4. P.P. Montaña, *Escena bélica posiblemente de la conquista de Valencia en 1238*, fresco, 1784-1785. Barcelona, Palacio Palmerola.

En relación con la creación del programa iconográfico, gracias a S. Alcolea conocemos un documento autógrafo que el pintor envió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) en que Montaña expone sus méritos y en primer lugar aparecen citadas estas pinturas «el gran techo de un salón en casa del Sr. Marqués de Palmerola y diez cuadros históricos pintados al fresco, dos de ellos de ocho varas de alto» (Alcolea, 1959-1960, I: 282-283).²¹ 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. Vallugera.²² El conjunto está formado diez pinturas, seis sobre acontecimientos bélicos de la historia familiar ocurridos en el medievo y cuatro con representacio-

21. Documento original: archivo biblioteca de la RABASF. Armario 1, leg. 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.

22. Vallugera, 2015: 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 están situadas en las sobrepuestas: en una, muestra una ciudad amurallada medieval, 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 a un personaje que podría ser Arnaldo Despujol, que contribuyó a la toma de Cerdeña con Jaime II. Las dos escenas restantes corresponden a los dos grandes frescos ya comentados.

nes 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 [fig.4]. En la otra pintura, que se encuentra de frente, el rey Jaime I da las merecidas prebendas a dos personajes que representan supuestamente a los hermanos Despujol, Pedro y Ramón.

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,²³ así como el resto de los logros familiares (López Torrijos, 1985: 169).

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,²⁴ el programa era de este último²⁵ 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.²⁶ Más conocida fue la intervención del pintor Luca Giordano (1634-1705),

23. Barón de Maldà, 1987: 274-275: «[...] lo saló, tot pintat, [...] amb pintures bèl·liques, memòries des antepasats».

24. <http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=monument;BAR;it;Mon13;3;it&cp>, 10-1-2017.

25. <<http://cobra.enea.it/Interventi/sala-delle-muse-villa-sora-frascati-riproduzione-digitale-3d-a-colori-di-alcune-parti-della-sala-mediante-laser-scanner-rgb-itr>>, 18-6-2017: «La sala della Muse prende il nome dagli affreschi del salone principale di villa Sora. [...] Gli affreschi presenti nella sala sono opera della bottega di Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, [...], che celebrano le Muse, protettrici della cultura». El caballero de Arpino fue príncipe de la Academia de San Luca en 1600 y en años posteriores. La Academia de San Lucas, fundada por Federico Zuccari en 1593, de la que fue príncipe o director. Esta academia sirvió de modelo para la española de San Fernando y por extensión al resto del país. Entre sus libros se encontraba la obra de Cesare Ripa, *Iconología*.

26. 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 San Román, I. *Memorias. Elisio de Medinilla y su personalidad literaria*. Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 8-9, 1920, pp. 129-170; II. *Ilustraciones. Cuatro obras inéditas de Don Antonio Medinilla*: IV. Biblioteca

en el Casón del Buen Retiro (Madrid): sus frescos de la *Apoteosis de la Monarquía española* (h. 1697) dejaron una huella indeleble en la pintura española. 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» (Palomino, 1947: 1107) 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. 5]. 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».²⁷ Queremos subrayar que los dos investigadores citados, tanto (Espinós, 2004: 50-53) como (Úbeda, 2008: 108), 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 constaba el nombre de las Musas a diferencia de las de Giordano.



Fig. 5. Izquierda: L. Giordano, *Musa Talía*, ca. 1697, fresco. Madrid, bóveda del Casón del Buen Retiro. Derecha: L. Giordano, *Musa Talía*, ca. 1697, dibujo. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, nº inv. 156 A.E. La imagen procede de Úbeda, 2008.

Nacional. 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, 8- 9, 1920: 171-214. Citado por: Pérez Sánchez, 2010: 106. López Torrijos, 1985: 302-307. Ruiz Gómez, 2009: 18.

27. Espinós, 2004: 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 Uffizi en Florencia y el Museo Metropolitano de Nueva York.

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 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».²⁸

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,²⁹ entre 1760 y 1761. Mengs retomó el asunto en los frescos de las bóvedas del palacio Real de Madrid,³⁰ 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» (Viñaza, 1894, III: 89). 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 (Ripa, 1987), 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 cómo sus coetáneos –el cardenal Despuig y el barón de Maldà– apreciaron las pinturas de los asuntos del linaje familiar considerando el resto meros adornos. Posiblemente, a medida que pasaba el tiempo el

28. Martín Gaité, 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. Cita tomada de Vega, 2000: 5-43.

29. De hecho, la Escuela Gratuita de Dibujo contaba con cuatro diseños y un cartón de Rafael enviado desde Roma y también conocía la obra de A. R. Mengs, *El Parnaso*, 1760, Roma, cuyo propio dibujo, grabado por Morghen y dedicado a Azara formaba parte del gabinete de estampas. Grabado original al aguafuerte firmado: *Raph. Morghen sculp.*, sobre diseño 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.

30. 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. Citamos estas obras, 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), [ninfa 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).

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 (Ripa, 2007, II: 109); a esta imagen común va añadiendo los atributos que permiten caracterizar a cada una de ellas. Si comparamos las esculturas fingidas 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 corresponde 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,³¹ la conclusión es que pudo utilizar cualquiera de las primeras ediciones italianas anteriores a 1630 puesto que no existen diferencias en los textos.³²

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» [fig. 6] (Ripa, 2007, II: 110)³³ y 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»³⁴ [fig. 7].

31. La edición prínceps (Roma, 1593) es 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 ortotipográfico, 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.

32. Edición de Padua, 1625, p. 448. Esta 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. Esta edición es la única en la que el nombre del historiador de referencia es THUCYDIDES que concordaría más con la pintura, aunque tampoco exactamente porque en la pintura lleva I 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, 1987, 2 vols. Esta traducción, 2ª ed. 2007, es la que hemos usado para todas las citas.

33. «Clio donzella con una ghirlanda di lauro, che con la destra mano tenghi una tromba, e con la sinistra un libro, che di fuora sia scritto TUCIDIDES. [...] Se dipinge con il libro de Tucídides, percioche attribuendosi a questa musa l'istoria» (Ripa, 1613: 76). En J. Baudoin (1643: II, 72), la musa Clío muestra el libro abierto y no indica el nombre del historiador. La de J. Baudard, (1759: II, 209) tampoco hace referencia al historiador.

34. «[...] haverà cinta la testa di una ghirlanda de vari fiori, terrà con ambi mani diversi



Fig. 6. Musa Clío.



Fig. 7. Musa 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 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» (Ripa, 2007, II: 114-115)³⁵ [fig.8]. 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.

strumenti da fiato» (Ripa, 1613: 76). En J. Baudoin, (1643: II, 73), el grabado que ilustra la musa está representada también con una flauta.

35. «[...] ancor ella, & haverà cinta la fronte di un cerchio d'oro, nel braccio sinistro terrà molte ghirlande di lauro,



Fig. 8. *Musa Calliope*.

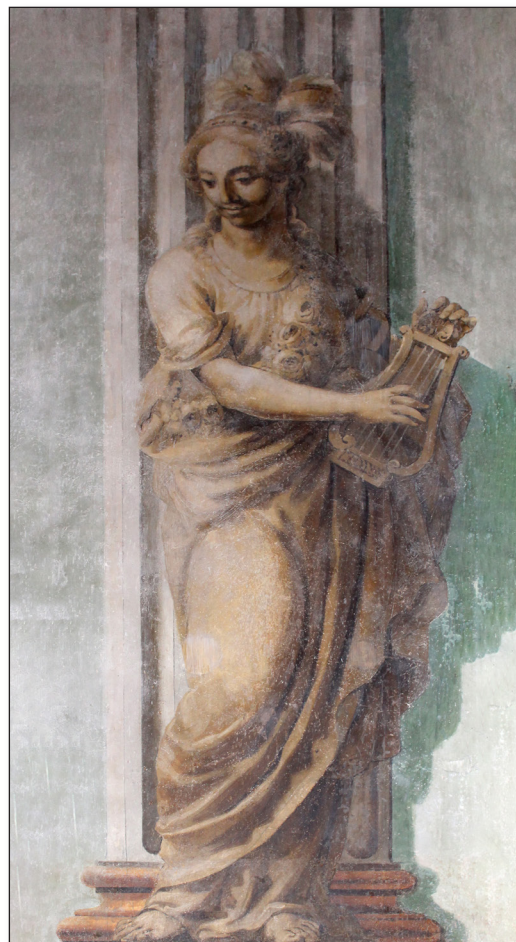


Fig. 9. *Musa Terpsícore*.

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» (Ripa, 2007, II: 114)³⁶ [fig.9]. 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.

⊗ 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*» (Ripa, 1613: 79). Se descartan las ediciones francesas; así en la de J. Baudoin (1643: II, 71), no consta el nombre de los poetas; y en la de J. Boudard (1759: III, 217) le suma un cuarto libro de Milton.

36. «[...] 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» Ripa, (1613: 79). El resto de las ediciones italianas como las francesas no muestran variaciones.



Fig. 10. *Musa Urania*.



Fig. 11. *Musa Erato*.

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» (Ripa, 2007: II, 114-116);³⁷ pero Montaña en un intento de facilitar la visualización del atributo ha dispuesto la corona de estrellas en la mano [fig.10]. 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»³⁸ (Ripa, 2007, II: 113) [fig.11].

37. «[...] 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» (Ripa, 1613: 79). J. Baudoin, (1643: II, 71) es fiel al texto y muestra una guirnalda de estrellas.

38. «[...] gratiosa, & festevole, hará cinte le tempie con una corona di mirto, & di rose, con la sinistra mano terrà



Fig. 12. *Musa Polinnia*.

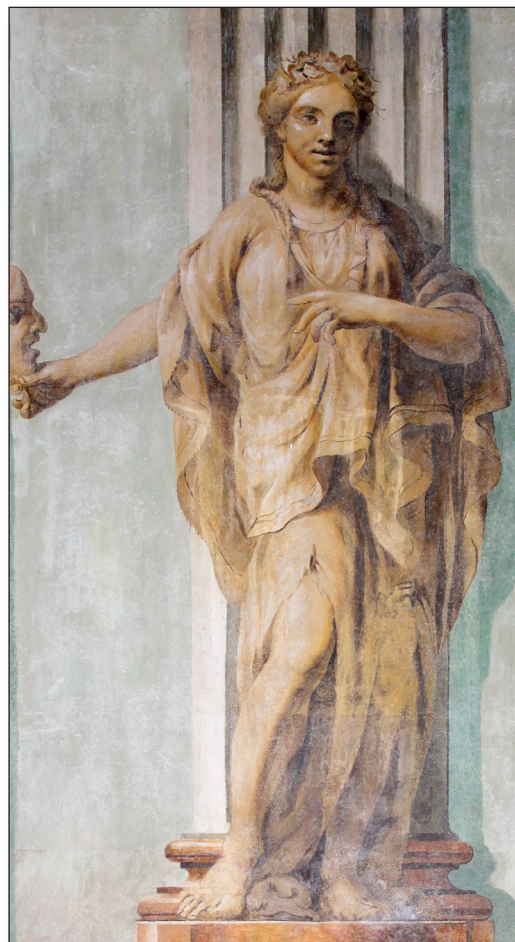


Fig. 13. *Musa Talía*.

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]»³⁹ (Ripa, 2007, II: 112-113) [fig.12]. Por su parte 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.

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» (Ripa, 1613: 78). En J. Baudoin (1643: II, 71), la xilografía muestra al amorcillo al lado de la musa y se ajusta al texto.

39. «[...] 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» (Ripa, 1613: 78). J. Baudoin, (1643: II, 71), en el grabado en vez de libro muestra un pergamino sin el lema que caracteriza la alegoría.



Fig. 14. *Musa Melpómene.*

A dicha musa se le atribuye el arte de Comedia»⁴⁰ (Ripa, 2007, II: 111) [fig.13]. En este caso la musa del salón Palmerola es muy similar a la figurada por Mengs en el dibujo al que nos referimos anteriormente [fig. 1], está girada tres cuartos, mientras que en el fresco se muestra de frente, como el resto de las esculturas fingidas. Por último, 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»⁴¹ (Ripa, 2007, II: 111) [fig. 14].

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. 4]. 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»⁴² (Ripa, 2007, I: 111) [fig. 15]. No ocurre lo mismo 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 [...].

40. «[...] 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» (Ripa, 1613: 77).

41. «[...] d'aspetto, & vestito grave, con ricca, & 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» (Ripa, 1613: 77). Otro ejemplo de utilización de los modelos de Ripa, lo encontramos en Francia (Gady, 2015: 69 y 93). Charles Le Brun también había utilizado el tema de las *Musas* para la decoración de la Escalera de los príncipes de Versalles; y representado a Melpómene con el puñal desenvainado como se muestra en la ilustración de J. Baudoin (1643: II, 72).

42. «[...] 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» (Ripa, 1613: 48-49). La arquitectura, en ninguna de las ediciones italianas o la francesa de J. Boudard (1759: I, 40), presentan ilustración para acompañar al texto; a diferencia de la edición de J. Baudoin (1644: 188), que se refiere a la *architecture militaire*.



Fig. 15. *Alegoría de la Arquitectura.*



Fig. 16. *Alegoría de la Escultura.*

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»⁴³ (Ripa, 2007, I: 351) [fig.16].

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»⁴⁴ (Ripa, 2007, II: 210) [fig. 17].

43. «[...] 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» (Ripa, 1613: 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 J. Boudard (1759: III, 120), muestra como motivo escultórico el torso de Belvedere del Vaticano, una característica que nos ayuda a descartarla; y que, en otros casos, pude servir para confirmarlo.

44. «[...] 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



Fig. 17. *Alegoría de la Pintura.*



Fig. 18. C. Ripa, *Alegoría de la Pintura.* Frontispicio: *Iconología*, Ámsterdam, 1644.

Vemos como la figura se corresponde fielmente con la descripción, y es explicable pues el pintor solo contaba con el texto, pues esta alegoría carecía de ilustración en la edición italiana. 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. 17] comparada con Ámsterdam [fig. 18], o Madrid [fig. 19], comprobamos que la manera de figurar las alegorías resulta que se ajustan casi exactamente a la descripción dada por Ripa. En otras palabras, como ya constató (Mâle, 2001) más allá de las ediciones y sus diferencias, la obra de Ripa

in una mano il pennello, & nell'altra la tavola, [...] a' piedi di esta si potranno alcuni istrumenti della pittura, [...]» (Ripa, 1613, 154-155).



Fig. 19. F. Bayeu, *Alegoría de la Pintura*, 1767-1768, boceto, óleo sobre lienzo, colección particular. Zaragoza. La imagen procede de Ansón, Zaragoza, Cajalón, 2007.

fue el lenguaje alegórico común de Europa, y la pintura española del siglo XVIII no quedo excluida, siendo muy numerosos los ejemplos que conservamos al respecto,⁴⁵ entre los cuales el salón del Palacio de Palmerola es un ejemplo paradigmático.

ANÁLISIS DE LAS ALEGORIAS CITADAS POR EL CONDE DE LA VIÑAZA DE P.P. MONTAÑA EN CASA DEL MARQUES DE PALMEROLA

Si volvemos a la cita textual de Viñaza este refiere «un cuadro alegórico».⁴⁶ Desgraciadamente podría tratarse de un cuadro que se haya perdido, tampoco hemos encontrado ninguna investigación que haya hecho referencia al mismo y cuando se han citado las alegorías de este se ha transferido su

significado a las figuras escultóricas fingidas que hemos examinado.

Nos proponemos realizar el proceso inverso y analizar cada una de las alegorías mencionadas por el conde utilizando también Ripa que en este momento era la fuente iconográfica de referencia entre los pintores académicos y Montaña la utilizó a lo largo de toda su carrera. Por ejemplo, el «valor» según los describe Ripa puede tener dos modos de ser representado, pero siempre es a través de una figura masculina, bien de Hércules envuelto en la piel del león de Nemea, o de «un 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 un león» (Ripa, 2007, II: 375-376). Si nos ocupamos de la «virtud», para su figuración Ripa propone varias posibilidades: «mujer vestida de oro y llena de majestad, que ha de empuñar una asta con la diestra, llevando en la siniestra una gran cornucopia repleta y rebosante de variadísimos frutos»; «alada jovencita modestamente vestida, que ha de ir coronada de laurel, llevando entre sus manos una rama de encina»; y «una joven graciosa y bella con alas en la espalda, que ha de coger una asta con la derecha y con la izquierda una corona de laurel, llevando dibujada sobre el pecho el sol» (Ripa, 2007: II, 429). Como se puede comprobar, ninguna de estas variantes está representada en las pinturas. Y lo mismo ocurre con «las artes» (Ripa, 2007: I, 114-115), si bien es cierto que la presencia de la Arqui-

45. La investigación sobre el uso de la *Iconología* de Ripa y la pintura alegórica española en el siglo XVIII es el tema de la tesis doctoral que estamos desarrollando bajo la dirección de la profesora S. Canalda.

46. Viñaza (III, 89): «Dos lienzos grandes en la capilla de la Virgen de los Dolores. Ídem.- Casa de los Marqueses de Palmerola: Un cuadro alegórico, en el que se ven el Valor, la Virtud, las Artes, las Ciencias, el Vicio, el Fraude, la

tectura y la Escultura podían ser una representación de éstas.⁴⁷ De hecho, las dos últimas, son las únicas que si se han identificado sin relacionarlas con la fuente. Por otra parte, no se ha hecho referencia a la alegoría de la Pintura representada igualmente individualizada en el Palacio [fig. 17].

Tampoco sería el caso de «las ciencias» pues ninguna de las dos descripciones que ofrece Ripa «tiene alas en la cabeza, [...] un espejo y una bola sobre la cual se ha de ver un triángulo», «un libro en la mano y una mesilla en la cabeza» (Ripa, 2007, I: 188-189), pues no encontramos su parangón entre estas pinturas; lo mismo sucede con: «el vicio o perversidad» que se representa como «un enano enteramente desproporcionado, de bizqueaste mirada, pelo rojizo y tez oscura, viéndosele en el momento que abraza una hidra» (Ripa, 2007: II, 204-205);⁴⁸ «el fraude» en el cual Ripa propone para su representación la descripción que hace Dante en *El Infierno* «la faz de un hombre, mientras el resto de su cuerpo tenía forma de serpiente», o la figuración a través de una «mujer que tiene dos rostros, uno joven y otro de vieja. Irá desnuda hasta los pechos, [...] sus pies serán semejantes a los del águila y tendrá cola de escorpión. Con la diestra sostendrá dos corazones y con la izquierda una máscara» (Ripa, 2007: I, 444).

Es posible que la figura que más podría confundirse con alguna de las musas fuera la de la Fama que Ripa describe como una «mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna [...] tiene dos grandes alas [...]. Sostendrá con la diestra una trompa» (Ripa, 2007: I, 395-398). El atributo de la trompa puede mover a la confusión con Clío que también porta la trompa, pero ésta última no lleva alas como la Fama, y además figura como dijimos coronada de laurel y lleva el libro con el nombre de Tucídides en la mano [fig. 6].

En cuanto a la «Mala fe», en la *Iconología* no hay ninguna descripción que corresponda a esta alegoría, y en lo que se refiere con «el templo de la inmortalidad», es verdad que está presente en muchas pinturas mitológico-alegóricas, pero por lo general se figura como una montaña o mediante un edificio que representa la morada de Apolo y las Musas, tal y como se ve en el fresco de la *Apoteosis de Trajano* pintado por Mengs.

LA EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS DE «ADORNOS».

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» (Vallugera, 2015: 50). A esta opinión se suma el hecho que se ha considerado que estas figuras fingidas tienen una calidad de ejecución

Mala Fe, la Fama, y el templo de la inmortalidad». Es muy llamativo que Viñaza solo cite ese cuadro alegórico y ninguna referencia a las grandes pinturas murales de historia que hemos mencionado. Las hipótesis que suscita son básicamente que podría tratarse de un cuadro que se ha perdido o en una visión más imaginativa que se estuviese refiriendo al techo pintado pues a lo largo de su carrera Montaña siempre destinó el techo de las estancias que decoró a los contenidos alegóricos.

47. Las artes. Aporta dos posibles formas de representación, ambas estarían representadas por mujeres, la primera mostraría como atributos una manivela, una palanca y una llama de fuego; la segunda versión: «un pincel y un cincel en la derecha, un palo en la izquierda». Esta última correspondería a una síntesis de las tres Bellas Artes, con los atributos de la pintura, la escultura y la arquitectura. Ninguna de las pinturas se ajusta a esta descripción, puesto que en este caso el pintor ha representado cada una de ellas de manera aislada.

48. No hay imagen comparable a este personaje contrahecho que es la representación opuesta a la virtud y frecuentemente se contraponen en las decoraciones alegóricas.

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.⁴⁹ 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.⁵⁰

CONCLUSIONES

En la casa del marqués de Palmerola, las pinturas del gran salón fueron admiradas por sus coetáneos, pero también advertíamos la diferente fortuna crítica que han tenido desde su ejecución la parte de la «pintura de historia» de la «pintura de adornos», hasta el punto de que el contenido alegórico-mitológico de esta última había quedado oculto en el tiempo.

Creemos que una visión integradora del conjunto del programa pictórico creado por Montaña, se enriquece cuando se analiza como un todo, la suma de las pinturas de la historia familiar y de las pinturas de los adornos en forma de esculturas fingidas. Hemos desvelado el contenido alegórico de las mismas, que se trata de las nueve musas y las tres Bellas Artes que nos ofrece a partir de ahora un nuevo marco interpretativo. Si las pinturas de historia permitían hacer ostentación del estatus familiar, las pinturas alegóricas reforzaban el mensaje puesto que las Musas tradicionalmente se han interpretado como las encargadas de cantar y exaltar los orígenes del linaje familiar, de perpetuar la memoria de los antepasados y sus actos heroicos en la batalla, que en este contexto corresponde a los antepasados de la familia Palmerola. Asimismo, Montaña también adorna las virtudes del comitente, cuando suma las figuras alegóricas de las Bellas Artes en referencia explícita al marqués de Palmerola y su función dentro de la Escuela de Nobles Artes al tiempo que de persona culta y amante de las mismas. Por último, estas pinturas se insertan en una tradición intelectual y pictórica cuyo recorrido se remontar al siglo XVI en Italia y el XVII en España, consolidando la figura de Pedro Pablo Montaña como un pintor erudito e ilustrado del siglo XVIII en Catalunya.

49. Cid, 1947: 43-93 y 68-69. El doc. Original MNAC: Arrau i Balba, J. *El Juramento del Artista*, 1835. Ms. Nº 31.1. fol. 22. Esta referencia ha sido recogida por otros investigadores: Alcolea (1961-1962: I, 148), o Quílez, (1998-1999: 213).

50. Alcolea, 1961-1962: II, 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. 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.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, S. [1959-1960]. *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*. I. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. XIV.
- ALCOLEA, S.. [1961-1962]. *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*. II. *Diccionario Biográfico*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. XV.
- D'AMAT I DE CORTADA, R., [1987]. *Calaix de Sastre*, Barcelona, Curial, R. Boixareu, vols. I, II, VI.
- BALLART, E., [1989]. *Pere Pau Muntagna (1749-1803)*. *Segon director de la Escola Gratuïta de Dibuir*. Tesis de licenciatura inédita, Universitat de Barcelona.
- BAUDART, J.B. [1759]. *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poëtes, aux artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux Arts*, Parma, De l'Imprimerie de Philippe Carmignani, 3 vols.
- 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, Chez Mathiu Guillemot, 2 vols.
- CARBONELL, M. [2011-2012]. «Qüestió de gust. Una visita a Barcelona de l'auditor de la Rota Antoni Despuig, l'any 1785», *Locus Amoenus*, 11:181-192.
- 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.
- ESPINÓS, A. [2004]. *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Catálogo exposición del 7 de abril al 2 de mayo, de 2004, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia.
- FONTBONA, F. i DURÀ, V. [1999]. *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi.
- GADY, B. [2015]. *Dibujar Versailles. Bocetos y cartones de Charles Le Brun (1619-1690)*, Catálogo «La Caixa», Barcelona, 2015.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., [2009]. *Iconografía e Iconología*. Cuestiones de método, vol. II. Madrid. Ediciones Encuentro.
- GARCÍA PORTUGUÉS, E. [2007]. *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*. Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/151-2015>>
- JIMENO, F. [2005]. «Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París», *Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi*, *Butlletí*, nº XIX.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. [1985]. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- MÂLE, E. [2001]. *El arte religioso de la Contrarreforma*, Trad. A. M.^a Guasch, Madrid, Ediciones Encuentro.
- MIQUEL CATÀ, C. [1986]. *Manuel y Francesc Tramullas pintors*, Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, 2 vols.
- NEGRETE PLANO, A. (ed.) [2013]. *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Catálogo de las obras de la exposición 20 de noviembre de 2013- 26 de enero 2014, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., [2010]. *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, 6ª ed., Madrid, Cátedra.
- PERMANYER, LL. [2004]. «Descubren un enorme mural de gran calidad. Se recupera la obra que Montaña pintó en 1784 en un Palacete de la Calle Portaferriça», *La Vanguardia*, suplemento Vivir: 4 de octubre: 4.

- QUÍLEZ, F. [2001]. *La Màscara Reial, Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- QUÍLEZ, F. [1998-1999]. «A l'entor de l'activitat pictòrica de Pere Pau Montanya a l'entor de Tarragona», *Locus Amoenus*, 4, pp. 201-217.
- RIPA, C. [1987]. *Iconología*, Traducción J. y Y. Barja, Prólogo A. Allo Manero, Akal, Madrid, 2ª ed. 2007, 2 vols.
- RIPA, C. [1613]. *Iconología*, Siena, Marco Fiorini.
- RUIZ GÓMEZ L. [2009]. *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- ROSSELLÓ, M. [2007-2008]. «Els interiors barcelonins de finals del segle XVIII i començament del XIX», *Locus Amoenus*, 9: 277-307.
- SAN ROMÁN, F. DE B., [1920]. I. Memorias. «Elisio de Medinilla y su personalidad literaria», *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 8 y 9: 129-170.
- SUBIRANA REBULL, R.Mª [1990]. *Pasqual-Pere Moles i Coronas (València 1741– Barcelona 1797)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- SUBIRANA REBULL, R.Mª [2003]. «Academicisme versus Neoclasticisme a l'Escola Gratuïta de Dibuij de Barcelona», *Pedralbes*, 23: 651-666.
- SUBIRANA REBULL, R.Mª y TRIADÓ, J.R. [2008]. «Art, historia i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonis al segle XVIII», *Pedralbes*, 28, I: 503-550.
- SUBIRANA REBULL, R.Mª y TRIADÓ, J.R. [2011]. «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonis al darrer terç del segle XVIII», en S. Canalda, C. Narváez y J. Sureda, (eds.), *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Publicacions Universitat de Barcelona: 113-134.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. [2008]. *Luca Giordano y el casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- VALLUGERA, A. [2015]. «El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmerola», *IMAGO: Revista de emblemática y cultura visual*, 7: 43-57.
<<https://doi.org/10.7203/imago.7.4233>>
- VEGA, J. [2000]. «Contextos cotidianos para el arte», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LV, 1, CSIC: 5-43.
- VIÑAZA, [1889-1894]. *Adiciones al Diccionario Histórico de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, vol. III, Madrid, Tipografía de los Huérfanos.