De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes

Raquel Gallego*

De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes

Resumen

Los frescos realizados por los Carracci en la Sala Grande del palacio Farnese son la expresión más precisa y completa de su visión artística y de la enseñanza del arte; no en vano fue un trabajo que realizaron, en buena parte, gracias a la colaboración de los artistas pertenecientes a la órbita de la Accademia degli Incamminati. En esta investigación se estudia de qué manera se produjo la recuperación gradual de la dimensión formativa de este espacio, un fenómeno que alcanzó su ápice durante los años en los que Sebastiano Conca estableció en el palacio Farnese su academia privada.

From the Carracci to Sebastiano Conca: the Great Hall of the Farnese Palace as a space for the training of budding artists

Abstract

The frescoes executed by the Carracci in the Sala Grande of the Farnese Palace are the most accomplished expression of their artistic vision and skills. No wonder it was a work carried out for the most part in collaboration with artists from the orbit of the Accademia degli Incamminati. This research examines how, gradually, this space gained a formative dimension, a process reaching its apex during the years in which Sebastian Conca established his private academy in the Farnese Palace.

Gallego, R., «De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 25-49

Palabras clave: Carracci, palacio Farnese, Sebastiano Conca, formación artística, pensionados

Keywords: Carracci, Farnese Palace, Sebastiano Conca, artistic education, *pensionnaires*

* Esta investigación se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación ACAF/ART III «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Giuseppe Vasi *Palacio Farnese*, grabado para *Delle magnificenze di Roma antica e moderna. I palazzi e le vie più celebri (libro IV)*, 1754, aguafuerte, 35 × 50 cm.

En el año 1594, Annibale (Bolonia, 1560 – Roma, 1609) y Agostino Carracci (Bolonia, 1557 – Parma, 1602) fueron llamados a Roma por el cardenal Odoardo Farnese (Roma, 1573 – Parma, 1626),[1] al que conocieron por mediación del hermano de este, Ranuccio,[2] para pintar al fresco las escenas de fastos de la Sala Grande y decorar otras salas del palacio Farnese,[3] que,[4] en las últimas décadas del siglo XVI, había sido lugar de acogida de artistas (ilustración 1).[5]

---

1. Tietze, H., «Annibale Carraccis Galerie und seine römische Werkstaätte», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 26, 1906-1907, pág. 54, n. 2. En una carta que Odoardo escribe a Ranuccio el 21 de febrero de 1595 (Archivio di Stato di Napoli, *Carte farnesiane*, fasc. 1324) le dice lo siguiente: «*Serenissimo signor mio et fratello osservandissimo. Ho risoluto di far dipingere la sala grande di questo palazzo dell'imprese del signor duca nostro padre di gloriosa memoria dalli pittori Carraccioli Bolognesi, qualli ho perció condotti a meii servitii, et fatti venire a Roma alcuni mesi sono*».

2. Mahon, D., *Studies in Seicento Art and Theory*. Londres: The Warburg Institute University of London, 1947, págs. 251-252. En el texto de Mahon se recoge la parte del tratado de Agucchi en el que se refiere a los Carracci en los siguientes términos: «*… Agostino, & Annibale in particolare hebber occasione di faui opere per quel Serenissimo con molto gusto di Sua Altezza, ciò aparse loro l'adito di poter venir poi à Roma, appoggiati alla protettione del Sig. Cardinale Odoardo Farnese.* […] *Agostino, & Annibale à Roma se ne vennero, e dal Cardinale sopradetto, che del valor loro hauea notitia, furono volentieri accolti, e presamente al suo seruitio destinati. Subito che viddero le Statue di Roma, e le pitture di Rafaelle e Michelangelo, e contemplando specialmente quelle di Rafaelle; confesarono ritrouarsi per entro più alto intendimento, e maggior finezza di disegno, che nell'opere di Lombardia: e giudicarono, che per costituire vna maniera d'vna sourana perfettione, conuerrebbe col disegno finissimo di Roma vnire la bellezza del colorito Lombardo. E poiche ben presto si auuidero, quale studio hauesse Rafaelle fatto sopra le cose antiche, donde hauea saputo formar l'Idea di quella bellezza, che nella natura non si troua, se non nel modo, che di sopra, si diceua; si missero li Carracci à fare studio sopra le più celebri, e famose Statue di Roma; e come che fosser già gran maestri, in breue tempo dieder segno di essersene grandemente approfittati*».

3. Ginzburg, S., *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*. Milán: Electa, 2008, pág. 10. Aunque desconocemos la función de la Sala Grande del palacio Farnese, Silvia Ginzburg supone que este espacio podría haberse consagrado a la música, ya que en un inventario farnesiano de 1644 se anota la existencia de un cémbalo, un órgano y un claviórgano.

4. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, pág. 263. Claudia La Malfa divide en tres categorías a los artistas que se alojaron en el palacio Farnese: los que estuvieron allí para trabajar en el palacio, los enviados al palacio por la familia Farnese desde la corte de Parma o de Piacenza y quienes llegaron a él para estudiar o para reproducir obras de arte antiguo y moderno que se custodiaban en dicho espacio.

5. Puppi, L., «El Greco in Italia e l'arte italiana», en Álvarez Lopera, J. (ed.), *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, cat. exp., 3 de febrero – 16 de mayo de 1999, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; 2 de junio – 19 de septiembre de 1999, Palazzo delle Esposizioni, Roma; 18 de octubre de 1999 – 17 de enero de 2000, Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutzos, Atenas. Ginebra-Milán: Skira, 1999, pág. 101. En el palacio Farnese se dio alojamiento en 1567 a Girolamo Sciolante

En noviembre de 1595[6] Annibale se encontraba ya en el palacio Farnese para ocuparse de inmediato de la decoración del Camerino, ya que la realización de los frescos de la Sala Grande sufrió cierto retraso. En cualquier caso, las vicisitudes que rodean la decoración del Camerino y de la Sala Grande han sido ampliamente analizadas y no entraremos en ellas, puesto que no constituyen objeto de estudio de este artículo.[7] Sin embargo, es importante recordar que Annibale estaba en la Ciudad Eterna en 1598 acompañado por dos jóvenes, uno de los cuales podría ser Innocenzo Tacconi (Bolonia, 1575 – Roma?, *c.* 1624), hijastro de la hermana de Ludovico Carracci (Bolonia, 1555-1619) y, según las fuentes, uno de los primeros discípulos de Annibale. Entre 1600 y 1601, y ya sin Agostino, Annibale se sirvió de la colaboración de tres ayudantes, entre los que se encontraban el propio Tacconi –de regreso a Bolonia en 1602– y Pietro Pancotto (Bolonia? – *c.* 1630).[8]

En la primavera o en el verano de 1602,[9] algo después de la muerte de Agostino en marzo de ese año, y tras una breve estancia de Annibale en Felsina, llegaron a la ciudad algunos de los alumnos formados en el círculo boloñés de los Carracci que, una vez en Roma,[10] integraron lo que Bellori denominó «*scuola di Annibale Carracci*».[11] Nos referimos a Giovanni Antonio Solari,[12] Domenico Zampieri –más conocido como Domenichino– (Bolonia, 1581 – Nápoles, 1641),[13] Giovanni Lanfranco (Parma, 1582 – Roma, 1647),[14] Sisto Badalocchio (Parma, 1585-1621/1622)[15] y Antonio Carracci (Venecia?, 1583/1589 – Roma, 1618),[16] hijo natural de Agostino. Ante la desaparición de su hermano, Annibale continuó el trabajo de la Sala Grande, donde aún faltaba la decoración de las paredes, y lo concluyó en la primavera de 1604 con la colaboración de artistas formados en su academia boloñesa.[17]

---

di Sermonetta (Sermonetta, 1521 – Roma, 1575), a Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1542 – Ancona, 1609) tras la muerte de su hermano Taddeo en 1566, y a Carlo Maderno (Capolago, 1556 – Roma, 1629) en 1573. También El Greco (Candia, 1541 – Toledo, 1614) debió de vivir entre sus muros, ya que Giulio Clovio, residente allí junto al bibliotecario del cardenal Fulvio Orsini, escribió a Alessandro Farnese el 16 de noviembre de 1570 para anunciarle que en la Ciudad Eterna se encontraba un joven candiota, discípulo de Tiziano, y para solicitarle un alojamiento en el palacio, que se prolongó hasta el verano de 1572.

6. El 8 de julio de 1595 Annibale estaba en Bolonia, desde donde escribió a Giulio Fossi de Reggio Emilia diciéndole que consideraba una buena oportunidad irse a Roma para trabajar al servicio del cardenal Farnese, no sin concluir previamente algunos trabajos de su taller.

7. En marzo de 2014 se empezaron a restaurar los frescos carraccianos gracias a la colaboración entre la embajada francesa, de la que es sede el palacio, y la Soprintendenza per i Beni Architettonici y el Polo Museale Romano. Se pretende limpiar los frescos, resolver el problema de grietas –que en algunos puntos amenaza seriamente el trabajo de los Carracci– y se realizará una nueva iluminación del espacio.

8. Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino.* Módena: Poligrafico Artioli, 1995, pág. 9.

9. *Ibidem*. La intervención de Agostino Carracci en el palacio Farnese debió de ser bastante breve, ya que su llegada se habría producido en el invierno de 1599 y en julio de ese mismo año el artista estaba ya en Parma. Incluso se hizo un paréntesis en los trabajos en el palacio Farnese, puesto que en el invierno de 1599 se retiraron los andamios, que volvieron a colocarse en mayo de 1600.

10. Dempsey, C., «The Carracci Academy», en Boschloo, A.W.A. (ed.), *Academies of Art. Between Reinassance and Romanticism*. La Haya: SDU Uitg, Colección «Leids kunsthistorisch jaarboek», 5-6, 1986-1987, pág. 35.

11. Vodret, R., *Alla ricerca di Ghiongrat: ricerca sui libri parrochiali romani*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011, pág. 25. En el libro de gastos del palacio Farnese se registran, junto al nombre de Annibale Carracci, el de otros tres artistas ayudantes, probablemente Lanfranco, Badalocchio y Antonio Carracci.

12. *Ibidem*, págs. 25-26.

13. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Borea, E. (ed.)], 2 vols. Turín: Einaudi, 2009, vol. I, págs. 307-309; Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci…*, págs. 273-326; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, págs. 32 y 285-286.

14. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori…*, vol. II, págs. 378-379; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, págs. 27-28 y 377. Lanfranco se formó con Agostino, y tras la muerte de este, fue a Roma para seguir estudiando junto a Annibale.

15. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori…*, vol. I, págs. 106-107; Benati, D., *Sisto Badalocchio e i giovani di Annibale Carracci*, cat. exp., 17 de mayo-17 de junio de 2008, Bolonia. Bolonia: Grafiche Zanini, 2008; Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci…*, págs. 89-136; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, pág. 505.

16. Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci…*, págs. 137-157; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, págs. 31-32 y 221.

17. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori…*, vol. I, págs. 103-108. Bellori señala que diversos artistas continuaron su formación junto a Annibale en la Ciudad Eterna. Ese fue el caso de Anton Maria Panico (Bolonia, *c.* 1560 – Farnese, *c.* 1609), que fue a Roma, donde tuvo ocasión de trabajar al servicio de Mario Farnese, probablemente por intercesión de Annibale. También se refiere a Innocenzio Tacconi que, con el apoyo de Annibale, intervino en la iglesia de Sant'Angelo in Pescheria en la Ciudad

Buena prueba de la intensa relación que Annibale estableció con sus pupilos es que, tras la hipotética convivencia y colaboración con ellos en el palacio farnesiano, donde permaneció hasta 1605,[18] acogió más tarde en su casa de via Condotti a Badalocchio, a Solari y a su sobrino, tal y como se refleja en el folio 25r del libro de estado de ánimas de la parroquia de San Lorenzo in Lucina del año 1607. En 1608 Annibale sufrió un ictus y se retiró a la villa de la familia Riario, desde 1736 palacio Corsini,[19] aunque los últimos días de su vida residió en una casa-estudio situada en el Quirinal, muy cerca de la iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane.

La Accademia degli Incamminati

Cesare Carlo Malvasia informa de que los Carracci,[20] Agostino, Annibale y su primo Ludovico, por sugerencia de este último, siendo aún muy jóvenes y no particularmente expertos,[21] crearon entre 1582 y 1583 una academia que pervivió hasta 1602.[22] Ello tuvo lugar tras el viaje de Ludovico en los años setenta a Roma,[23] Venecia y Florencia, y el de Agostino y Annibale a Parma, Venecia, Roma y Cremona. La academia, conocida en un primer momento como «*degli Desiderosi*» y posteriormente «*degli Incamminati*»,[24] fue la depositaria de las más altas esperanzas artísticas de los boloñeses.[25]

Eterna, y a Lucio Massari (1569-1633), natural de Bolonia, establecido en la casa del cardenal Facchinetti, para el que pintó algunas obras en estrecha colaboración con Annibale.

18. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, pág. 266. Claudia La Malfa apunta que Annibale vivía en una «*stanzietta alli tetti*», por lo que interpreta que el boloñés debió de dormir en una pequeña habitación del tercer piso del palacio Farnese, recibiendo una exigua mensualidad.

19. Vodret, R., *Alla ricerca di…*, pág. 215.

20. La formación de los Carracci tuvo lugar en talleres de artistas pertenecientes a la tradición toscana como Denijs Calvaert (Amberes, 1540 – Bolonia, 1619) y Orazio Samacchini (Bolonia, 1532-1577). Agostino, por su parte, había pasado un periodo entre 1575 y 1576 en el taller de Federico Zuccari consagrado a la decoración de la cúpula de Santa Maria del Fiore de Florencia (1575-1579). Los orígenes artísticos de Ludovico son algo más complejos, ya que, como relata Malvasia, estudió en Florencia bajo la atenta mirada de Domenico Cresti o Crespi, más conocido como Passignano (Tavarnelle val di Pesa, 1559 – Florencia, 1638), y Andrea del Sarto (Florencia, 1486-1531), para pasar posteriormente a Parma, donde analizó la obra de Antonio Allegri da Correggio (Correggio, 1489-1534) y de Girolamo Francesco Maria Mazzola, más conocido como Parmigianino (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540).

21. Cammarota, G.P., «I Carracci e le Accademie», en *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*. Bolonia: Nuova Alfa, 1984, pág. 300.

22. Robertson, C., «Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009-2010, pág. 192. Clare Robertson cree que la decadencia de la Accademia degli Incamminati podría haberse iniciado un poco antes de 1602, año de la muerte de Agostino. Quizá se habría producido en torno a 1600, motivada por los viajes a Roma de los artistas boloñeses.

23. Arcangeli, F., «Sugli inizi dei Carracci», *Paragone*, vii, 79, 1956, págs. 17-48; Longhi, R., «Annibale, 1584?», *Paragone*, viii, 89, 1957, págs. 32-42; Volpe, C., «Gli inizi di Ludovico Carracci», *Paragone*, xxvii, 317-319, 1976, págs. 115-129.

24. Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia dei Carracci», *Accademia clementina. Atti e memorie*, 32, 1993, págs. 169-170. El emblema de la academia de los Carracci era el resultado de la combinación de la constelación de la Osa Mayor, conocida también como Carro, con el moto «*contentione perfectus*». En un dibujo de Agostino Carracci (The Royal Library, Windsor Castle) en el que esta imagen aparece junto a la palabra «*inmortali*» reiterada en diversas ocasiones, la osa aparece en un caso en posición rampante y en otro apoyada en el suelo con una pata alzada, mientras que la alusión a la constelación es interpretada por Gail Feigenbaum como las líneas que irradia la figura del animal.

25. Malvasia, C.C., *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 vols. Bolonia: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, vol. 1, pág. 307. «*In quella Accademia si vedeva una commendabil emulazione, per la quale tutti facevano a gara nel disegnar l'ossature de' corpi, nell'imparar i nome, le posature e legature dell'ossa, i muscoli, i nervi, le vene, e l'altre parti, facendosi perciò spesse volte Anatomia. Quivi s'attendeva (tanto importa l'aver impulsori efficaci, conduttieri ardenti, compagni vigorosi) s'attendeva dico, con mirabile frequenza al disegnar persone vive, ignude in tutto, o in parte, armi, animali, frut-*

Antes de pasar a analizar cuáles fueron los fundamentos teóricos que permitieron a los Carracci articular y llevar a cabo su programa formativo,[26] es necesario hacer referencia a los aspectos de la Accademia degli Incamminati que la distanciaban de la educación artística tradicional en la época.[27] Quizá el más singular de ellos fue la voluntad de compaginar la formación propia de una academia, siguiendo, primero, el modelo de la de Florencia creada en 1563 y, con posterioridad, el de la Accademia di San Luca, fundada en 1593, con el aprendizaje que se llevaba habitualmente a cabo en el taller del artista. No menos interesante es resaltar la juventud de los Carracci –Ludovico tenía veintisiete años, Agostino veinticinco y Annibale veintidós– cuando fundaron la academia, circunstancia que les hacía estar muy próximos a sus discípulos,[28] que, por ende, no eran tan jóvenes como lo solían ser los aprendices de los talleres de la época.[29]

En el aprendizaje de los Carracci, y quizá también en los principios inculcados a sus discípulos, fue de gran trascendencia el viaje de carácter formativo. De entre los diferentes lugares que tuvieron ocasión de visitar, fue la ciudad de los canales y algunos de sus artistas lo que supuso para ellos un mayor impacto, sobre todo para Agostino y Annibale. En este sentido, son muy ilustrativas las anotaciones o postillas que realizaron –posiblemente después de 1582– en un ejemplar de las *Vite* de Vasari, hoy en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia.[30] Dicho ejemplar habría estado a disposición de los alumnos de la Accademia

---

ti, e insomma ogni cosa creata. S'imparava simetria, e quella grazia e venustà, senza la quale non può la pittura farsi grata e riguardevole. Quivi s'apprendevano gli effetti meravigliosi della prospettiva. Quivi all'architettura s'intendeva con lo studio grande. Quivi si procurava di trovar modo d'ingannar con lumi e ombre gli occhi dei riguardanti, si che di scoltura, e non di pittura paressero le cose disegnate o dipinte, del che diede a quel tempo il grande Agostino a tutti gli altri mirabil esempio con quel Giove dipinto a chiaro e scuro nella casa de' Signori Favi, dove molti ascesero a toccarlo con mano, parendo loro che pur fosse di rilievo.»

26. Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia...», págs. 171-172 y 183. No está claro qué papel desempeñaba cada uno de los Carracci en la Accademia degli Incamminati, y como Feigenbaum afirma en la página 183 de su texto, en realidad no es necesario entrar en este tipo de disquisiciones. Lo más oportuno es interpretar todo lo que idearon como el fruto de su comunidad de ideas, de su voluntad de regenerar el panorama pictórico a partir de una visión única en la que estaban de acuerdo.

27. Para una primera aproximación a la Accademia degli Incamminati se recomienda la consulta de los siguientes títulos: Anderson, J., «Speculations on the Carracci Academy», *The Oxford Art Journal*, 3, 1979, págs. 15-20; Benati, D., «L'Accademia degli Incamminati: una difficile affermazione», en Benati, D.; Riccòmini, E., *Annibale Carracci*, cat. exp., 22 de septiembre de 2006-7 de enero de 2007, Museo Civico Archeologico, Bolonia. Milán: Electa, 2006, págs. 126-133; Cammarota, G.P., «I Carracci e le Accademie...», págs. 293-326; Dempsey, C., «Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century», *Art Bulletin*, 62, 1980, págs. 552-569; Dempsey, C., «The Carracci Academy», en Boschloo, A.W. A. (ed.), *Academies of Art. Between Reinassance and Romanticism*. La Haya: SDU Uitg, Colección «Leids kunsthistorisch jaarboek», 5-6, 1986-1987, págs. 33-43; Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia...», págs. 169-184; Goldstein, C., *Visual Fact over Verbal Fiction: a Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Pratice of Art in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Goldstein, C., *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996, págs. 33-36; Pace, C., «Perfected through Emulation: Imprese of the Accademia degl'Incamminati», *Notizie da palazzo Albani. Rivista di storia e teoria delle arti*, 33, 2004, págs. 99-139; Robertson, C.; Whistler, C., «The Carracci as Draughtsmen», en *idem*, *Drawings by the Carracci in British Collections*, cat. exp., 10 de diciembre de 1996-31 de marzo de 1997, Ashmolean Museum, Oxford; 9 de abril de 1997 – 9 de mayo de 1997, Hazlitt Gooden and Fox Ltd., Londres. Oxford: Ashmolean Museum, 1996; Robertson, C., «Federico Zuccari's Accademia...», págs. 187-233.

28. Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia...», pág. 172.

29. En los talleres existía una estructura piramidal en cuya cúspide se encontraba el maestro, seguido de sus más estrechos colaboradores, los alumnos más veteranos y aquellos que llevaban menos tiempo en el taller. Los aprendices eran admitidos en la *bottega* a los doce o trece años y, en muchos casos, vivían todos juntos en la casa del maestro y bajo su tutela jurídica. El periodo formativo concluía en torno a los veinte años, y a partir de entonces eran independientes y podían ocuparse de la realización de aquellos encargos que les surgiesen. Sin embargo, la Accademia degli Incamminati no era una estructura en la que se transmitía la profesión de padres a hijos; de hecho, el padre de Agostino y de Annibale era un sastre cremonés. De esta manera, siendo Agostino y Annibale hermanos y Ludovico primo de ambos, la estructura académica *carracciana* carecía de una jerarquía, y en ella todos tenían una misma importancia y, probablemente también, un mismo poder decisional que la alejaba conceptualmente del taller.

30. Bodmer, H., «Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1586», *Il Vasari*, x, 18, 1939, fasc. iii-iv, pág. 103; Dempsey, C., «The Carracci Postille to Vasari's Lives», *Art Bulletin*, 68, 1986, págs. 72-76; Fanti, M., «Le postille carracesche alle Vite del Vasari: il testo originale», *Il Carrobbio*, 5, 1979, págs. 148-164; Fanti, M., «Ancora sulle postille caraccesche alle Vite del Vasari: in buona parte sono di Annibale», *Il Carrobbio*, 6, 1980, págs. 136-141; Keazor, H., *Distrug-*

degli Incamminati, lo que justificaría plenamente dichas anotaciones, de las que se desprende que, frente a la tradición florentina, los Carracci prefirieron la pintura veneciana y, de manera especial, a Paolo Veronese (Verona, 1528 – Venecia, 1588).[31] Asimismo, a propósito de las palabras de Vasari en relación con Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, *c.* 1489 – Venecia, 1576),[32] en las postillas se critica con cierta contundencia la copia del mundo clásico[33] en la que se fundamentaban la enseñanza y la praxis artística florentina y romana, y se reclama una vuelta a la verdad de la naturaleza.[34]

El regreso a la naturaleza[35] o a la interpretación de la escultura clásica desde la óptica de lo natural[36] puede ser considerado el principio elemental de la enseñanza artística de los boloñeses,[37] la base sobre la que se desarrollará su manera de concebir y de enseñar el arte, y que se convertiría en mecanismo mediante el que se reivindicaba una mayor libertad para los artistas, libertad que, sin duda, supuso un aliciente para quienes deseaban completar su formación.[38] Aunque, a grandes rasgos, el tipo de ejercitaciones que se seguían en la academia de los Carracci no era demasiado diferente de lo que se hacía en la academia de Calvaert, en la de Baldi o en el estudio de Passerotti, sí lo era, sin embargo, la ductilidad con la que se trabajaba y la libertad que se daba al artista en un ambiente dinámico en el que la crítica siempre era bien recibida.[39]

---

gere la Maniera? Die Carracci-Postille. Friburgo: Rombach, 2002; Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese e i giovani Carracci», *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 32, 1993, págs. 143-151; Zapperi, R., «Le postille di Annibale Carracci alle vite del Vasari: un'apollogia della pittura veneziana del Cinquecento», *Venezia Cinquecento*, xx, 39, 2010, págs. 171-180.

31. Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese…», pág. 143.

32. Vasari, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton, 1991, pág. 1286.

33. Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese…», pág. 145. La anotación carracciana al comentario de Vasari a propósito del modo de trabajar de Tiziano es la siguiente: «*L'ignorante Vasari non s'accorge che gli antichi buoni maestri hanno cavate le cose loro dal vivo, et vuol più tosto che sia buono ritar dalle seconde cose che son l'antiche, che le prime e principalissime che sono le vive, le quali si debbono sempre immitare. Ma costui non intese quest'arte*».

34. *Ibidem*, pág. 145. Tal y como apunta Jürg Meyer zur Capellen, los Carracci pretendieron que la naturaleza se representase de manera «*vera*», es decir, con la mayor fidelidad posible a lo natural, en oposición a lo que Vasari y las escuelas romana y toscana defendieron, es decir, la carencia de vida en las imágenes, lo que producía la afectación. De hecho, fue precisamente lo que Malvasia denominó «*Maniera statuina*» lo que los Carracci trataron de superar.

35. El regreso a la naturaleza como fuente de inspiración directa no solo motivó que en la Accademia degli Incamminati se dibujasen cuerpos desnudos a partir de un modelo vivo, sino que los artistas en ciernes se ejercitasen también a partir de diversos sujetos como animales o frutas. Como recuerda en 1603 Lucio Faberio, secretario de la Compagnia de' Pittori, en la academia *carracciana* se dibujaba «*ogni cosa creata*». Sin embargo, la voluntad de que el fundamento de la práctica artística fuese la naturaleza no fue un óbice para que los Carracci, en particular Annibale, manifestasen una gran fascinación por la escultura clásica, a partir de la que se ejercitaron, observándola y copiándola en silencio, como apuntaba Bellori; Mahon, D., *Studies in Seicento Art and Theory*. Londres: The Warburg Institute University of London, 1947, apéndice 1, págs. 253-254; Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique», *Master Drawings*, xxx, 3, 1992, pág. 288, n. 11. La capacidad de Annibale Carracci para reinventar la escultura clásica es conocida gracias a una anécdota que refieren Agucchi, Malvasia y Bellori. En resumidas cuentas, se nos dice que el artista boloñés fue capaz de dibujar en un papel una imagen de *Laocoonte* sin tener la escultura helenística a la vista, boceto que regaló al cardenal Odoardo Farnese. Esta especie de ejercitación debía ser posible gracias a la proverbial memoria del artista a la que alude Malvasia.

36. Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique…», pág. 287.

37. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Borea, E. (ed.)], 2 vols. Turín: Einaudi, 2009, vol. i, págs. 35-36. En esta clave de extraordinaria imitación de lo natural ha de ser interpretada la anécdota recogida por Bellori en su biografía de Annibale Carracci, así como los comentarios a propósito de Giacomo Bassano: «*Quivi* [Venecia] *egli conobbe Paolo Veronese ancor vivo, Tintoretto e'l Bassano, in casa del quale egli restò ingannato piacevolmente, distendendo la mano per pigliare un libro, che era dipinto. Fu questi Giacomo Bassano famoso pèr gli animali, di cui Annibale cosí scrive in certe note al Vasari: Giacomo Bassano è stato pittore molto degno, e di maggior lode di quella gli dà il Vasari; perché oltre le sue bellissime pitture, ha fatto di quei miracoli, che si dice facessero gli antichi Greci, ingannando non pure gli animali, ma gli uomini anche dell'arte; ed io ne sono testimonio, perché fui ingannato da lui nella sua camera stendendo la mano ad un libro che era dipinto*».

38. En un dibujo firmado por Annibale Carracci –*Putto defecando sobre un ara clásica*, *c.* 1594, pluma y tinta negra sobre papel, 17,6 × 16,3 cm. British Museum, Londres–, quien ha anotado, además, «*et geminos rerum dominos, regum que magistros*» y «*annibale Carracci*», se ve a un *putto* que defeca sobre un ara clásica (ilustración 2), posiblemente una forma satírica de censurar la excesiva adhesión al mundo clásico particularmente característica de la pintura toscana.

39. Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese…», pág. 176. Calvaert era célebre por su carácter iracundo, así como por explotar a sus alumnos, cuyos trabajos vendía, quedándose con el dinero.

2. Annibale Carracci *Putto defecando sobre un ara clásica*, *c.* 1594, pluma y tinta negra sobre papel, 17,6 × 16,3 cm. British Museum, Londres.

Los frescos de la Galería Farnese como manifiesto de la visión artística de los Carracci

Si, como dijo Bellori,[40] la mejor manera de conocer el concepto artístico de los Carracci es a partir de sus obras, los frescos de la Sala Grande de la Galería Farnese pueden ser considerados obra emblemática de la pintura de los boloñeses, fundamentada en la mímesis de la naturaleza frente a la inspiración e imitación de la escultura clásica. En la Sala Grande, tomando como peanas visuales las esculturas clásicas de la soberbia colección Farnese dispuestas en las hornacinas y en los nichos ovales de las paredes,[41] se despliegan los frescos carraccianos y se crea, de este modo, un fuerte contraste entre la escultura y el conjunto de la decoración pictórica

40. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori…*, vol. I, pág. 43: «*Allora, partendosi Annibale, gli si voltò ridendo e disse: Li poeti dipingono con le parole, li pittori parlano con le opere*».

41. Biblioteca del Comune e della Accademia Etrusca, Cortona, *Ragionamento Accademico del Marchese Domenico Venuti sopra di una antica statua di greca scultura rappresentate Venere anadiomene*, cod. 556, fol. 300. Domenico Venuti describe de esta manera la enorme cantidad de esculturas clásicas que la familia Farnese poseía en la Ciudad Eterna: «*E per dare un'idea della loro quantità prodigiosa diremo che giunse a tale che non solo si viddero di essi ripiene le Gallerie, gli Appartamenti, i Cortili, i Giardini, ma fin le Cantine, e i Luoghi più reconditi erano i depositari d'inapprezzabili ricchezze. Nel solo Capannone, che ignobilmente rinchiudeva il famoso Toro allorchè ne stavo io formando Inventario, rinvenni da quattrocento, e più sculture fra piccole Erme, e Frammenti, de altre Statue*».

3. Agostino Carracci y Annibale Carracci Decoración de la bóveda de la Sala Grande, 1598-1605, pintura mural. Palacio Farnese, Roma.

(ilustración 3),[42] un primer *paragone* entre el mundo clásico y la naturaleza como fuente de inspiración.[43] Incluso se podría pensar que el hecho de que las esculturas clásicas se encuentren

42. Se desconoce en qué momento de la intervención de los Carracci en la Galería del palacio Farnese se produjo la disposición de las esculturas y de los bustos, o si su presencia allí era anterior a la llegada de los boloñeses, ya que los grabados de dicho espacio se hicieron muchos años después de la conclusión del trabajo. Sin embargo, gracias a ellos, especialmente gracias a los de Pietro Aquila del año 1674 y a los de Giovanni Volpato (Bassano del Grappa, 1735 – Roma, 1803) de 1777, sabemos que había cinco esculturas masculinas –un Dionisio, un Eros, un Apolo, un Hermes y un Antinoo–, dos femeninas –una de una deidad y otra con una testa que era un retrato– y tres grupos. El primero de ellos era Ganímedes con el águila y los otros dos eran una variación del mismo tema, un sátiro con Dionisio niño. Las esculturas tenían diversos tamaños, por lo que ocupaban de forma poco homogénea los espacios de las hornacinas. Más problemática es, sin embargo, la identificación de los bustos.

43. Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique…», pág. 290.

4. Agostino Carracci y Annibale Carracci *Combate de Perseo y Fineo*, 1598-1605, pintura mural. Sala Grande, palacio Farnese, Roma.

en la base y que sobre ellas se desarrolle el programa decorativo no es una cuestión meramente compositiva fruto del orden arquitectónico, sino de la voluntad de proponer al espectador una jerarquía visual y conceptual.[44]

Dicho *paragone* se expresa de manera aún más explícita o, si se prefiere, toma una forma más concreta e inequívoca en el contraste entre las hermas que separan los diversos recuadros de la bóveda de la Sala Grande y las figuras masculinas desnudas en diversas posturas que se han pintado debajo. En cierto modo, la anatomía humana mutilada que supone la herma, más allá de su adscripción a la escultura clásica, es superada claramente por la soberbia captación a partir del natural que encarnan las figuras masculinas desnudas.

El *paragone* entre la inspiración en la escultura clásica y la inspiración en la naturaleza se reitera en la escena del combate de Perseo y Fineo (ilustración 4).[45] Para la imagen de este último, Annibale habría recurrido, con bastante probabilidad, al *Torso Belvedere*. Sin embargo,

44. Kliemann, J.; Rholmann, M., *Fresques italiennes du xvi^e siècle. De Michel-Ange aux Carrache.* Múnich-París: Hirmer, 2004, pág. 457. La interpretación de Kliemann sobre los frescos de la Sala Grande difiere ostensiblemente de la que proponemos en este texto. En ella se apunta que las pinturas de los Carracci son una preparación para el espectador de lo que habría de ver en la base de la sala, es decir, las esculturas clásicas. De este modo, la lectura se orienta de arriba abajo, mientras que, en nuestra opinión, sería al revés. Desde las esculturas, en las que existe una tendencia a la verticalidad, se eleva la vista hacia los frescos carraccianos. En cualquier caso, habría que precisar que Kliemann sugiere que esta idea convive con el hecho de que los frescos de los Carracci son también una exaltación de la pintura, a la que sitúan por encima de la escultura.

45. Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique…», págs. 288-289 y 291.

5. Agostino Carracci y Annibale Carracci *Eros y Anteros*, 1598-1605, pintura mural. Sala Grande, palacio Farnese, Roma.

debió de tratar de devolver la escultura a la naturaleza realizando un proceso inverso al que generó esta pieza.

Y también se puede advertir un *paragone* entre la escultura y la pintura,[46] en el que la pintura, según la óptica carracciana, es netamente superior a la escultura porque no solo es capaz de emularla a la perfección, tal y como se demuestra en los frescos de la Sala Grande, sino porque llega incluso a superarla (ilustración 5).[47]

46. Barocchi, P., *Benedetto Varchi-Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*. Livorno: Sillabe, 1998, pág. 37: «*Conchiudono dunque che la pittura non solo fa più cose assai, ma ancora più perfettamente della scultura, dando o propii colori a tutte le cose minutissimamente; dal che arguiscono che la pittura sprime meglio e conseguentemente imita più la natura; onde alegano l'esempio delle uve che aveva in mano il fanciullo dipinto da Apelle, doce gli aucegli volarono per beccarle, onde egli lo feche scancellare subito, conoscendo per quello atto che aveva bene dipinte l'uve naturalmente, ma non già il fanciullo*».

47. Hendler, S., *La guerre des arts. Le paragone peinture-sculpture en Italie XVI-XVII^e siècle*. Roma: l'Erma di Bretschneider, 2013, págs. 310-313. Para Safy Hendler, el texto de Agucchi que se refiere a la Galería Farnese no entra en la descripción de los personajes o de los temas, sino que más bien hace una exaltación de cuestiones formales: «*In quella Galleria* [...] *si mira alla dispositione del tutto, alla rara inventione di ciascuna parte, al componimento, al disegno & isquisitezza de' contorni, alla vaghezza, e morbidezza del colorito, alla proportione, alla bellezza, alla maestà, alla gravità, alla gratia, alla leggiadria, alla nobiltà de' soggetti, al decoro, alla vivacità, allo spirito delle figure, à gli'ignudi, à panneggiamenti, à gli scorci, alla viva espressione degli affetti, & a tutti gli altri accompagnamenti, e qualità e circonstanze, che negli oggetti visibile si ponno vedere, o imaginare*».

Las peculiaridades de la presencia artística en el palacio Farnese durante el siglo xvii

A lo largo del siglo xvii, el papel desempeñado por el palacio Farnese se podría definir como político e institucional,[48] y la presencia de artistas relativamente esporádica y vinculada a relevantes personalidades, muchas de ellas de nacionalidad francesa,[49] que disfrutaron de una estancia en dicho lugar en compañía de sus protegidos. En aquel siglo fueron escasos los visitantes del palacio que mostraron un interés más allá de lo admirativo por los frescos que los Carracci pintaron en la Sala Grande. Es cierto que hubo artistas que estuvieron allí para copiar obras de la colección farnesina y las decoraciones de los pintores boloñeses, pero, en la mayoría de los casos, con la excepción de los artistas franceses, lo hicieron al margen de cualquier institución académica y sin la vocación de incluir tal estancia en su plan formativo, puesto que buena parte de ellos eran ya artistas consagrados. En el siglo del barroco, el palacio Farnese fue un lugar exclusivo y elitista, propio para eruditos y artistas consolidados, que no prefiguró el espacio bullicioso y público que sería en el *Settecento*.

Uno de los primeros artistas en manifestar su interés por los frescos carraccianos del palacio Farnese fue Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 – Amberes, 1640). Es probable que su primer contacto con la obra de los boloñeses se hubiese producido en su lugar de origen y mediante los grabados, sobre todo a partir del conocimiento y el estudio de los de Agostino, en los que ya debió percibir el fuerte influjo de la pintura veneciana. De hecho, durante su viaje a Italia (1600-1608), Rubens consiguió visitar el palacio Farnese en 1601 gracias a la ayuda del duque Vincenzo I Gonzaga (Mantua, 1562-1612). Una vez allí, pergeñó algunos bocetos de los frescos de los de Felsina, abandonando Roma en 1602 para regresar de nuevo algo antes de febrero de 1606, momento en que debió de admirar los frescos del palacio Farnese ya concluidos (ilustración 6).[50]

Entre los artistas consolidados que en el siglo xvii supieron ver y aprovechar el arte –su concepto y su práctica– que los Carracci dejaron en la Sala Grande, hay que destacar, sin duda, a Pierre Mignard (Troyes, 1612 – París, 1695),[51] hermano del también pintor Nicolas (Troyes, 1606 – París, 1668),[52] llegado al palacio Farnese en el séquito del hermano del cardenal Richelieu, Alphonse-Louise du Plessis de Richelieu (París, 1582 – Lyon, 1653),[53] que viajó a Roma desde Francia en 1635 haciendo parada en Aviñón, donde entabló amistad con los Mignard. Pierre, que

48. Boiteux, M., «Feste e vita a palazzo tra xvi e xviii secolo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, págs. 233-247.

49. Tras la muerte del cardenal Odoardo en 1626, el palacio Farnese se convirtió en la embajada en Roma de los duques de Parma y de Piacenza y, entre 1662 y 1689, pasó a ser sede de la embajada de Francia en Roma, ya que el duque de Parma lo puso a disposición de su aliado Luis XIV.

50. Bodart, D., «Pierre-Paul Rubens en 1601: une jeune peintre flamand à Rome», *Arte Documento*, 28, 2012, págs. 139-142; Jaffé, M., *Rubens e l'Italia*. Roma: Fratelli Palombi, 1977, págs. 60-62; Wiedmann, G., «Rubens a Roma», en Pilo, G.M. (coord.), *Rubens e l'eredità veneta*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1990, págs. 113-129.

51. Boyer, J.C.; Brejon de Lavergnée. A., «Une commande de tableaux à des artistes français et italiennes à Rome en 1639», *Revue du Louvre*, 30, 1980, págs. 231-240; Boyer, J.C., *Pierre Mignard*. París: 5 Continents, 2008; Ebert-Schifferer, S., «Pierre Mignard le Romain», *Kunstchronik*, 53, 2000, págs. 41-45; Luna, J.J., «Mignard y España: obras y referencias textuales», *Gazette des Beaux Arts*, 104, 2002, págs. 205-210; Loisel, C., «La collection des dessins italiennes de Pierre Mignard», en Boyer, J.C. (dir.), *Pierre Mignard «le Romain»*, *Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel*, 29 de septiembre de 1995. París: Documentation Française, 1997, págs. 55-88; Scott, B., «The Rediscovery of Pierre Mignard», *Apollo*, 131, 1990, págs. 269-271.

52. Schnapper, A. (dir.), *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, cat. exp., 15 de junio – 15 de octubre de 1979, Palais des Papes, Aviñón. Marsella: Agep, 1979.

53. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, págs. 267-268; Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, pág. 570.

6. Peter Paul Rubens, a partir de Agostino Carracci, Annibale Carracci y artista desconocido *Leda y el cisne*, *c.* 1605, tinta y tiza sobre papel. Victoria & Albert Museum, Londres.

permaneció en Roma hasta 1657, dibujó los frescos de la Sala Grande,[54] grabados una vez de vuelta en Francia, y adquirió[55] ejercitaciones y dibujos preparatorios de Annibale Carracci[56] que habían pertenecido a Francesco Angeloni (Terni, 1559 – Roma, 1652)[57] y en cuyo taller habían sido consultados y utilizados como modelos por otros pintores.[58] El interés de Mignard por la obra carracciana se plasma, además, en su testamento, dictado en Roma en octubre de 1653, en el que dejaba a su hermano Nicolas las copias que realizó de Rafael en el jardín del duque Maffei y un cartón de Polifemo de la Sala Grande que consideraba de mano de Annibale Carracci.[59]

En el palacio, Mignard entabló sin duda una fructífera relación con los artistas y eruditos romanos que lo frecuentaban para copiar y estudiar, más que los frescos carraccianos, las antigüedades clásicas. Precisamente allí habría conocido a Cassiano dal Pozzo (Turín, 1588 – Roma, 1657), que en su *Museo Cartaceo* incluyó dibujos de las piezas de la colección Farnese, algunas de ellas dibujadas por Pietro Testa (Lucca, 1611 – Roma, 1650), así como de los frescos carraccianos y bocetos llevados a cabo por Nicolas Poussin (Les An-

54. Loisel, C., *Inventaire général des dessins italiens VII: Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*. París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2004, págs. 354-356 y 364-366.

55. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo…», pág. 267; Loisel, C., «La collection des dessins…», págs. 55-56 y 58; *idem*, *Inventaire général des dessins italiens…*, págs. 329-332. En el inventario realizado el 2 de agosto de 1660, poco antes de que se produjese el enlace matrimonial entre Mignard y Angela Avolara, figuraban tres grandes libros en los que se recopilaban dibujos de pies, manos, cabezas y de figura de los Carracci, setenta y cinco hojas con dibujos de desnudo y ciento veintiuna hojas de anotaciones y dibujos de Annibale. En el inventario que se hizo tras su muerte, en septiembre de 1696, se indica que el pintor poseía tres volúmenes de dibujos de los Carracci y otros maestros. Angeloni, propietario del conjunto de dibujos de los Carracci, falleció en noviembre de 1652 dejando lo que en su testamento se denomina de forma un tanto ambigua «*Grandi libri di desegni incollati di principali Pittori*». Una parte de esos dibujos fueron adquiridos por Mignard, mientras que el resto fueron comprados por distintas personas, ya que, aunque el cardenal Leopoldo de Medici estaba interesado en ellos, consideró su precio demasiado elevado. Uno de los artistas que se ejercitó a partir de los dibujos de Angeloni entre los años 1642 y 1644 fue François Bourlier, tal y como demuestran los bocetos de este artista que se conservan en el Musée du Louvre.

56. Boyer, J.C.; Brejon de Lavergnée. A., «Une commande…», pág. 235.

57. *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1961, vol. 3, págs. 241-242. Carecemos de datos sobre la formación de Francesco Angeloni, aunque sabemos que a finales del siglo XVI se encontraba en Roma, donde comenzó a coleccionar obras de arte y desempeñó el papel de protonotario apostólico. Escribió *Historia augusta da Giulio Cesare in fino a Costantino il Magno illustrata con la verità delle antiche medaglie* (1641) y la *Historia di Terni* (1646), obras que tuvieron una importante difusión. De hecho, la primera fue dedicada a Luis XIII por mediación de Poussin y defendida por Bellori de las críticas de incompetencia que le hizo el anticuario francés J. Tristan de Saint-Amand.

58. Loisel, C., «La collection des dessins…», pág. 58, n. 19. El pintor inglés Richard Symonds (1617-1692), en un cuaderno que se conserva en la British Library (Notebook Egerton, ms. 1635), señala que en el estudio de Francesco Angeloni se custodiaban dos libros con los dibujos de Annibale Carracci para la Galería Farnese. También existían algunos dibujos de paisajes de diferentes autores como Annibale, Agostino y Domenichino.

59. Scalia, G., «Pierre Mignard à Rome: un testament ignoré et d'autres sources inédites», en Boyer, J.C. (dir.), *Pierre Mignard «le Romain»…*, pág. 29. En dicho documento anuncia que se dispone a realizar un viaje por la Italia septentrional, concretamente por Lombardía y por el Véneto, para dibujar.

delys, Normandía, 1594 – Roma, 1665), el artista por el que Dal Pozzo experimentó un mayor interés y a quien comisionó un mayor número de obras.

También Pierre Lemaire (Roma, *c.* 1610-1688), próximo a Cassiano dal Pozzo, con el que seguramente colaboró, y al que se refiere Poussin en una carta que escribió a Paul Fréart de Chantelou en junio de 1643,[60] estuvo en el palacio Farnese.[61] Según relata Fréart, Lemaire copió obras clásicas y los frescos de la Sala Grande en compañía de Rémy Vuibert,[62] Nicolas Chaperon, Jean Nocret, Renaud Le Vieux, Charles Errard y el napolitano Ciccio Graziani.[63]

Otro artista que manifestó un indiscutible interés por los frescos de la Sala Grande del palacio Farnese fue Charles Le Brun (París, 1619-1690). El francés, que residió en Roma entre los años 1642 y 1645 bajo la protección de Pierre Séguier (París, 1588 – Saint-Germin-en-Laye, 1672) y la tutela intelectual de Poussin,[64] tuvo oportunidad de realizar diecinueve cartones de la obra carracciana durante su estancia en el palacio.[65] Su entusiasmo por los frescos fue tal que en 1670, a partir del trabajo de Mignard, impulsó la copia de las pinturas de la Sala Grande en la Sala de los Embajadores de las Tullerías. Esta fue llevada a cabo por alumnos que habían sido pensionados por la Académie de France de Roma,[66] fundada por Jean-Baptiste Colbert (Reims, 1619-París, 1683) en 1666. Así, bajo la dirección de Charles Errard (Nantes, 1606 – Roma, 1689), primer director de la institución gala en la Ciudad Eterna,[67] trabajaron François Bonnemer, Pierre Monnier, Corneille le Jeune y Louis Vouet.[68]

---

60. Solinas, F., «Percorsi Puteani: note naturalistiche de inediti appunti antiquari», en *idem* (coord.), *Cassiano dal Pozzo, Atti del Seminario Internazionale di Studi*, 18 y 19 de diciembre de 1987, Istituto Universitario «Suor Orsola Benincasa», Nápoles. Roma: De Luca, 1989, pág. 122. En la agenda del Museo de Cassiano dal Pozzo, un texto manuscrito del erudito en el que anota nombres de pintores que se habrían de encargar de copiar obras para su proyecto, se lee lo siguiente: «*A Napoli di Monsignor Nunzio. In casa de' Caraffi fa copiare alcune cose del Cardinale, intendersi da Monsú Le Mere sono in casa il Duca di Matalume n'ha da essere nota in casa in un libro di memorie. È questo adesso del Principe di Venosa, vi sono alcuni bassorilievi*».

61. Michel, O., «L'Accademia», vol. 1, pág. 610. Olivier Michel ha localizado a Lemaire viviendo en el palacio Farnese en 1654, aunque de los estados de ánimas no se desprende en qué parte del mismo se habría establecido.

62. Poussin, N., *Correspondance* [Jouanny, C. (ed.)]. París: Jean Schemit, col. «Archives de l'art français. Nouvelle période», 5, 1911, págs. 199-212.

63. Brejon de Lavergnée, A., «Who was Pierre Lemaire?», *The Burlington Magazine*, 140, 1998, págs. 739-746. En 1630 Pierre Lemaire estaba en Roma, adonde habría llegado en compañía de Claude Vignon (Tours, 1593 – París, 1670). A partir de los estudios de los estados de ánimas de Jacques Bousquet y de la documentación de la Accademia di San Luca, sabemos que el francés permaneció en la Ciudad Eterna y que estaba registrado en la parroquia de Santa Maria del Popolo en 1630.

64. Gady, B., *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, págs. 127-170. Algunos meses después de su llegada a Roma, Lebrun obtuvo un permiso del cardenal Barberini para entrar en el palacio Farnese.

65. De Navenne, F., *Rome et le Palais Farnèse pendant les trois derniers siècles*. París: Honoré Champion, 1923, vol. 1, pág. 177, n. 1.

66. Loisel, C., *Inventaire général des dessins italiens vii: Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*. París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2004, págs. 353-354 y 360-363. Michel Corneille el Joven (París, 1642-1708), quien se formó con Le Brun y Mignard, también copió los frescos de los Carracci en el palacio Farnese, posiblemente por indicación de sus maestros a lo largo de su estancia en Italia entre 1659 y 1663, donde fue gracias a la academia de bellas artes parisina.

67. Sainte Fare Garnot, M.N., «La Galerie des Ambassadeurs au Palais des Tuileries (1666-1671)», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1978, págs. 119-126. En la nota a pie de página número 8 de dicho artículo se indica que los cartones empleados para el palacio de las Tullerías, que eran de Mignard, han llegado hasta nosotros gracias a Morel d'Arleux, conservador del Cabinet des Dessins del Musée du Louvre que, en un inventario manuscrito, destaca la existencia de doce grandes dibujos realizados a lápiz negro y blanco sobre papel gris en los que se representaban las cariátides de la Sala Grande del palacio romano. Estos dibujos debieron de estar, al menos durante un tiempo, en poder de Lebrun, que por aquel entonces era primer pintor del rey.

68. Montaiglon, M.A. (ed.), *Correspondance des directeurs de L'Académie de France a Rome avec les surintendents des batiments, 1666-1694*. París: Charavay Frères, 1887, vol. 1, núm. 421, pág. 412. Cabría recordar que una prueba de la fascinación que despertó el trabajo de los Carracci de la Sala Grande del palacio Farnese en París y en la Académie de France de Roma durante el siglo xvii, se manifiesta abiertamente en una carta que el director de esta última envió a su superior parisino el 18 de agosto de 1693. En ella le informa de lo siguiente: «*Je vous envoie, M., par cet Ordinaire, la Galerie du Palais Farnèze, avec tous ses accompagnements d'architecture, statues et autres ornemens qui la décorent, le tout peint par Annibal Carrache, ou fait sous sa conduitte et après ses desseins. J'y ay joint le Cabinet du mème Palais, peint de la mème main, mais avec encore plus de soing que la Gallerie. J'accompagne ces beaux ouvrages d'une estampe double qui raprésente la famille du Roy de Pologne, gravée para le Sr. Farjat, François, après un tableau de M. Cascar. La Gallerie couste quatre escus Romains et le Cabinet un escu et demy*».

La presencia francesa en el palacio romano durante el siglo XVII se cierra con la permanencia en él del escultor Pierre Legros (París, 1666 – Roma, 1719), quien vivió y estableció su lugar de trabajo allí desde 1696 hasta 1719.[69] El 20 de enero de 1696, Legros firmó un contrato de alquiler de un estudio que se situaba en dos «*stantiole*» empleadas para el juego de «*palla a corda*»[70] por el precio de cuarenta escudos anuales durante cuatro años renovables.[71] Asimismo, se le permitió que modificase parcialmente el espacio de su estudio para que entrasen en él los grandes bloques de mármol con los que trabajaba y para que fuese más luminoso de lo que era en origen.[72]

Si bien es cierto que los artistas que pasaron por el palacio Farnese en el siglo XVII fueron sobre todo franceses, también fue transitado por algunos italianos, como el siciliano Pietro Aquila (Marsala, 1630 – Alcamo, 1692), que grabó los frescos de la Sala Grande, colección publicada por Giovanni Giacomo de' Rossi en torno a 1674 en *Galeriae Farnesianae icones Romae in aedibvs sereniss. Dvcis Parmensis ab Annibale Carracio ad vetervm aemvlationem posterorvmque admirationem coloribvs expressae cvm ipsarvm monocromatibvs et ornamentis a Petro Aqvila delineatae incisa*, con un frontispicio alegórico en el que Annibale Carracci presenta la Pintura a Apolo y a Minerva, grabado por Aquila según un dibujo de Carlo Maratta.[73]

Otro italiano en el palacio Farnese, en este caso a finales del siglo XVII, fue Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 – Venecia, 1734), recomendado por Ranuccio II Farnese (Cortemaggiore, 1630-1694) para que pudiese residir allí durante tres años a partir de 1691.[74] En el interior del palacio tuvo ocasión de copiar los frescos de los Carracci, viviendo en el segundo piso en las salas que daban a la «*loggia grande*». El interés de Ricci, que ya conocía parte de la producción artística de los Carracci –puesto que había pasado un tiempo en Bolonia, donde estudió algunos de sus trabajos–, no se puede entender, pues, como una ejercitación realizada en el contexto de un proceso de aprendizaje, sino como una reflexión madura en la que fue capaz de ponderar la importancia y la riqueza del trabajo de los boloñeses.[75]

Poco más tarde se estableció en el palacio Farnese, durante un par de años (1697-1698), Angelo de Rossi (Génova, 1671 – Roma 1715), que, por aquel entonces, se ocupaba de la labor escultórica del altar de san Ignacio de la iglesia del Gesú y de la que cabría destacar el relieve de Pablo III que confirma la regla de la orden (1695-1699). En el palacio, De Rossi eligió la estancia en la que deseaba trabajar, como así lo explica Ratti en *Vite de' pittori, scultori de architetti genovesi*.[76]

---

69. Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR), *Stati delle anime*, Santa Caterina della Rota, 1698-1717.

70. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, pág. 268. En el inventario del año 1644 se apunta que en la denominada «*Sala de la palla corda*» se conservaba un atlante de rodillas que sujetaba el mundo y un león yacente de mármol.

71. ASVR, *Stati delle Anime*, Santa Caterina della Rota, 1695, fol. 39r. En el registro de ese año se escribe «*alli scultori*», lo que indica que este era el espacio destinado al estudio de Legros.

72. Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, pág. 572; Montaiglon, M.A., *Correspondance des directeurs de L'Académie de France a Rome avec les surintendents des batiments, 1694-1699*. París: Charavay Frères, 1888, vol. 2, núm. 524, pág. 59; núm. 650, pág. 173; núm. 656, pág. 183; y núm. 665, págs. 195-196.

73. Wazbinski, Z., «Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674», en *Les Carrache et les décors profanes, Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome*, 2-4 de octubre de 1986, Roma. Roma: École française de Rome, 1988, págs. 584-585.

74. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo…», pág. 268.

75. El impacto de los frescos de los boloñeses se advierte claramente en algunas de las obras de Ricci, como *El encuentro de Baco y Ariadna* (1712-1714, Burlington House, Londres).

76. Michel, O., «L'Accademia», vol. 1, pág. 577; Ratti, C.G., *Delle vite de' pittori, scultori de architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765*, 2 vols. Génova: [s.e.] 1797, vol. 2., pág. 236: «*Il nostro scultore avendosi scelta per libertà del suo lavorare una stanza vicino alla fonta dei Farnesi detto il Mascherono, continuamente colà si protava, studiando e modellando*». En el año 1700 el cardenal Ottoboni, del que era amigo, lo llevó consigo al palacio de la Cancelleria, en la parroquia de San Lorenzo in Damaso, donde permaneció hasta su muerte en 1715.

Todo ello nos reafirma en la hipótesis de que la mayor parte de las copias que se realizaron de los frescos de los Carracci durante los años centrales del siglo XVII no encaja en la consideración de ejercitación formativa, sino que responden más bien a la voluntad de incluir los frescos en proyectos encaminados a la creación de un *corpus* de imágenes, fruto de criterios que anticipaban enciclopedismo, o con la voluntad de copiar la obra de los boloñeses en mansiones francesas. Con todo, quizá el caso de Pierre Mignard podría ser algo diferente, ya que al ser nombrado director de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París,[77] las copias que llevó a cabo de las pinturas de la Sala Grande y los dibujos preparatorios de Annibale Carracci, adquiridos a la muerte de Angeloni, fueron utilizados en las etapas formativas de los alumnos de la sede parisina. La formación carracciana que los artistas en ciernes pudieron haber tenido en París se completó, en el caso de los jóvenes más relevantes que disfrutasen de una pensión en la Académie de France en Roma, gracias a las ejercitaciones que tuvieron oportunidad de realizar en el palacio Farnese.

La academia privada de Sebastiano Conca en el palacio Farnese

El establecimiento de la academia privada de Sebastiano Conca (Gaeta, 1680 – Nápoles, 1764) en el palacio Farnese puede ser interpretado como el primer paso para el afianzamiento de la dimensión didáctica de este lugar que, como se ha visto, se custodió como canon en el mundo francés.[78] Conca se formó en Nápoles, desde donde fue a Roma junto a su hermano Giovanni en 1707.[79] Una vez en la Ciudad Eterna, se consagró al estudio de Miguel Ángel y Rafael y, muy especialmente, de los Carracci, a los que admiraba, lo que situaría a un no tan joven Sebastiano Conca dibujando en la Sala Grande.[80] Poco tiempo después, entre 1710 y 1718, Conca creó una

77. Dussieux, L., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, 2 vols. París: Dumoulin, 1854.

78. Andrisani, G., *Saggi su Conca e su Annigoni*. Caserta: Russo, 1986; De Dominici, B., *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*, 3 vols. Nápoles: Stamperia Ricciardi, 1742-1743; Clark, A.M., «Sebastiano Conca and the Roman Rococo», *Apollo*, 63, 1967, págs. 328-335; «Elogio di Sebastiano Conca», en *Serie degli uomini più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, 12 vols. Florencia: Stamperia Allegrini Pisoni, 1775, vol. 12, pág. 169; Michel, O., *Vivre et peindre à Rome.* Roma: École de France, págs. 267-295; Pascoli, L., «Vita di Sebastiano Conca», *Giornale di erudizione artística*, 1874, págs. 65-76; Roli, R., «Due inediti di Sebastiano Conca», en *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, 2 vols. Nápoles: Banca Sanitica, 1982, vol. 1, págs. 481-483; *Sebastiano Conca (1680-1764)*, cat. exp., julio-octubre de 1981, Palazzo De Vio, Gaeta. Gaeta: La Poligrafica, 1981; Siracusano, C., «L'influenza di Sebastiano Conca in Sicilia», en *La Sicilia nel Settecento*, *Atti del Convegno di Studi*, 2-4 de octubre de 1981, Messina, 2 vols. Messina: Università degli studi-Facoltà di Lettere e Filosofia-Centro di Studi Umanistici, 1986, vol. 2, págs. 793-803. Desde la adolescencia, el pintor demostró una inclinación natural hacia el dibujo, para el que estaba especialmente dotado. De hecho, a los trece años fue a Nápoles, donde tuvo como primer maestro a Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705), tal y como informa Gaburri. Además, se sabe que pasó un periodo de formación con Francesco Solimena (Canale di Serino, 1657-Nápoles, 1747) por recomendación del abad Erasmo Gattola di Gaeta. En 1703, Solimena trabajó en la abadía de Monte Cassino con el encargo de pintar algunos frescos en la capilla de San Carlomanno, para lo que llevó consigo a su alumno, Sebastiano Conca.

79. Lanzi, L., *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVII secolo* [Capucci, M. (ed.)]. Florencia: Sansoni, 1968, págs. 409-410: «*Giovanni suo fratello aiutò Sebastiano nelle sue commissioni, e n'eseguì per se stesso, facile anch'egli e di gusto conforme, benchè men vago nelle teste e di pennello men fine. Ebbe grande abilità in copiare i quadri de' buoni artefici. Veggonsi a' Domenicani di Urbino le copie che fece di quattro quadri per ridurli a musaico; e son que' del Muziani, del Guercino, del Lanfranco e del Romanelli*». En el año 1764 Giovanni Conca seguía en Roma, viviendo en la parroquia de San Lorenzo in Lucina a la edad de setenta años; ASVR, *Stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1764: «*Casa de Berti/165 2º Piano/ Giova Conca da Gaeta Pittore 70/ A. D. Giacomo 34/ C Tomasso 25/ C Ma Agnese 37/ C Ma Candida 28/ C Maria Rosa 22/ Maria Ant.a 15/ C Giovan Vitti da Ma Tiscone? 24*».

80. Moücke, F., *Museo fiorentino che contiene i ritratti dei pittori*. Florencia: Stamperia Moückiana, 1752-1762, págs. 247-257: «*Arrivato dunque in Roma, benchè fosse allora nel trentesimo anno dell'età sua, non ostante per altri tre anni volle*

academia de desnudo en su casa de Campo de' Fiori,[81] sita en la parroquia de San Lorenzo in Damaso,[82] y desde 1717 hasta 1724 residió en el palacio de De Cupis, en la plaza Navona, que le fue alquilado por el cardenal Pietro Ottoboni (Venecia, 1667 – Roma, 1740).[83]

En 1725, el cardenal Francesco Acquaviva d'Aragona (Nápoles, 1665 – Roma, 1725) dejó en herencia al duque de Parma, tal y como se precisaba en su testamento abierto el 9 de enero de ese año, el boceto que Conca había realizado para la bóveda de la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere (1721-1724), un trabajo muy celebrado en la Roma del momento. Dicho boceto suscitó el interés y la admiración del duque de Parma hasta tal punto que ofreció a Sebastiano Conca la posibilidad de establecer su estudio de pintura en el palacio Farnese, en el salón de Hércules, adecuado por sus dimensiones para que el de Gaeta pintase sus obras, muchas de ellas de gran formato.[84] También le proporcionó una sala del último piso, que pasó a denominarse «*Sala dell'Accademia*», donde impartió sus lecciones. De esta manera, Conca contribuyó a que el palacio Farnese se convirtiese en un lugar transitado habitualmente por jóvenes artistas que se formaban en su academia y que estudiaban *in situ* los frescos de los Carracci, alejando así el palacio del halo de oficialidad que tuvo durante la centuria precedente.

La academia de Sebastiano Conca en el palacio Farnese pronto se convirtió en un lugar muy concurrido al que, además de los sesenta alumnos que la frecuentaban con regularidad,[85] tal y como especifica Gaburri,[86] se sumaron algunos visitantes y curiosos[87] que propagaron sus bondades (ilustración 7).[88] En relación con la procedencia de los alumnos de la academia de Conca, Olivier Michel ha notado que, durante los primeros años, la mayor parte de ellos provenían del sur de Italia, e incluso algunos pertenecían a su misma familia.[89] De hecho, en 1713

---

attendere indefessamentea lo studio dell'opere antiche, e principalmente del Giudizio di Michelangnolo, delle Logge di Raffaello, e della Galleria del Carracci».

81. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), ms. Ottob. Lat. 3117, fol. 115. Bajo una caricatura que Pierleone Ghezzi hace de Sebastiano Conca se ha anotado lo siguiente: «*Il. Sig.re Cav.re Conca pittore napoletano, scolaro di Solimena, ed è bravo e spiritoso pittore e qui in Roma fra i migliori, il med.o e uomo assai da bene e dà ricetto a molti ragazzi per istruirli nella pittura mà ancora non gle ne è riuscito niuno. Presentemente è principe della nostra Accad.e di S. Luca dove a spese sue ci à fatto l'altare somigliante à quello che fece fare il S. Lazzaro Baldi de anche ci à fatto il quadro, e ha dotata ancora questa cappella di suppellettilli e di entrata per farvi celebrar delle messe*».

82. Orlandi, P.A., *L'Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura, e architettura nel quale sotto brevità si descrivono le notizie dei suddetti artefici antichi, moderni, e viventi, cifre e temmpi nei quali fiorirono.* Florencia: Gaetano Cambiagi, 1788, pág. 1156: «*... ma crescendo sempre in lui il desiderio, e l'emulazione di avanzarsi nell'arte si portò a Roma, dove con ogni diligenza, e fervore impiegò il suo talento, e nella propria casa aprì l'Accademia del nudo per lo spazio di sette anni*».

83. Michel, O., *Vivre et peindre*..., págs. 273 y 286-287; BAV, *Computisteria Ottoboni*, vol. 91, Giustificazioni del libro mastro D, de 1 de enero a diciembre de 1733, núm. 11. El 20 de agosto de 1714, el 30 de enero de 1715 y el 6 de junio de 1720, el cardenal Ottoboni realizó pagos a Sebastiano Conca por diversas obras encargadas. Esta información demuestra la intensa relación que debió existir entre ambos personajes, en la que el cardenal Ottoboni realizó las veces de mecenas del pintor de Gaeta.

84. *Sebastiano Conca (1680-1764)*..., págs. 39-40.

85. Pascoli, L., «Vita di Bastiano Conca», *Giornale di erudizione artistica*, 1874, págs. 65-76: «*Aprí poi pubblica scuola, ed in tal numero vi concorse la gioventù romana, e d'ogni altra nazione, che porto ferma credenza, che non ci sia mai stato in Roma professore alcuno, ache avuto l'abbia più frequente e maggiore*».

86. Biblioteca Nazionale di Firenze, Francesco Maria Niccoló Gabburri, *Vite di artisti,* ms. Palatino E.B.9.5, vol. 4, pág. 2264.

87. Aurigemma, M.G., *Palazzo Firenze in Campo Marzio.* Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2007, págs. 304-308; Maffeis, R., *Benedetto Luti. L'ultimo maestro*. Florencia: Mandragora, 2012, págs. 130-132. El hecho de que el palacio Farnese se hubiese convertido en época moderna en una referencia para los artistas en la Ciudad Eterna permite establecer un paralelismo entre este y otro palacio que, sobre todo durante el primer cuarto del siglo xviii, tuvo una funcionalidad análoga: el palacio Medici en Campo Marzio, también conocido como «*del Duca*» o «*de Firenze*». En él vivió Benedetto Luti (Florencia, 1666 – Roma, 1724) entre 1692 y 1724, en compañía de Tommaso Redi hasta 1699, y de Antonio Balestra entre 1695 y 1793, quien debió de impartir lecciones en dicho palacio, y, más tarde, Filippo Antonio Laurenti, Odoardo Vicinelli y Lione Pascoli. En el texto de Rodolfo Maffeis se reproduce una carta de Fede en la que se refiere claramente que Luti desempeñaba en el palacio Medici sus labores como docente: «*Noi facciamo l'accademia nel palazzo, e certo mi creda che ne aviamo onore per aver buono modello, come anche per le attitudini che si cercano di studiare, acciò facciano bene; e di corso è la prima accademia di Roma, e tuttavia sempre viene nuova gente a chiedere licenza*».

88. Clark, A.M., «Sebastiano Conca...», pág. 331.

89. Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, págs. 593-594.

7. Louis Chays *Esculturas del* cortile *del palacio Farnese con estudiantes copiando el Hércules Farnese y la Flora Farnese*, 1775, dibujo con retoques de clarión, 41,5 × 53,4 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Berlín.

llegó a Roma Francesco Conca, que vivió con Sebastiano hasta 1724, y en 1719 hizo lo propio su otro hermano, Giovanni. En esta clave familiar podría interpretarse la proximidad a Conca de Cristoforo Epifanio Creo, gaetano de origen que estuvo con el maestro entre 1710 y 1713, del napolitano Prospero Clori y del partenopeo de adopción Pietro Maria Genari. Además, uno de los alumnos de Creo, Gaetano Lapis (Cagli, 1706 – Roma, 1773), pasó de la tutela de este a la de Conca, y posteriormente fue supervisado por Giovanni Conca. Lapis fue conocido con el seudónimo de *Carraccetto* en virtud de su interés por la pintura de los Carracci.[90]

De entre los artistas extranjeros que se formaron en la academia de Sebastiano Conca, fueron especialmente numerosos los del norte de Europa: Jakob Frey[91] –que llegó a Roma en 1715 y grabó muchas de las obras de su maestro–, Isaak Turl, Konrad Schluch, Joseph Scheubel, Jakob Jennewein y Johan Jakob Zeiller. También los españoles debieron de frecuentar con asiduidad las estancias del palacio, como lo hicieron Miguel Sorelló (Barcelona, *c.* 1700 – Roma, 1765), grabador que copió la piscina probática del gaetano en el hospital de la Scala de Siena (1732), Hipólito Rovira (Valencia, 1693-1765),[92] que dedicó buena parte de su es-

90. Anónimo, «Vita di Gaetano Lapis pittore di Cagli», *Memorie per le Belle Arti*, 3, 1787, pág. 1.

91. Bätschmann, M.T., *Jakob Frey (1681-1752). Kupferstecher und Verleger in Rom*. Berna: Selbstverlag, 1997.

92. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. 4, págs. 251-255. Hipólito Rovira se formó en la academia de Evaristo Muñoz, donde se convirtió en grabador. A los treinta años se fue a Roma y allí copió a los más relevantes artistas del momento. Ceán

8. Edmé Bouchardon, a partir de Agostino Carracci y Annibale Carracci *Ignudi*, 1723-1732, sanguina, 45,8 × 29 cm. Musée du Louvre, París.

tancia en la Ciudad Eterna a copiar la Galería Farnese, y Cristóbal Valero (Alboraya, 1707-1789).

Tampoco deberíamos excluir la posibilidad de que el prolífico dibujante Edmé Bouchardon (Chaumont, 1698 – París, 1762), pensionado en la Académie de France entre 1723 y 1732, hubiese conocido a Sebastiano Conca en alguna de las ocasiones en las que fue a copiar los frescos de los Carracci en el palacio Farnese (ilustración 8).[93] Si bien es cierto que los franceses

---

Bermúdez, que hace hincapié en la amistad del valenciano con Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703 – Nápoles, 1765 o 1766), narra cómo Rovira trabajaba incansablemente hasta olvidarse de su propio cuidado personal. Los tintes heroicos a partir de los cuales se cuenta esta frenética actividad de Rovira en Roma alcanzan su punto álgido cuando Ceán refiere el episodio en el que Rovira copió prácticamente a oscuras los frescos de los Carracci en la Sala Grande: «Entonces fue quando copió de claro obscuro la Galleria del palacio Farnesio á escondidas, á deshoras y con la mayor incomodidad; pero con tal exactitud que mereció el elogio y la admiración de los profesores é inteligentes de aquella capital, particularmente de Sebastian Conca, que decia que ni el mismo Aníbal Caraci la podía copiar mejor».

93. Loisel, C., *Inventaire général des dessins italiens VII: Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*. París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2004, págs. 356-358. En el Musée du Louvre se conservan algunos dibujos de Bouchardon que testifican que el francés debió pasar un tiempo en el palacio Farnese copiando sus frescos.

tenían una estructura académica sólida y que llegaban a la Ciudad Eterna con una formación más completa que la que poseían el resto de los artistas en ciernes provenientes de otros puntos de Europa, Bouchardon podría haber sentido interés por la figura de Conca y pudo haber debatido con él sobre las particularidades y el contenido de los frescos de los pintores de Felsina.

La influencia de la academia de Conca y de los frescos carraccianos en la formación de los jóvenes artistas

La manera de entender el arte de Conca se condensa en sus «*ammonimenti*» de 1739,[94] publicados por Melchior Missirini,[95] una mezcla de principios teóricos, prácticos y morales encaminados a sacudir la anquilosada mentalidad de la Accademia di San Luca. En ellos se reitera la necesidad de regresar a la naturaleza como fuente de inspiración, lo que supondría la «*richezza di fisonomie, di cui è doviziosa la natura, e vuole essere fertile l'artista figlio della natura*». Este regreso a la naturaleza explicaría, además, la importancia que concedió el de Gaeta al estudio del color que, en la Accademia di San Luca, se desestimaba, prefiriéndose el estudio del dibujo, ya que la práctica del color se consideraba propia de los talleres.

Sebastiano Conca compartió con los Carracci no solo el espacio del palacio Farnese, sino también un modo análogo de interpretar la práctica artística y su enseñanza. Además del retorno a la naturaleza reclamado por el pintor de Gaeta, al igual que hicieron los boloñeses ensalzó a los pintores de la escuela veneciana que, sin un pasado clásico en el que inspirarse, recurrieron a su propio entorno, a lo que Conca denominó «*passeggeri, che discorrevano le contrade*», para componer las figuras de sus cuadros.

Las ideas carraccianas y la visión de la formación artística de Conca entraron en fuerte contradicción con el tipo de docencia que se impartía en la Accademia di San Luca, quizá demasiado empeñada, como se ha dicho, en conceder prioridad al dibujo y en la homologación del gusto, lo que limitaba ostensiblemente la creatividad y la libertad del artista. De hecho, el interés por la producción artística de los Carracci, así como por sus ideas –lo que podríamos denominar actitud carracciana, que estaba latente en muchos artistas ya a comienzos del siglo xviii, incluso antes de que Conca comenzase a impartir sus lecciones en el palacio Farnese–,[96] no siempre fue bien visto por la Accademia di San Luca y, sobre todo, por uno de sus máximos representantes, Carlo Maratta (Camerano, 1625 – Roma, 1713). Un rechazo que

94. Por lo que respecta al funcionamiento de la academia privada de Conca, no debió ser demasiado diferente del de la Accademia degli Incamminati o de otras muchas academias privadas que la precedieron. Se dibujaba a partir de un modelo vivo, se practicaba el *panneggio* utilizando un maniquí sobre el que se colocaban las vestiduras con los oportunos pliegues, se empleaba el color y se daban consejos de naturaleza técnica, lo que, como sucedía en el caso carracciano, era una peculiaridad de la formación en el taller que se insería en un contexto académico. Además, Sebastiano Conca debió de tener una importante biblioteca y habría propuesto en sus clases estimulantes debates de naturaleza teórica en los que participaban los artistas en ciernes.

95. Missirini, M., *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini.* Roma: Stamperia de Romanis, 1823, págs. 214-219.

96. Barroero, L., *Benefial*. Milán: 5 Continents, 2005, págs. 18-19. Liliana Barroero precisa que, en el año 1754, Benefial fue propuesto como príncipe de la Accademia di San Luca, aunque en la votación se prefirió a Giovan Paolo Panini por siete votos contra quince. Es bastante probable que las ideas de Benefial no fuesen del agrado de la academia romana, ya que, como lo define Ponfredi, Benefial era «*un grande osservatore della natura, ed in particolare nell'esperimer gli affetti*». Gracias a su formación con Lamberti, Benefial había aprendido a estudiar a los Carracci y a valorar la necesidad de analizar y reflexionar sobre la naturaleza y sobre los maestros antiguos.

provocó desafectos relevantes, como fue el de Marco Benefial (Roma, 1684-1764),[97] defensor de la libertad del artista frente a las imposiciones del mundo académico,[98] actitud que hizo que no fuese admitido en el seno de la Accademia romana hasta el año 1741,[99] momento en el que contó con el apoyo de Sebastiano Conca, entonces príncipe de la institución.[100]

El de Benefial no fue, sin embargo, el único caso de enfrentamiento con la Accademia di San Luca. Singular en este sentido fue el caso de Pietro Maria Boschi, que en 1751 encabezó un grupo de pintores en la defensa de la práctica del paisaje, género infravalorado por la Accademia di San Luca,[101] durante su estancia en el palacio Farnese, donde residió –en gran medida gracias a su origen parmesano–[102] entre los años 1721 y 1758, es decir, coincidiendo en lo principal con los años en los que permaneció abierta la academia de Sebastiano Conca.

Las carencias de la Accademia di San Luca eran, pues, colmadas en buena medida por la academia de Conca, quien, paradójicamente, estuvo muy ligado a la institución. Fue su director entre los años 1729 y 1731 y entre 1739 y 1741 –periodo este último que coincide con la redacción de sus «*ammonimenti*»–. De hecho, no puede pensarse que fuera casualidad que, cuando Conca abandonó Roma en 1752 rumbo a Nápoles y posteriormente a Gaeta, se instituyese la Scuola del Nudo, fundada en 1754 por voluntad de Benedicto XIV (Bolonia, 1675 – Roma, 1758), entre otras cosas para intentar cubrir el vacío dejado por la academia del pintor y, con ello, dar un espacio formativo al elevado número de jóvenes artistas, tanto italianos como extranjeros, que la frecuentaban.[103]

Los frescos de los Carracci y los artistas españoles

A falta de una academia como la francesa, con una sede estable en Roma ubicada desde 1724 en el palacio Mancini de la via del Corso,[104] los artistas pensionados españoles, así como aquellos que fueron por su cuenta y riesgo a la Ciudad Eterna, debieron recurrir para formarse,

97. Nicosia, C., «Accademie e artisti nel Settecento», en *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 vols. Milán: Electa, 1990, vol. 2, pág. 579. En algunos momentos del siglo xviii, la Accademia di San Luca pretendió, gracias al decreto de Clemente XI del año 1720, que los artistas no pudiesen llevar a cabo comisiones públicas si no era tras un examen de la institución académica romana. Esta medida desató la ira de muchos artistas, al frente de los cuales se posicionó Michelangelo Cerruti, y se crearon diversas disputas que se recogen en el *Libro de' Decreti*. Entre aquellos que reaccionaron virulentamente contra esta medida se encontraban Marco Benefial, Francesco Imperiali, Francesco Trevisani y Pierre Legros, los dos últimos pese a su fuerte vinculación con la academia romana.

98. Quieto, P.P., *Pompeo Girolamo de' Batoni. L'ideale classico nella Roma del Settecento*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2007, págs. 33-35.

99. Missirini, M., *Memorie per servire…*, págs. 222-225. Missirini señala que la Accademia di San Luca mantuvo siempre alejado a Benefial a causa de su protesta contra el decreto de Clemente XI.

100. Nicosia, C., «Accademie e artisti…», pág. 578.

101. *Ibidem*, pág. 579.

102. Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, pág. 610.

103. Bordini, S., «Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte», en Biagi Maino, D. (coord.), *Benedetto XIV e le arti del disegno, Atti del convegno internazionale di studi di storia dell'arte*, 28-30 de noviembre de 1994, Bolonia. Roma: Quasar, 1998, págs. 386-387. Con la pretensión de emular la enseñanza impartida por el de Gaeta en el palacio Farnese, en la Scuola del Nudo no solo se practicó el dibujo del desnudo, sino que también se recomendó a los artistas en ciernes que se ejercitasen copiando las esculturas clásicas que se encontraban en el Museo Capitolino, abierto al público desde 1734, así como las obras de relevantes artistas conservadas en la Pinacoteca Capitolina (1749) y en iglesias y palacios de la Ciudad Eterna. En definitiva, se daba continuidad a la práctica de Conca, que exhortaba a sus alumnos a copiar las obras contenidas en el palacio Farnese, especialmente los frescos carraccianos. Silvia Bordini recuerda que esta asociación de Academia-Museo tuvo un discreto éxito en otros puntos de Italia, ya que cuando Felipe de Borbón creó la Accademia de esta ciudad de Parma en 1752, lo hizo contemporáneamente a la apertura de una *quadreria*. Asimismo, cuando en 1756 se fundó una academia en Venecia, nacieron, no casualmente, en 1767 la Galleria dei Gessi y, en 1807, la Galleria dell'Accademia.

104. Guerci, M., *Palazzo Mancini*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2011.

al menos durante la primera mitad del siglo XVIII, a la academia privada de Conca. Ese fue el caso de Pablo Pernicharo (Zaragoza, 1705 – Madrid, 1760) y de Juan Bautista de la Peña (Madrid, *c.* 1710-1773), residentes en Roma entre 1730 y 1736, donde tuvieron ocasión de copiar, según un memorial que enviaron a España, los frescos de la Sala Grande del palacio Farnese, además de los «originales de Rafael» conservados en él.[105]

Otros dos pensionados reales formados con Conca fueron Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712 – Roma, 1789) y Felipe de Castro (Noia, 1711 – Madrid, 1775), que habrían llegado a Roma en 1732. Preciado permaneció en la ciudad hasta el final de sus días desempeñando el papel de tutor de los artistas en ciernes enviados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mientras que Castro regresó a España en torno a 1747. Estas dos figuras fueron determinantes –si no las más importantes– en la manera en que se concibió el periodo formativo de los artistas españoles en Roma a partir de 1758, año en que se conceden las primeras pensiones. Preciado en cuanto tutor, como ya hemos apuntado, y Felipe de Castro desde Madrid, elaborando, a partir de sus propias experiencias en la academia de Conca, las *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma de pintura y escultura*, publicadas en septiembre de 1758.[106]

Con todo, donde se aprecia en mayor medida la influencia que ejercieron en Preciado de la Vega las enseñanzas de Sebastiano Conca y, especialmente, su paso por el palacio Farnese, es en el texto *Arcadia pictórica en sueño*, publicado en 1789.[107] Dedicado a los artistas en ciernes y no a quienes estaban ya formados, tal y como se precisa en el propio texto, su autor menciona esporádicamente a Conca, aunque se refiere en reiteradas ocasiones al valor docente de los cartones de los Carracci para la Sala Grande, que seguramente pudo conocer en la academia del de Gaeta, y los alaba como modelo. A través de ellos, recuerda que el dibujo no ha de ser otra cosa que la copia de la naturaleza siguiendo las pautas del pensamiento carracciano, rememora la anécdota de Annibale que dibujó de memoria el *Laocoonte* ante Agostino –una clara alusión a la libertad creativa del artista a partir del modelo– y ensalza la escuela véneta recurriendo a los mismos conceptos empleados,[108] primero por Annibale en sus postillas vasarianas y, más tarde, por Conca en los «*ammonimenti*».[109]

Estas consideraciones expuestas en *Arcadia pictórica en sueño* no dejan espacio a la duda de que fueron Preciado de la Vega y Felipe Castro quienes recomendaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que los artistas españoles pasasen suficiente tiempo en el palacio Farnese y, sobre todo, en la Sala Grande, copiando los frescos de Annibale Carracci y «su *scuola*». Además, hay que considerar al respecto que el sevillano, que tuvo su propia academia privada en su casa de la plaza Barberini, en la parroquia de Santa Susanna,[110] debía comentar a quienes la frecuentaban, pensionados ordinarios y extraordinarios, así como a quienes habían ido a Roma por su cuenta y a algunos jóvenes artistas extranjeros, el carácter singular de la obra carracciana y la necesidad de copiarla y aprender de ella en las horas en las que no acudían a la Scuola del Nudo. No en vano, se documenta a los pensionados de la Real Academia de San

105. Urrea, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pág. 171.

106. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABSF), *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma*, sig. 50-5/1.

107. Preciado de la Vega, F., *Arcadia pictórica en sueño: alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibuxo, y la segunda del colorido*. Madrid: Antonio de Sancha, 1789.

108. ARABSF, *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma*, sig. 50-5/1. En el punto trece de las instrucciones se recomendaba a los pintores que copiasen a los siguientes artistas: «... las obras de Rafael, Anival, Dominiquino, Guido, Lanfranco, Saqui, Cortona, Marati, Corezo, Parmesano, Verones, o de otros celebres pintores, siguiendo siempre la Escuela Romana, Lombarda, o Veneciana, sujetando así estos dibujos como todos los demas que hagan, a su corrección, y aprovechándose de sus documentos».

109. Preciado de la Vega, F., *Arcadia pictórica...*, págs. 23, 37-38, 67, 105, 185 y 187.

110. García Sánchez, J., «L'accademia romana di Francisco Preciado de la Vega in piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento», *Bollettino d'Arte*, VII, 94, 2009, págs. 91-102.

Fernando de 1758 trabajando en el palacio Farnese muy poco tiempo después de llegar a Roma a finales de ese año, es decir, al menos desde febrero[111] hasta abril de 1759.[112]

Este tiempo que los jóvenes españoles pasaron ante los frescos carraccianos se concretó en algunas obras que han llegado hasta nosotros. En el caso de Domingo Álvarez Enciso se conserva un boceto pergeñado en su cuaderno (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, *Cuaderno italiano*, 1758-1762) que testifica su interés por los faunos de la Sala Grande (fol. 28). Sin embargo, en la mayor parte de los casos, los pensionados españoles vieron en los frescos de los Carracci, más que una ejercitación de naturaleza privada, una óptima práctica para enviar a la Real Academia madrileña, sabedores de la importancia que la institución concedía a la obra de los boloñeses en el marco de la formación romana de los artistas.[113] De esta manera, la Real Academia podía verificar, en el caso de los pensionados, que estaban progresando y, en el de aquellos que deseaban serlo, que eran idóneos para la obtención de una pensión extraordinaria. No deberíamos excluir la posibilidad de que estos bocetos enviados por los jóvenes que estaban en Roma pudiesen emplearse en las clases una vez en Madrid y que fuesen de gran utilidad al suplir la laguna de quienes jamás tendrían la oportunidad de ir a la Ciudad Eterna para poder ver y copiar la obra de los Carracci.

Precisamente con la voluntad de demostrar que el aprendizaje se desarrollaba en los debidos términos, en el año 1760, José del Castillo mandó dos dibujos de Polifemo, Antonio Martínez envió una copia de Polifemo y Galatea, Álvarez Enciso imágenes de Júpiter, Juno, Mercurio y Paris de la Gran Sala, y Mariano Salvador Maella hizo lo propio con la figura del tritón.[114] Por otro lado, con la intención de obtener una pensión extraordinaria, Alejandro de la Cruz mandó un dibujo realizado en la Sala Grande en 1764,[115] donde seguía trabajando al año siguiente,[116] y José Galón copió los frescos de los Carracci en 1765.[117]

El reconocimiento de la importancia de los Carracci, en especial de Annibale, por parte de los pensionados españoles se percibe con meridiana claridad en la página 301 del tercer cuaderno de José del Castillo (Museo Nacional del Prado, Madrid), en la que el pintor ha concluido un listado de artistas y el *Nomina Musarum*, que inicia en la página 299, con una alusión a los Carracci en la que Annibale es definido como «*Magistro*».[118]

En relación con los pensionados españoles y su formación en la Ciudad Eterna, no deberíamos olvidar que en ellos ejerció un gran impacto Anton Raphael Mengs (Aussig, Bohemia, 1728 – Roma, 1779). El bohemio, primero desde el seno de la academia madrileña –con la que mantuvo ciertas tensiones– y tutelando a un grupo de jóvenes artistas españoles en los años setenta,[119] estableció algunas pautas formativas en las que los frescos de la Sala Grande debieron de desempeñar un papel determinante. No en vano, Mengs había estudiado en la academia privada de Sebastiano Conca, siguiendo sus indicaciones y trabajando a partir de la obra de los

111. ARABSF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, sig. 3/82, junta ordinaria, 25 de febrero de 1759.

112. *Ibidem*, 29 de abril de 1759.

113. ARABSF, *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma*, sig. 50-5/1. Entre los puntos 14 y 23 se especificaban las condiciones en las que debían tener lugar los envíos de los trabajos de los pintores que certificaban el adecuado desarrollo de la formación en Roma de los pensionados, mientras que entre el 31 y el 40 se hacía lo propio en el caso de los escultores.

114. ARABSF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, sig. 3/82, junta ordinaria, 8 de abril de 1760.

115. *Ibidem*, 15 de julio de 1764.

116. *Ibidem*, 3 de noviembre de 1765.

117. *Ibidem*, 16 de diciembre de 1764.

118. Matilla, J.M. (ed.), *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya. José del Castillo. Mariano Salvador Maella*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013, edición online, págs. 46 y 480-481. Anna Reuter señala que para la redacción de esta lista de artistas, José del Castillo habría recurrido al *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori* del padre Resta, que se publicó en Perugia en el año 1707. El joven pintor debió utilizar el texto de Resta (*Indice del tomo de' Disegni* [...] *intitolato l'arte in trè stati*) para transcribir las líneas que se refieren a Annibale Carracci, «*Magistro nato Annibali/ Caraccio/ d.d.d*», donde sustituyó las iniciales de Sebastiano Resta por las suyas.

119. Jordán de Urriés y de la Colina, J., «"Crear artifizes yluminados en el buen camino de el Arte": los últimos discípulos españoles de Mengs», *Goya*, 340, 2012, págs. 210-235.

Carracci en el palacio Farnese. Buena parte de esa experiencia se condensa en sus textos, en los que manifiesta su proximidad a las ideas del de Gaeta y, por extensión, a las de los Carracci. Según Mengs, son dos los fundamentos de la creación artística, aunque ambos se remiten a la naturaleza. El primero de ellos sugiere al artista que se inspire directamente en la misma, mientras que el segundo propone un selectivo análisis de la escultura clásica que, a su vez, se fundamenta en lo natural.[120]

9. Francisco de Goya *Hércules Farnese, Cuaderno italiano*, pág. 145a, 1771, lápiz negro sobre papel verjurado, 18,6 × 13 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828) estuvo en Roma entre 1769 y 1771,[121] cuando aún permanecían en la Ciudad Eterna algunos de los pensionados extraordinarios de la Real Academia como Juan Adán (Tarazona, 1741 – Madrid, 1816) y Manuel Eraso (Zaragoza, 1742 – Burgos, 1813). Además de ser sus amigos, también debieron de ser quienes, junto a Preciado de la Vega, le encaminaron en su formación artística. Es más que probable que Goya hubiese estado en el palacio Farnese, en cuyo *cortile* quizá pergeñó el *Hércules Farnese* (Museo Archeologico Nazionale, Nápoles) en las páginas 139a, 140r, 141a, 145a (ilustración 9) del *Cuaderno italiano* (1771-1788, Museo Nacional del Prado, Madrid). Esta hipótesis situaría al pintor aragonés en el interior del palacio, donde también habría tenido ocasión de contemplar los frescos de los Carracci y habría sido sensible a la importancia que la naturaleza desempeñó en el trabajo de los de Felsina.[122] Quizá fue en este contexto donde el pintor comenzó a reflexionar con cierta profundidad en lo que expresó con meridiana claridad en su discurso de admisión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 14 de octubre de 1792.[123] En él, Goya consideraba que la naturaleza era la fuente de inspiración esencial del artista, claramente superior

120. Mengs, A.R., *Opere di Antonio Rafael Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III re di Spagna pubblicate da Giuseppe Nicola d'Azara*, 2 vols. Parma: Stamperia Reale, 1780.

121. Sureda, J. (coord.), *Goya e Italia*, cat. exp., 1 de junio – 15 de septiembre de 2008, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 2 vols. Madrid: Turner-Fundación Goya en Aragón, 2008.

122. Pedrocchi, A.M., *Donato Andrea Fantoni. Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*. Bérgamo: Monumenta Bergomensia, 1977, pág. 29. En fechas no muy lejanas a la estancia de Goya en Italia, otro artista que se formaba en la ciudad por su cuenta, Donato Andrea Fantoni (Bérgamo, 1746 – Capriolo, 1817), refiere en su diario que, por recomendación del escultor Pietro Bracci (Roma, 1700-1773), a cuyo taller acudía con asiduidad, estuvo en el palacio Farnese copiando los frescos de la Sala Grande. El bergamasco, con sus palabras, confirma lo que se sospecha a partir de la documentación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es decir, que las ejercitaciones en el interior del palacio no eran breves, sino que duraban varios meses, y que este espacio no era precisamente lo que podríamos denominar un lugar de paso, sino que se iba a él con regularidad durante un tiempo dilatado: «*A consiglio poi del detto mio Signor Maestro Bracci fui alla Galeria Fernese a dissegnare le pitture a fresco del celebre Annibale Carracci, qual studio, assi utile, così ci impiegai parecchi mesi*».

123. Goya, F. de, *Diplomatario* [Canellas López, A. (ed.)]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, § 184, págs. 310-312.

a la escultura clásica, alineándose de esta manera con el pensamiento carracciano y con las teorías de Sebastiano Conca.[124]

Además de Roma, donde seguramente pudo contemplarlos, Goya también podría haber visto una copia de los frescos de los Carracci en el palacio Farsetti de Venecia, ciudad que visitó durante un periodo ya que, en la última página de su cuaderno, explica que en la ciudad de los canales tuvo ocasión de ver «muchos orixinales del Bernini y de Langarde».[125] Ello fue posible gracias a que Filippo Farsetti (Venecia, 1703-1774),[126] erudito veneciano que coleccionó modelos de esculturas renacentistas y barrocas –entre ellas de Alessandro Algardi (Bolonia, 1595 – Roma, 1654) y de Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 – Roma, 1680)– y calcos, experimentó también un fuerte interés por los frescos carraccianos de la Sala Grande, hasta el punto de que mandó a Luigi Pozzi hacer una copia de los mismos, que llevó consigo a Venecia. Los frescos podrían haber sido copiados durante el primer viaje de Farsetti a la Ciudad Eterna, entre los años 1748 y 1753, momento en el que aún seguía activa la academia de Conca, quien, quizá, habría podido facilitar su copia o incluso habría podido orientar a Pozzi. Una vez en la ciudad de los canales, el trabajo de Pozzi fue colocado en Ca' Farsetti, donde asistieron artistas en ciernes, sobre todo vénetos, que tenían la oportunidad de ejercitarse copiando, entre otras cosas, las pinturas del palacio Farnese.

Conclusión

Los frescos de los Carracci y de su taller en la Sala Grande del palacio Farnese pueden considerarse síntesis de su concepción artística. Los boloñeses habrían realizado su obra con la esperanza –aunque no exista un documento que nos permita constatarlo– de que su trabajo fuese útil en la formación de futuras generaciones. Si bien es cierto que durante el siglo xvii la capacidad formativa de los frescos de la Sala Grande no estuvo al alcance de los artistas en ciernes, también lo es que el incipiente mundo académico francés custodió y divulgó el contenido didáctico de la obra carracciana. En un primer momento se propuso como objeto de ejercitaciones en la academia parisina y, algo más tarde, fue estudiado por quienes obtuvieron una pensión para continuar su formación en la Académie de France en Roma.

Ya en el siglo xviii, Sebastiano Conca, que gozó de la oportunidad de establecer en el palacio Farnese su academia privada, compaginó su visión de praxis artística, en muchos aspectos próxima a la de los Carracci, con el estudio de los frescos de los pintores de Felsina, devolviéndoles una vigencia que, en cierto modo, habían perdido. Esta propuesta en la que conviven lo teórico y lo práctico, y en la que las pinturas de la Sala Grande desempeñan un papel

124. Sureda, J., «"Goya fuit hic". Leyenda, mito e historia del Goya romano: de toreador a vecino de Piranesi», en *idem* (coord.), *Goya*..., págs. 17-18. Joan Sureda señala que en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para el que la institución madrileña le había planteado la cuestión «El estudio de las artes», el aragonés, entre otras cosas, manifestó que su modelo de profesor era «Anibal Carche». Sobre el boloñés, Goya dijo lo siguiente: «... resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos, y mejores que cuantos Profesores ha habido, dejando à cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar à ninguno á seguir su estilo ni método». Asimismo, Sureda pone de manifiesto que Goya, al igual que Bellori, parece estar más interesado en la capacidad de Annibale Carracci para crear una escuela que en su pintura.

125. Gallego, R., «"Muchos orixinales del Bernini e Langarde": sul possibile apprendistato di Francisco de Goya presso il Ca' Farsetti di Venezia», *Arte Veneta*, 69, 2012, págs. 191-196.

126. Mazza Boccazzi, B., «Filippo Farsetti e Francesco Algarotti: appunti e spunti», *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, 21-22, 2003, págs. 153-162; Mazzocca, F., «Agli origini di Canova: le terracotte della collezione Farsetti», *Venezia Arti*, 7, 1993, págs. 134-136; *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1961, vol. 45, págs. 182-184.

de capital importancia, debió de resultar, cuando menos, deslumbrante para varias generaciones de artistas de diversos países, algunos de los cuales se convertirían, con el paso del tiempo, en figuras relevantes de la enseñanza académica. Ese fue, precisamente, el caso de muchos de los profesores y miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como Pernicharo, De la Peña, Preciado de la Vega y De Castro, quienes, en diferente medida y desde diversas posiciones, transmitieron a los pensionados españoles la necesidad de trabajar a partir de los frescos carraccianos.

El ambiente libre y distendido que se respiraba en la academia de Conca y, por ende, en el palacio Farnese que albergaba los frescos carraccianos, y que hunde sus raíces en la visión de la enseñanza artística de la Accademia degli Incamminati, no debió suponer una amenaza para la Accademia di San Luca, que aceptó las formas y el método del de Gaeta, y que los utilizó para suplir ciertas carencias de las que la propia institución era consciente. A ello habría que sumar el prudente carácter de Conca, aunque rotundo en la velada crítica que hizo de la Accademia di San Luca en los «*ammonimenti*», lo que le permitió desarrollar una prolífica carrera como docente dentro y fuera de la institución romana, pero que, sin embargo, reaccionó con fuerza ante críticas más abiertas como las de Benefial y Boschi. Además, de forma tácita, la Accademia di San Luca reconoció el método didáctico de Conca, y, paralelamente, también el de los Carracci, al crear en 1754 la Scuola del Nudo.