LAS PINTURAS MURALES DE CARÁCTER ALEGÓRICO-MITOLÓGICO, EN FORMA DE ESCULTURAS PINTADAS, EN EL PALACIO PALMEROLA DE BARCELONA DEL SIGLO XVIII Y SU RELACIÓN CON CESARE RIPA[[1]](#footnote-1).

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo dar a conocer el contenido iconográfico de las pinturas murales de tipo alegórico-mitológico, que se encuentran flanqueando las escenas de carácter histórico-familiar, que decoran el salón del Palacio Palmerola, en la Barcelona de finales del siglo XVIII. A la hora de enfrentarnos al análisis de estas pinturas, en forma de esculturas pintadas, hemos descubierto que detrás de ellas existe una fuente literaria esencial, la obra de Cesare Ripa, Iconología (1593). A partir de este texto el pintor construye el lenguaje pictórico cuya fidelidad a la fuente constituye un ejemplo paradigmático en el uso de dichos modelos. Nuestro interés reside en desvelar su significado, erróneamente interpretado, y sumar una nueva aportación a los estudios precedentes centrados en las pinturas de carácter narrativo, con el fin de lograr una visión más rica e integral del conjunto pictórico.

Palabras clave: Palacio Palmerola, pintura alegórica-mitológica, iconografía, iconología, Cesare Ripa, Pedro Pablo Montaña, Escuela Gratuita de Dibujo.

SUMMARY:

This article aims to present the iconographic content of mural paintings of the allegorical-mythological type, which are flanked by scenes of historical and family character, which decorate the Palmerola Palace hall in late eighteenth-century Barcelona. When confronted with the analysis of these paintings, in the form of painted sculptures, we have discovered that behind them there is an essential literary source, the work of Cesare Ripa, Iconology (1593). From this text, the painter constructs the pictorial language whose fidelity to the source constitutes a paradigmatic example in the use of these models. Our interest lies in revealing its meaning, erroneously interpreted, and adding a new contribution to the previous studies focused on the paintings of narrative character, to achieve a richer and more integral vision of the pictorial set.

Keywords: Palmerola Palace, mythological allegorical paintings, iconography, iconology, Cesare Ripa, Pedro Pablo Montaña, Free School of Drawing of Barcelona.

LA RENOVACIÓN DEL GUSTO DE LA ARISTOCRACIA ILUSTRADA EN CONSONANCIA CON EL ACADEMICISMO DE LA ESCUELA GRATUITA DE DIBUJO.

En la línea marcada por García Mahiques[[2]](#footnote-2), nuestro punto de partida ha sido encuadrar la obra de arte visual en la intercesión con su contexto. Sabemos que, en la segunda mitad del siglo XVIII en Barcelona, debido a la pujanza económica que disfrutaba la ciudad, se edificaron y reconstruyeron numerosos edificios, (A. Ponz, 1788, t. XIV, pp. 8-9), entre los cuales destacaremos palacios y grandes casas, lo que generó, según el gusto de la época, una gran demanda de pinturas murales. La casa de los marqueses de Palmerola o Despujol, en la Calle Portaferrisa,7-9, de Barcelona, a partir del siglo XIX conocido como casa de los condes de Fonollar, fue el domicilio de D. Francisco Xavier, primer marqués de Palmerola. Él fue quien emprendió la renovación y posterior decoración de su hogar. Para la datación de dicha decoración contamos con algunos testimonios de los coetáneos: el barón de Maldà [Rafel D’Amat i de Cortada (1746-1818)] escribe en su diario, 2 de octubre de 1785, que el edificio había sufrido una renovación casi completa[[3]](#footnote-3). En febrero de ese mismo año el cardenal Antoni Despuig tuvo la oportunidad de ver dicho palacio, con las pinturas concluidas. El prelado recoge en sus escritos que las pinturas ‹‹ […] que acaba de pintar al fresco [Pedro Pablo Montaña (1749 -1803)] una pieza de casa del marqués de Palmerola, con algunos hechos de los ascendientes de esta casa y están notados con bellísima espresión [sic]; sin embargo, me gustan más sus figuras que sus adornos ›› (M. Carbonell, 2011-2012: 192). Esta referencia tan explícita en las que diferencia entre lo que considera las pinturas de la historia familiar de los ascendientes y las que denomina adornos, refiriéndose a las pinturas alegóricas en forma de esculturas fingidas, está estableciendo una dicotomía en relación a los contenidos y al gusto, que nos servirá de hilo conductor para afrontar de forma específica el análisis de estas últimas como objeto de nuestro estudio; puesto que, las de carácter histórico ya han sido estudiadas brillantemente y publicadas recientemente en esta revista (A. Vallugera, 2015: 43-57) a la cual nos remitimos.

El contacto entre el comitente y el pintor surge a través de la Escuela de Dibujo de Barcelona. Sus clientes los marqueses de Palmerola, Francisco Javier Despujol d’Alemany y Descatllar (1732-1809) y Doña Josefa Vilalta (o Villalba) i Llorach (¿?-1810), formaban parte de la aristocracia ilustrada barcelonesa. Del marqués sabemos que tuvo una educación universitaria, fue doctor en Filosofía y Derecho por las Universidades de Cervera y Huesca respectivamente, como correspondía a su rango social de grandes terratenientes. Su coetáneo, el barón de Maldà les brinda numerosos elogios. A la marquesa[[4]](#footnote-4), para subrayar su categoría social le aplica la expresión de alto bordó, mientras que al marqués le dedica unas palabras más jocosas para destacar su carácter de hombre de leyes[[5]](#footnote-5). Su incursión en la vida social y económica de la ciudad adquiere mayor relevancia a partir de ser nombrado primer marqués de Palmerola por Carlos III en 1767. Desde este momento cuenta con el rango social y los avales necesarios para aspirar a una de las dos plazas que la Junta de Comercio de la ciudad de Barcelona destinaba a los Caballeros Hacendados, y poder formar parte de dicha Junta donde concurría toda la actividad comercial de Catalunya. Don Francisco Xavier obtuvo una de ellas y fue nombrado vocal[[6]](#footnote-6), permaneciendo en este cargo, desde 1768-1790, el máximo posible según las ordenanzas. Dentro de sus atribuciones, como jurista experto, fue comisionado para la creación de la Escuela Gratuita de Dibujo y Grabado[[7]](#footnote-7) y se ocupó del ‹‹Reglamento que les parece conveniente dar a la Escuela Gratuita[[8]](#footnote-8) ›› y fue encargado para los asuntos artísticos. Esta faceta de representante legal para los asuntos vinculados a la Escuela le permitió tener un contacto directo con el cuerpo Académico, en particular con su primer director (M.Rª Subirana, 1990) el valenciano Pascual Pere Moles (1741-1797). A raíz de la fundación de la Escuela en 1775, se convocó un concurso para la elección de los ayudantes del primer director, y Palmerola formaba parte de la comisión en la que fueron nombrados: ‹‹Se eligió a Mariano Illa (1748-1810), en primer lugar, y a Pedro Pablo Montaña (1749-1803), en segundo[[9]](#footnote-9)››. Casi diez más tarde, el marqués que tenía pleno conocimiento del cuerpo académico de la Escuela encargó la decoración de su casa a Montaña, que llevaba todo este tiempo como teniente director de pintura. probablemente a instancias de su director.

En este periodo, La Escuela de Dibujo, bajo la dirección de Moles[[10]](#footnote-10), se había dotado de todos los instrumentos y materiales necesarios para la formación de sus profesores como de los alumnos. Los alumnos comenzaban su aprendizaje en la Sala de Principios, donde los alumnos se ejercitaban en el dibujo de cada una de las partes de la anatomía hasta conseguir la figura completa; una vez superado este nivel, pasaban al estudio de los modelos en Yeso, para finalizar en el modelo al natural.

La Escuela se proveyó de dibujos originales, enviados desde Roma, para modelos de sus alumnos. Sumados los distintos envíos, fueron diecinueve de A. R. Mengs[[11]](#footnote-11), aunque no permiten identificar los asuntos, y si había algunas alegorías que hicieran referencia a musas o bellas artes, pues hoy no se conservan y solo se cita a los autores: Rafael Sanzio y A.R. Mengs; a los que hay que sumar otros cincuenta y tres de los más insignes pintores italianos, sin citar el nombre. Esto nos está indicando el gusto de la escuela atraída por las nuevas corrientes estéticas del neoclasicismo. Posteriormente a esta obra, en 1786, la Escuela adquirió otros veinticuatro nuevos dibujos del pintor bohemio (S. Alcolea, vol. XIV, 1959-1960: 114). A estas adquisiciones se suma el interés por las estampas[[12]](#footnote-12), compradas en Francia o en Italia, con el objetivo de premiar a los alumnos[[13]](#footnote-13).

En la sala de estudio de los modelos en yeso, contaban con las estatuas antiguas o los yesos traídos desde Roma. En 1782, J. Camarón envió catorce cajones con estatuas de yeso (S. Alcolea, vol. XIX, 1959-1960: 113), hoy desgraciadamente no se conservan dada la fragilidad de estos materiales y el mal uso de las mismas. A partir de los vaciados se procedía al dibujo de dichas esculturas de los cuales se conserva un ejemplo de Anton Raphael Mengs quien había plasmado a una musa en un dibujo procedente de una estatua antigua, cuyo vaciado en yeso se encontraba en su propia colección. En él aparece de pie, vestida a la antigua con sus atributos típicos, la máscara y la corona de hiedra [fig.1]. Este diseño que corresponde a la Musa Talía: ‹‹permite suponer que A. R. Mengs la realizó como modelo para sus discípulos, […], los alumnos de la Academia›› (A. Negrete, 2013:120-121). Este ejemplo lo confirma el premio que Francisco Vidal (h.1760-1826) recibió por este mismo concepto en la escuela barcelonesa como veremos posteriormente al tratar de la ejecución.

Otro instrumento capital para los pintores eran los Libros, que formaban parte esencial de todas las Bibliotecas de las Academias de Bellas Artes, orientadas a servir de fuente literaria para la creación e invención de las temáticas artísticas y con obras de referencia comunes a todas ellas. La Biblioteca de la Escuela de Nobles Artes, que en 1803 estaba situada: ‹‹En uno de los Testeros de esta misma pieza [la Galería] tiene la Escuela su Biblioteca de orden jónico, para libros relativos a las Artes, que enseña; y dentro gavetas, que forman el pedestal, se hallan custodiadas numerosas colecciones de originales para uso de las clases[[14]](#footnote-14)››. El inventario más antiguo de los libros está fechado en 1810 (R. Mª Subirana, 2003:651-666), aparecen citados tres autores, sin explicitar los títulos[[15]](#footnote-15). Estas obras fueron básicas para el proyecto que desarrolló el pintor en el palacio Palmerola: ‹‹de Mengs dos tomos en pasta[[16]](#footnote-16)››; de ‹‹Palomino, dos tomos a la rústica[[17]](#footnote-17)››; y de ‹‹Cesare Ripa, cinco tomos a la rústica››[[18]](#footnote-18). A esto hay que sumar, que cuando Moles vino de Paris, entre los grabados que tenía, había una serie que ha dado a conocer Jiméno, con el nº 29 (conjunto de 12 hojas). Autor: Cesare Ripa[[19]](#footnote-19). Hemos consultado dicha sería en la RACBASJ y llama la atención que el frontispicio de este cuadernillo muestra dos alegorías similares a las de la edición francesa de Ripa de Jean Baudoin (Paris,1644): las alegorías del conocimiento divino y humano. El tipo de presentación hace pensar que se tratase de un cuadernillo que como en otras ediciones se vendían en varios fascículos.

Montaña hasta aquel momento creemos que no ha viajado fuera de Cataluña, por lo que su bagaje intelectual se ha ido nutrido y desarrollado en el seno de la Escuela de Dibujo, donde los libros serán decisivos en este proyecto, los de la Academia y seguramente también alguno propio que desconocemos; así lo muestra el pintor Joan Giralt (1772-h.1814), en el retrato que le hizo años más tarde, en el que se condensa esta faceta de pintor ilustrado[[20]](#footnote-20). En esta pintura [fig.2] aparece en su biblioteca rodeado de libros; cualidad que fue destacada por los miembros de la Escuela a su muerte: ‹‹No contento con la mera práctica artística, se dedicó a leer los mejores autores que tratan de las Bellas Artes, de Arquitectura, Óptica y Perspectiva, añadiendo el estudio de la Historia y de la Mitología ››[[21]](#footnote-21). Fueron sus propios compañeros quienes reconocieron en Montaña esta capacidad de creación: ‹‹de ellos [los libros] resultó grande fecundidad en invenciones y alegorías ingeniosas”[[22]](#footnote-22). ‹‹No se oculta a V.C. el conato con que ha procurado adquirir las luces posibles para procurar adelantar en su Arte›› (S. Alcolea, vol. XIV, 1950-1960: 283). Es en este ambiente rodeado de libros, el que nos lleva a imaginarlo consultando la Iconologia que le servirá de fuente literaria para plasmar su proyecto de la decoración del Palacio Palmerola. Este perfil de pintor académico instruido sería lo que valoraría con toda probabilidad el comitente a la hora de su elección.:

LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO Y LOS ADORNOS

En la decoración el salón del Palacio Palmerola podemos encontrar referencias con la obra de su maestro, Francesc Tramulles (1717-1773), en un dibujo que corresponde a una escenografía en que se representa un espacio compuesto por un gabinete y salón contiguos[[23]](#footnote-23). Este espacio está compartimentado mediante las pilastras acanaladas, los arquitrabes, la alternancia de huecos en forma de óvalos y cuadrados; así como, la decoración escultórica. No sería extraño pensar que el salón del marqués hubiera tenido una continuidad con un gabinete o biblioteca como en el dibujo de Francesc Tramulles [fig.3], cuya posibilidad desconocemos por las continuas remodelaciones que ha sufrido la casa, aunque hoy existe un espacio contiguo rectangular de menor tamaño, muy iluminado por varios ventanales que podrían cumplir esta función. En Montaña, la decoración ha pasado a ser más clasicista y equilibrada, ya que los bustos colocados sobre pilastras de Tramulles se han transformado en las doce esculturas pintadas; sus sombras, junto a las pilastras acanaladas, confieren mayor profundidad al espacio. En la actualidad el salón muestra un techo plano, sin la decoración pictórica a la que hacía referencia Montaña, que estaba conectado mediante una escocia[[24]](#footnote-24), como en el dibujo. Su hermano Manuel Tramullas (1715-1791), había realizado algunas en las decoraciones murales de los salones nobles en las casas de la ciudad de Barcelona, de la donde el ornato, no solo actúa como elemento de magnificencia, sino con contenido simbólico. En el caso de una de las casas decoradas, también utilizó un recurso pictórico fingidos de mármol que remedaría Montaña[[25]](#footnote-25).

La autoría del programa es muy probable, que dada la formación académica del pintor que hemos expuesto, fuera autógrafa, y él quien sugiriera al marqués los elementos decorativos al lado de estos grandes frescos de carácter histórico. Podemos observar unas pinturas a modo de esculturas pintadas de tipo alegórico que las flanquean [fig.4] y que también se hallan en los ángulos por todo el perímetro del salón. El potenciar sinérgicamente ambos aspectos, linaje familiar y sumar las pinturas de carácter alegórico con el fin de reforzar el mensaje de las virtudes del comitente, en este caso como promotor de las Bellas Artes al tiempo que crear un locus amoevus donde habitaban las nueve musas hijas de Mnemosine. Parafraseando a R. López, las Musas serían las encargadas de perpetuar la memoria de todos los hechos heroicos narrados en las escenas bélicas[[26]](#footnote-26), así como todos los logros familiares (R. López Torrijos, 1985:169).

La articulación de las escenas narrativas con el componente alegórico responde a un planteamiento que era habitual en los palacios italianos, desde el siglo XVI, y que de forma creciente fue ganando protagonismo en los siglos XVII y XVIII. Ciñéndonos, de forma muy sintética al ámbito pictórico, podemos citar algunos ejemplos característicos que en que el elemento alegórico había sido el de las musas. En Italia, a nivel de las decoraciones en el ámbito de las casas nobiliarias, tenemos como Giorgio Vasari (1511-1574), en Arezzo, decoró su dormitorio con: Apolo, las nueve Musas, y la alegoría del amor conyugal; o los frescos de Villa Sora (Frascati, Roma), Apolo circundado de las nueve musas, en la primera década del XVII, cuya autoría recientemente se atribuye a Cesaro Rossetti, miembro del taller de Giuseppe Cesari: el Cavalier d’Arpino (1568-1640), príncipe de la Academia de San Luca[[27]](#footnote-27) en 1600 y en años posteriores. Esta obra tiene la particularidad en la que confluye la autoría del proyecto de los frescos con la atribución tradicionalmente de las primeras ilustraciones de la obra Iconología. Se le considera el predecesor de las pinturas de la Galería ­Farnesio de Annibale Carracci. En España, los precedentes en pintura los encontramos también al servicio de la Nobleza. En este caso no se han conservado estas representaciones, y solo las conocemos a través de referencias literarias de los contemporáneos. Juan Bautista Maíno (1581-1649), antes de ingresar como dominico, realizó una serie de lienzos de tema mitológico-alegóricos: Apolo, las nueve Musas y los nueve cielos, para la biblioteca-estudio de Francisco de Rojas y Guzmán, conde de Mora[[28]](#footnote-28). Hoy se desconoce el paradero de estos lienzos.

Otra muestra de decoración de un espacio tipo gabinete-biblioteca, dedicado a Academia literaria, fue el de la Marquesa de Sarria, que ligaría con la idea erudita que traspira el programa de Montaña ‹‹A trechos las estatuas de las Musas con sus respectivas insignias, y en el testero Apolo coronado de rayos tocando la lira. Desde esta pieza se dejaba registrar en parte otra no menos regia que servía de biblioteca [[29]](#footnote-29)››. Estos ejemplos nos aproximan a la decoración del salón de Palmerola, como expresión de una nobleza ilustrada que se hace eco de las decoraciones palaciegas.

De hecho, la Escuela de Nobles Artes contaba con cuatro diseños y un cartón de Rafael enviado desde Roma y también conocía la obra de A. R. Mengs El Parnaso, en Villa Albani (1760), cuyo propio dibujo, grabado por Morghen y dedicado a Azara[[30]](#footnote-30), formaba parte del gabinete de estampas. Por otra parte, dentro de las decoraciones de la Corte, el máximo represente en utilizar este tópico en España fue el pintor bohemio, quien retomo el asunto en el fresco de La Apoteosis de Trajano del palacio Real de Madrid[[31]](#footnote-31), y cuyo tema ya había utilizado su discípulo Francisco Bayeu a instancias de su maestro para la decoración la Apoteosis de Hércules (1764). Es posible que Montaña no conociera las obras mencionadas in situ, pero si es muy probable que tuviera conocimiento de estas decoraciones del Palacio Real Nuevo en Madrid, dado el interés que Mengs había despertado en la Escuela de Barcelona, que contaba con numerosos dibujos del pintor bohemio, hoy desaparecidos, y con su obra teórica editada por Azara, ambos anteriores a la obra de Montaña.

Otra fuente posible fue la obra de pintor Luca Giordano (1634-1705), que dejó una huella importante en la pintura española, autor de los frescos la Apoteosis de la Monarquía española (ca, 1697)[[32]](#footnote-32), en el Casón del Buen Retiro (Madrid). En una balaustrada, a la altura de los lunetos, en los espacios intermedios, situó las nueve Musas, ‹‹sobre los que descansa la gran exaltación de las hazañas de los Austrias, que es el tema de la bóveda[[33]](#footnote-33)››. Dicha decoración pudo conocerla, sino in situ, a través de la descripción que Palomino recoge en la biografía del napolitano ‹‹Circundan este hermoso teatro las nueve Musas, con Apolo entre las ventanas, cada cual, con las insignias, que la distinguen›› (A. Palomino, 1947:1107) o de los dibujos de las Musas algunos de los cuales, pertenecientes a la colección de la Real Academia de Bellas artes de San Carlos, se encuentra en el museo de Bellas Artes de Valencia [fig.5]. En este caso queremos subrayar que los dos investigadores, tanto A. Espinos (A. Espinos, 2004:50-53) como A. Úbeda (A. Úbeda, 2008:108), que han estudiado estas obras, después de analizar cada una de las nueve Musas, son de la opinión que el modelo iconográfico que utilizó Giordano fue el de C. Ripa (A. Úbeda, 2008:108), observación que confirma nuestra hipótesis en el caso de las pinturas de Palmerola, comparten la misma fuente.

LAS MUSAS Y LAS BELLAS ARTES HABITAN EN EL PALACIO PALMEROLA SIGUIENDO A RIPA.

El conjunto que adorna las historias familiares lo componen doce pinturas alegóricas, que han sido objeto de interpretaciones erróneas, en base a una cita del Conde de la Viñaza, en la que refería que en la Casa de los Marqueses de Palmerola tenían una obra de P.P. Montaña: ‹‹un cuadro alegórico, en el que se ven el Valor, la Virtud, las Artes, las Ciencias, el Vicio, el Fraude, la Mala Fe, la Fama y el Templo de la Inmortalidad›› (C. Viñaza, 1894, t III: 89). En base a esta noticia, se ha querido asimilar estos contenidos con estas pinturas alegóricas, lo que ha perpetuado la inexactitud a lo largo del tiempo. Nuestro objetivo consiste en deshacer el error demostrando que detrás de cada una de ellas existe una fuente literaria de referencia, la obra Iconologia (C. Ripa, [Roma 1593], Madrid, 1987), la cual nos ha permito desvelar su contenido.

El hecho de que Montaña eligiera este tema alegórico complejo, nos indica la ambición intelectual del pintor, utilizando como soporte una fuente literaria de uso común en todos los pintores académicos europeos de los siglos XVII y XVIII, que con frecuencia pasa desapercibida, y en el que el componente alegórico mitológico es escaso. Es a partir del texto que se construye el lenguaje pictórico, de forma que la plasticidad de las descripciones de Ripa se trasladada al lenguaje pictórico dando forma a las falsas esculturas pintadas, que representan las nueve Musas y las tres Bellas Artes. Para ello analizaremos primero cada una de las figuras a la luz de C. Ripa para posteriormente descartar las falsas interpretaciones.

LAS NUEVE MUSAS. El común denominador de todas las representaciones se basa en la idea de los antiguos sobre un epigrama de Platón: jóvenes, graciosas, vírgenes (C. Ripa, 2007, t II: 109) a las cuales Ripa va añadiendo los atributos que permiten caracterizar a cada una de ellas. La primera confrontación entre las esculturas pintadas y la Iconología, la realizamos con la edición de Orlandi (Perugia, 1764-1767), que existía en la Escuela de Dibujo. El resultado fue que todas las descripciones correspondían con la imagen y el lema propio de cada alegoría. Sin embargo, para nuestra sorpresa: Clío, la musa de la Historia, en la pintura portaba el libro con el nombre del historiador THUCIDIDES, mientras que en la fuente consultada era HERODOTUS. Este cambio respecto al Historiador de referencia corresponde a un cambio temporal respecto al modelo, lo cual nos ha llevado a revisar todas las ediciones que pudieron estar al alcance de Montaña, en un intento de poder determinar con mayor precisión cual fue la que él pudo consultar[[34]](#footnote-34). Podemos concluir que cualquiera de las primeras ediciones italianas anteriores a 1630 pudo ser la utilizada puesto que no existen diferencias en los textos[[35]](#footnote-35).

CLIO ‹‹Figura de doncella y coronada de laurel, sujetando una trompa con la diestra y con la siniestra un libro, sobre el cual está escrito claramente Tucídides por atribuirse a esta musa el cuidado de la Historia, […]›› (C. Ripa, 2007, t. II: 110)[[36]](#footnote-36). Descripción se ajusta plenamente a la pintura [fig. 6].

 EUTERPE ‹‹Hermosa jovencita que ha de llevar ceñida la cabeza con corona de muy diversas flores, sosteniendo con ambas manos algunos instrumentos de viento[[37]](#footnote-37) ›› [fig. 7]. La representación pictórica refleja perfectamente la fuente.

CALLIOPE ‹‹Otra joven aún que ha de ceñir su frente con un arco de oro. Con el brazo izquierdo sostendrá numerosas coronas de laurel, cogiendo además y con la diestra tres libros, en cada uno de los cuales ha de aparecer el título en la cubierta, a saber, en uno la Odisea, en otro la Ilíada, y en el tercero la Eneida […]. Las coronas de laurel significan que gobierna a los Poetas, por ser dicha corona premio y símbolo habitual que a la Poesía se concede. Los libros son obras de los Poetas más ilustres […] Poesía››. (C. Ripa, 2007, t II.: 114-115) [[38]](#footnote-38) [fig.8]. En este caso, el pintor, ha focalizado su atención sobre los libros y sobre los nombres de los tres poetas más ilustres, como elemento definitorio de la musa, hecho que permite su identificación, la corona de laurel la sitúa sobre su cabeza.

TERPSICORE ‹‹Ha de ir sosteniendo una cítara, viéndose que la tañe, y llevará en la cabeza una corona de plumas de varios colores, siendo algunos de Urraca. Irá además bailando con gracioso donaire›› (C. Ripa, 2007, t.II: 114) [[39]](#footnote-39) [fig.9]. El pintor se ha ceñido a los aspectos más esenciales de la descripción y a la estética del resto de las imágenes, por lo que ha prescindido de la actitud del baile, aunque si la ha dotado de movimiento.

URANIA ‹‹Llevará una corona de relucientes estrellas […] Sosteniendo con la mano un globo que representa las esferas celestes… a ella se le atribuye el conocimiento y protección de la Astrología›› (C. Ripa, 2007, t.II: 114-116)[[40]](#footnote-40). En este caso el pintor, para facilitar la visualización del atributo ha utilizado como recurso pictórico la corona de estrellas en la mano en vez de como una guirnalda a la que aludía la descripción [fig.10].

ERATO ‹‹Doncella que ciñe sus sienes con corona de rosas y de mirto. Con la siniestra ha de sostener una lira y con la siniestra un plectro, poniéndose junto a ella un alado Amorcillo, que lleva con la mano una antorcha, el arco y las saetas. Recibe su nombre esta musa de la palabra griega eros, que significa amor[[41]](#footnote-41)›› (C. Ripa, 2007, t II:113). En este caso el pintor ha prescindido del amorcillo [fig.11], probablemente para mantener la homogeneidad con el resto de las falsas esculturas.

POLINNIA ‹‹Aparece esta musa pronunciando un discurso y levantando el índice de la diestra hacia el cielo, adornando además de esto su cabeza con un tocado de perlas… El traje será blanco por entero, sosteniendo por último con la siniestra un libro sobre el cual estará escrita esta palabra: SVADERE [persuadir]››. (C. Ripa, 2007, t.II: 112-113)[[42]](#footnote-42)›› [fig.12]. La pintura es absolutamente fiel al texto.

TALÍA ‹‹Joven de rostro alegre y atractivo. Ha de llevar en la cabeza una corona de hiedra, sosteniendo en la siniestra una ridícula mascara y calzando sus pies con unos zuecos. A dicha musa se le atribuye el arte de Comedia[[43]](#footnote-43)››. (C. Ripa, 2007, t.II.: 111) [ fig.13]. La musa Talía del salón Palmerola es muy similar a la de Mengs, [fig.1], la diferencia es la posición, que esta girada ¾, mientras en el fresco se muestra de frente como el resto de esculturas pintadas.

MELPOMENE ‹‹Mujer de noble aspecto gravemente vestida, llevando en la cabeza un bello y rico tocado. Sostendrá con la izquierda algunos cetros y coronas, alzándolos en alto…Con la mano derecha habrá de sostener un puñal desenvainado, […] Virgilio atribuye a esta musa el Arte de la Tragedia ›› (C. Ripa, 2007, t.II: 111) [[44]](#footnote-44) [fig.14]. La falsa escultura pintada se corresponde puntualmente a la descripción.

A las nueve musas se suman las representaciones de las alegorías de las Bellas Artes, dos de las cuales: la arquitectura y la escultura se hallan enmarcando una de las grandes pinturas correspondientes a una escena de historia de la familia [fig.4].

LAS BELLAS ARTES

LA ARQUITECTURA: ‹‹Mujer de edad madura y con los brazos desnudos, […], sosteniendo en una mano el péndulo, el compás y la escuadra, y un pergamino en la otra, en el que se verá dibujado la planta de un palacio, con algunos números que la rodean[[45]](#footnote-45)›› (C. Ripa, 2007, t. I, :111). [fig.15]. Sin duda el pintor ha seguido la descripción.

 LA ESCULTURA: ‹‹Hermosa mujer joven que lleva en la cabeza un peinado de la mayor simplicidad…Apoyará la diestra en la cabeza de una estatua de piedra, mientras lleva en los otros varios instrumentos, todos necesarios para el ejercicio de este arte[[46]](#footnote-46)›› (C. Ripa, 2007, t. I: 351). [fig.16]. El artista ha prescindido de los atributos varios del arte de la escultura y ha tomado lo esencial de la descripción la cabeza de la estatua.

LA PINTURA: ‹‹Mujer hermosa, con el cabello suelto, largo y negro […] Se ha de cubrir la boca con una banda que va atada por detrás de sus orejas, llevando al cuello una gran cadena de oro de la que cuelga una máscara, y leyendo en medio de su frente: Imitatio. Ha de llevar el pincel en una de sus manos, sujetando un cuadro con la otra, […], a los pies algunos instrumentos de los que le son propios [[47]](#footnote-47)›› (C. Ripa, 2007, T II: 210). Vemos como la pintura [fig.17] corresponde fielmente con la descripción, aunque el pintor solo contaba con el texto, pues carecía de ilustración en la edición italiana. Podemos ver que la trascripción que otros pintores hacen, basándose únicamente en el texto, aunque correspondan a ámbitos diversos Ámsterdam [fig.18], Paris [fig. 19], o Madrid [fig.20], las plasmaciones de los diferentes artistas resultan absolutamente superponible a la descripción de Ripa. De este ejemplo y de todos los anteriores podemos inferir, como en contextos diferentes, únicamente a partir de las diferentes ediciones de Ripa como modelo, el pintor crea sus propias figuras, lo que homogeneizó el lenguaje alegórico en toda Europa, según constató E. Mâle[[48]](#footnote-48) y del que las pinturas españolas del siglo XVIII existen multitud de ejemplos[[49]](#footnote-49).

En suma, después de analizar estas doce figuras alegóricas, creemos haber demostrado que detrás de la simplicidad de las imágenes, remedando las esculturas clasicistas y utilizando básicamente los atributos esenciales descritos en la Iconología, está decoración constituye un ejemplo paradigmático del uso de los modelos de Ripa. Por otra parte, nos ha permitido descartar que estas alegorías correspondan a las del cuadro citado por Viñaza. Este será nuestro siguiente objetivo examinar cada una de las alegorías mencionadas por el conde.

ANALISIS DE LAS ALEGORIAS DE UN CUADRO DE P. P. MONTAÑA EN CASA DEL MARQUES DE PALMEROLA.

Hemos hecho referencia a la confusión existente entre las alegorías citadas en un cuadro de mismo autor existente en casa de los marqueses y los frescos que hemos analizado responde al hecho de no conocer la fuente en la que se han basado estas pinturas, o de hacer atribuciones en base a un solo atributo y sin relacionarlo con el contexto. Por otra parte, estas imágenes han sido soslayadas desde su creación hasta hoy, en primer lugar, por los coetáneos, como el Cardenal Despuig, cuyo gusto no compartía, o por el barón de Maldà, más atento a las pinturas de los asuntos del linaje familiar, aunque también es posible que por el lenguaje demasiado críptico para los visitantes. Para estudiar estas alegorías utilizaremos la misma fuente.

El valor: Para esta alegoría Ripa, propone dos descripciones: la primera equivale a la representación de la figura de Hércules envuelto en piel de león; y la segunda ‹‹un hombre de edad madura revestido de oro, que ha de llevar en la diestra una corona de laurel junto con un cetro, mientras que en la siniestra acaricia un león›› y se acompaña de una xilografía que lo ilustra (Ripa, 2007, vol. II: 375-376). Ambas quedan descartadas básicamente porque las dos representaciones corresponderían con una figura masculina a diferencia de las pinturas.

La virtud: El autor propone diversas posibilidades para crear esta alegoría. Una puede ser: ‹‹mujer vestida de oro y llena de majestad, que ha de empuñar una asta con la diestra, llevando en la siniestra una gran cornucopia repleta y rebosante de variadísimos frutos››. ‹‹Alada jovencita modestamente vestida, que ha de ir coronada de laurel, llevando entre sus manos una rama de encina […]››; o ‹‹una joven graciosa y bella con alas en la espalda, que ha de coger una asta con la derecha y con la izquierda una corona de laurel, llevando dibujada sobre el pecho el sol›› (Ripa, 2007, vol. II: 429). La ilustración corresponde a esta última definición. Ninguna de estas propuestas está representada en las pinturas, puesto que serían básicos la presencia de (asta, alas, sol en el pecho), ninguno de los cuales aparece en las pinturas.

Las artes: aporta dos posibles formas de representación, ambas estarían representadas por mujeres, la primera mostraría como atributos una manivela y una palanca y una llama de fuego; la segunda versión: ‹‹un pincel y un cincel en la derecha, un palo en la izquierda›› (Ripa, 2007, vol. I: 114-115). Esta última correspondería a una síntesis de las tres Bellas Artes, con los atributos de la pintura, la escultura y la arquitectura. En ninguna de las pinturas se ajusta a esta descripción, pues en este caso el pintor a representado cada una de ellas de manera aislada. No obstante, las dos últimas, son las únicas que si se han identificado sin relacionarlas con la fuente y tampoco se ha hecho referencia a la alegoría de la pintura (fig.

Las ciencias Disponemos de dos definiciones; las dos son mujeres, la primera ‹‹tiene alas en la cabeza, […] un espejo y una bola sobre la cual se ha de ver un triángulo››; o bien ‹‹un libro en la mano y una mesilla en la cabeza›› (Ripa, 2007, vol. I: 188-189). El texto no se acompaña de xilografía que ilustre esta alegoría. Aunque existen ejemplos en otros pintores que si se ciñen a este modelo de Ripa. En este caso no hemos encontrado parangón entre estas pinturas.

El vicio o perversidad ‹‹Se pintará un enano enteramente desproporcionado, de bizqueaste mirada, pelo rojizo y tez oscura, viéndosele en el momento que abraza una hidra›› (Ripa, 2007, vol. II:204-205). No hay ilustración ni imagen comparable a este personaje contrahecho que es la representación opuesta a la virtud que también estaba simbolizada en el cuadro, y que frecuentemente se contraponen en las decoraciones alegóricas.

A continuación, cita el fraude. El autor propone para su representación la descripción de Dante en el Infierno: ‹‹la faz de un hombre, mientras el resto de su cuerpo tenía forma de serpiente…››; o ‹‹mujer que tiene dos rostros, uno joven y otro de vieja. Irá desnuda hasta los pechos, […]sus pies serán semejantes a los del águila y tendrá cola de escorpión. Con la diestra sostendrá dos corazones y con la izquierda una máscara›› (Ripa, 2007, vol. I: 444). Este feísmo, como en el vicio, no está presente en ninguna de las esculturas pintadas.

La mala fe. En la Iconología no he encontrado ninguna descripción que corresponda a esta alegoría.

La fama, estaría representada por ‹‹mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, […] tiene dos grandes alas, […]. Sostendrá con la diestra una trompa›› (Ripa, 2007, vol. I: 395-398). El atributo de la trompa ha sido motivo de confusión. Creemos que es insuficiente para pensar que se trata de esta representación, puesto que en general, como en la descripción se acompaña de alas. En esta decoración la figura que porta la trompa, lleva una coronada de laurel y como atributo un libro en el que está escrito el nombre del historiador THUCIDINES, representado a la musa Clío [fig.6], lo que descarta definitivamente que pueda corresponderse con la fama.

Por último, El templo de la inmortalidad, dicha representación está presente en muchas pinturas mitológico-alegóricas; bien en forma de montaña como el monte Parnaso o mediante un edificio que representa la morada de Apolo y las musas, como en el fresco de A. R. Mengs, La apoteosis de Trajano. Es posible que en el cuadro formara parte del paisaje.

LA EJECUCIÓN DE LA OBRA

Sobre el artífice material de estas pinturas decorativas cabe la posibilidad de que podrían haber sido ejecutadas con la colaboración de los discípulos de la Escuela Gratuita de Dibujo. Era habitual que estas tareas las realizasen los “adornistas” o en su defecto los pintores del taller del pintor que en este caso se nutría de los alumnos de la Escuela. La lista de colaboradores de Montaña es muy amplia[[50]](#footnote-50). Si la analizamos y la cotejamos con los datos biográficos de dichos pintores, descartados por edad, sólo quedaría Francisco Vidal, Existen varias razones que apoyarían esta hipótesis. En primer lugar, si analizamos su paso por la institución, en base a los datos de su expediente académico y las fechas de ejecución de las pinturas (1784-1785), cumpliría el perfil para ser el candidato adecuado. En 1777: 2º premio de estampas; 1779: 1º premio de yesos; ese mismo año 1779: premio a la invención de flores y adornos. 1780: gratificación modelos de yeso. 1781: premio pintura de invención. 1783: ofrece a la Junta de Comercio una pintura que fue recibida y colocaba en la Escuela, se trata de una pintura de tipo alegórico. En 1784: premio extraordinario de los moldes de yeso. (S. Alcolea, vol. XV, 1961-1962: 190-191). Todo sumado le convierten en el perfecto candidato, a falta de un estudio más profundo de carácter estilístico y del que no ha sido posible encontrar más datos. Pocos años más tarde, en 1787, fue nombrado teniente director de pintura de la propia Escuela. A partir de este momento concurrirán también vínculos familiares entre Vidal y su maestro Montaña[[51]](#footnote-51).

Por lo que respecta a Montaña, esta fue su primera obra relevante de temática alegórica, no solo como ornamento o principio estético, sino con un valor simbólico, al servicio del comitente como posteriormente lo haría al servicio de la propia Junta de Comercio, para la cual realizó grandes ciclos pictóricos de carácter laudatorio usando el mismo lenguaje.

CONCLUSIONES

En primer lugar, nuestro objetivo ha sido conocer el contexto y la formación del pintor Montaña que nos permitiera poder sustentar que se trata de un pintor culto con el bagaje y los medios suficientes para abordar esta temática alegórico -mitológico.

Hemos desvelado que las pinturas alegóricas corresponden a las nueve Musas y tres Bellas artes, en base a que detrás de cada una existe una fuente iconográfica: la obra de Cesare Ripa, Iconología, y que fue a partir de las descripciones literarias como el pintor la transformó en el lenguaje pictórico creando las esculturas pintadas.

Hemos descartado que estas pinturas decorativas correspondan al cuadro alegórico del pintor P. P. Montaña, al que se refiere Viñaza.

El pintor armoniza y suma la historia familiar de las escenas narrativas con las alegorías, las cuales ponen en valor las virtudes como erudito y protector de las Bellas artes de su comitente. Todo lo cual nos permite un visón más integral del conjunto pictórico.

Para la carrera pictórica de P. P. Montaña, esta fue su primera obra relevante como pintor académico y el inicio de una carrera brillante que culminó al ser nombrado segundo director de la Escuela de Dibujo en 1797 y artífice de las grandes decoraciones murales, como por ejemplo las de la Casa Lotja de la Junta de Comercio, sede de la Escuela Gratuita de Dibujo. En todas sus obras posteriores, siempre utilizó esta obra literaria como referencia iconográfica.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOLEA, S. [1959-1960] La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. 1. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. XIV.

ALCOLEA, S. [1961-1962] La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. 2. Diccionario Biográfico. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. XV.

D’AMAT i de CORTADA, R. Baró de Maldà, [1987] Calaix de Sastre, Barcelona, Curial, Ed. R. Boixareu vols. I, II, VI.

BALLART, E. [1989] Pere Pau Muntagna (1749-1803). Segon director de la Escuola Gratuita de Dibuix. Tesis de licenciatura inédita. Director J. R. Triadó, Universitat de Barcelona.

CARBONELL, M. [2011-2012] ‹‹Qüestió de gust. Una visita a Barcelona de l’auditor de la Rota Antoni Despuig, l’any 1785››. Locus Amoenus 11, pp. 181-192.

ESPINÓS, A. [2004] Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de Bellas Artes de Valencia, Catálogo, 7 de abril al 2 de mayo, pp. 50-53.

CID, C. [1947] ‹‹Problemas a cerca de la construcción de la casa Lonja de Barcelona››, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol.5, pp. 43-93: 68-69. El doc. original: J. ARRAU I BALBA, El Juramento del Artista, 1835.MNAC, Ms. Nº 31.1.fol. 22.

FONTBONA, F i DURÁ, V. [1999] Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi [RACBASJ], Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999.

GARCÍA MAHIQUES, R., Iconografía e Iconología. Cuestiones de Método, ,vol 2. 2008.

GARCÍA PORTUGUÉS, E. [2007] José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l’àmbit artístic català. Tesi doctoral inédita. Directora: R. Mª Subirana Rebull, Universitat de Barcelona. ‹http://www.tdx.cat/handle/10803› 15-1-2015.

JIMÉNO, F. [2005] ‹‹Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en Paris››, RACBASJ, Butlletí, nº XIX, pp. 153-185.

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

MÂLE, E. Trad. A. M.ª Guasch [2001], El arte religioso de la Contrarreforma, Ed. Encuentro, Madrid.

NEGRETE PLANO, A. [2013] Anton Raphael Mengs y la Antigüedad, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Ficha S. MÜLLER-BECHTEL, p. 120-121.

PÉREZ SÁNCHEZ, E. [2010] Pintura Barroca en España (1600-1750). 6ª ed. Cátedra, Madrid.

PERMANYER, Ll. [2004] ‹‹Descubren un enorme mural de gran calidad. Se recupera la obra que Montaña pintó en 1784 en un Palacete de la Calle Portaferrissa ›› La Vanguardia, Vivir: 4 de octubre, p.4.

QUILEZ, F. [2001] La Màscara Reial, Festa i al·legoria a Barcelona l’any 1764, MNAC, Barcelona.

QUILEZ, F. [1998-1999] ‹‹A l’entor de l’actività pictórica de Pere Pau Montanya a l’entor de Tarragona››, Locus Amoenus, nº 4, pp. 201-217.

RIPA, C. [1593] Iconología, Traducción J. y Y. Barja, Prólogo A. Allo Manero, Akal, Madrid, 2 vols. [1987]. 2º ed. 2007. Traducción del italiano de la edición de Siena 1613.

RIPA, C. [1613] Iconologia, Marco Fiorini, Siena.

RIPA, C., Icolología, Prólogo. A. Allo y traducción J. Barja y Y. Barja [Siena,1613], 2 vols. Madrid, Akal, 4º ed. 2007.

RUIZ GÓMEZ, L. [2009] Juan Bautista Maíno (1581-1649). Madrid, Museo Nacional del Prado.

ROSSELLÓ, M. [2007-2008] ‹‹Els interiors barcelonis de finals del segle XVIII i començament del XIX››, Locus Amoevus, 9, pp. 277-307.

SAN ROMÁN, F. de Borja, [1920] I. Memorias. ‹‹Elisio de Medinilla y su personalidad literaria››. Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, nº 8 y nº 9, pp. 129-170.

SUBIRANA REBULL, R. Mª [1990] Pasqual-Pere Moles i Corones (València 1741– Barcelona 1797), Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

SUBIRANA REBULL, R. M.ª [2003] ‹‹Academicisme versus Neoclasicisme a l’Escola Gratüita de Dibuix de Barcelona››, Pedralbes, 23, pp. 651-666. Fuente consultada: BC. AJC, Caixa 17, lligalt XII, 45, 4-9.

SUBIRANA REBULL, R. Mª y TRIADÓ, J. R. [2008] ‹‹Art, historia i ideología. Programes de les cases i palaus barcelonis al segle XVIII››, Pedralbes, nº 28, vol I, pp. 503-550.

SUBIRANA REBULL, R. Mª y TRIADÓ, J.R. [2011] ‹‹Recuperació econòmica i producción artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonis al darrer terç del segle XVIII››. En S. Canalda, C. Narváezl i J.Sureda, Eds. Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII, pp. 113-134.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. [ 2008] Luca Giordano y el casón del Buen Retiro, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.

VALLUGERA, A. [2015] ‹‹El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmerola››. IMAGO: Revista de emblemática y cultura visual, n.º 7, pp. 43-57.

VEGA, J. [ 2000] ‹‹Contextos cotidianos para el arte››. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LV, n.º 1, CSIC, pp.5-43.

VIÑAZA, conde de la [1894], Adiciones al Diccionario Histórico de J. A. Ceán Bermúdez. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, t. III, p. 89.

1. Agradecer profundamente a los profesores Dra. R. Mª Subirana y Dr. J. R. Triadó, la organización del Simposio Internacional, *Imatges del poder a la Barcelona del Set-censt. Relacions i influències en el context mediterrani*. (Barcelona, 28-29 d’abril 2015). Gracias a ellos tuve la oportunidad de conocer *in situ* el Palacio Palmerola, un espacio excepcional dentro de las decoraciones pictóricas de interiores de las casas y palacios del siglo XVIII existentes en la Barcelona actual. También quiero expresar, muy especialmente, mi agradecimiento a la generosidad del Sr. Outumuro, quien me ha permitido acceder a su estudio profesional y obtener las imágenes que ilustran este texto. Por último, a la directora de mi tesis doctoral, Dra. S. Canalda, siempre dispuesta a ayudarme, con sus inteligentes observaciones y comentarios, en cualquier momento del trascurso de este proyecto de investigación [↑](#footnote-ref-1)
2. R. GARCÍA MAHIQUES, Iconografía e Iconología. Cuestiones de método. Vol 2, 2008. [↑](#footnote-ref-2)
3. AHCB (Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona). Ms. A. 201 AMM- C-5. fol. 31. *En lo nou frontis de la Casa in totum renovada dels Srs. Marquesos de Palmerola, o Despujol en la Porta Ferrisa se han posadas las baranas de ferro traballats dels balcons, ab un de molt llarch sobre lo Portal de la Casa, que compre´n dos Portals un a cada costat per eixir a aquella balconada.* [Dimars 2 de octubre 1785]. Este fragmento no está incluido en la edición impresa, Rafael d’AMAT i de CORTADA, *Calaix de Sastre*, Barcelona, Curial, Ed. R. Boixareu vol. 1, 1987. Según el editor solo esta trascrito una parte, aproximadamente el 25 % del total recogido por el barón de Maldà, como lo citaremos a partir de ahora. [↑](#footnote-ref-3)
4. 26 de setembre de 1791, ‹‹en la festa a casa d’en Ramoneda, trobí a personas d’alto bordo, quals eren: la señora marquesa de Palmerola ›› BARÓ DE MALDÀ, *Calaix de Sastre,* vol. 1. Ed. R. Boixareu, Curial, Barcelona, 1987, p. 286-287. [↑](#footnote-ref-4)
5. En referencia al marqués: ‹‹ anava ab gorreta blanca al cap, per no acalorar-lo la perruca. No vull dir que semblàs un cartuixo, sense la perruca, ni, posada al cap, un senador romà, sí que un dels pares de la pàtria i de família, com lo és sa senyoria›› BARÓ DE MALDÀ, op. cit. vol. II, 1987, p. 22. [↑](#footnote-ref-5)
6. ANC (Arxiu Nacional de Catalunya). Fons. *Llinatge Despujol*. Inv. 80. Cod. 81. Título: *Junta del Gobierno del Comercio de Cataluña. Don Fco. Javier Despujol y Alemany Descallar Marqués de Palmerola*. Este fondo contiene las subcarpetas con los Libros de Actas de la Real Junta de Comercio, [LARJC], del periodo en el que el marques fue vocal: 1768-1790, faltan los vols. VII y VIII, años 1778-1781. A partir de ahora: LARJC y la ortografía será la actual. ‹‹ Habiéndose hecho presente que S. M. se ha dignado nombrar al Sr. Marqués de Palmerola vocal de la Junta para que sirva interinamente la plaza de caballero hacendado por muerte del Conde de Crexell. Ha acordado se pase al expresado sr. el aviso […]››. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 26/5/1768. vol. II, fol.141-142. El nombramiento definitivo: ‹‹Habiendo el Señor intendente propuesto seis individuos de la nobleza para cada una de las plazas de Caballero Hacendado, […], por votación ha salido el Marqués de Palmerola con 35 votos›› [sobre un total de 40]. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 20/11/1769, vol. II, fols. 399-400. Parte del año 1771 pasó a ser presidente interino de la Junta de comercio. [↑](#footnote-ref-6)
7. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 20/3/1775, vol. V, fols. 235-237 ‹‹visto el oficio de la Real Junta General de 10 del corriente con que aprueba la plantación de la Escuela Gratuita de Dibujo y grabado para la pública utilidad. Ha acordado pase dicho oficio a los Srs. Marqués de Palmerola y demás Comisionados en este ramo para que prevengan al secretario lo conveniente para la formación de los oficios››. [↑](#footnote-ref-7)
8. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 30/3/1775, vol. V, fols. 243-248. [↑](#footnote-ref-8)
9. ANC. Fons. *Llinatge Despujol*, LARJC, 12/6/1775, vol. V, fols. 281-286. [↑](#footnote-ref-9)
10. S. ALCOLEA, vol. XIV, 1959-1960, pp. 112-114*. Materiales.* La Escuela Gratuita de Dibujo fue fundada por la Junta de Comercio, quien, en 1773, acuerda solicitar a la Academia madrileña de San Fernando su aprobación para crear la Escuela de Nobles Artes de Barcelona. Se inauguró en 1775, bajo la dirección de Moles, quien procuró dotar a la institución del material didáctico necesario para la enseñanza. Entre estos destacaremos los dibujos en particular los de A. R. Mengs, que murió en 1779 y que a raíz de su defunción, su obra adquirió gran relevancia, y Pasqual Pere Moles, procuró la adquisición los originales del pintor bohemio por mediación del diplomático Nicolás de Azara (1730-1804) embajador español residente en dicha ciudad y del pintor José Camarón, hijo, (1760-1819), que se encontraba en Roma, al que le unían vínculos con el director de la Escuela barcelonesa por su origen valenciano. El diplomático Azara sentía gran admiración por el pintor bohemia del que fue amigo personal y su principal promotor, ver E. GARCÍA PORTUGUÉS, *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l’àmbit artístic català.* Tesi doctoral. Directora: R. Mª SUBIRANA REBULL, U.B., Barcelona, 2007*.*  [↑](#footnote-ref-10)
11. S. ALCOLEA, vol. XIV, 1959-1960, pp. 112-114 y R. M. ª SUBIRANA, 1990: *Apéndice documental*. Dibujos originales de A. R Mengs, adquiridos por la Junta de Comercio para la Escuela de Dibujo. En 1781 D. Eustaquio de Azara, abad del Real Monasterio de Amer, había regalado a la Escuela ‹‹*cinco* dibujos delineados por D, A. R. Mengs›› p. 386. En 1782 adquirieron *catorce cajones, con estatuas de yeso*, de cuyo envió se encargó Camarón, y éste además regaló a la Escuela *cuatro diseños y un cartón*, copiado de *Rafael.* p. 389. En 1783 se recibieron ‹‹*ocho dibujos* más de A. R. Mengs**,** según los originales pintados en el Vaticano,y cincuenta y tres de los más insignes pintores de Italia››; remitidos por Nicolás de Azara. En 1784, Azara remite ‹‹*seis* dibujos originales [Mengs]››p. 391. Ambos utilizan como fuente los Libros de Acuerdos de la Junta de Comercio (LAJC) de la Biblioteca de Catalunya en la actualidad digitalizados. [↑](#footnote-ref-11)
12. ANC. *Fons. Llitnatge Despujol*, LARJC, vol X, fol. 30-32. En los libros de Actas, 8 de marzo de 1784, Moles solicitó a la Junta la adquisición de estampas para la formación de los alumnos con el fin de estimularlos y sugiere que, como premio, a los mejores alumnos, se les gratifique con “estampas de los mejores maestros para que tengan duradero un exemplar que le llame a la continuación del estudio”. [↑](#footnote-ref-12)
13. En el gabinete de estampas de la RACBASJ (Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi), existe una serie de estampas de Rafael, de la villa Farnesina y de las Estancias del Vaticana, entre las que se encuentra una serie de Alegorías (Filosofía, Justicia, Poesía, Teología), dibujadas por Nocci y grabadas por Rafael Morghen, bajo la dirección de Jon Volpato; sobre una pintura alegórica de Anibal Carraci: dibujada por Josep Camarón y grabada por Rafael Esteve; las alegorías de los continentes de la obra de Lucca Giordano, grabados por Carmona; o la de Anton Rafael Mengs ‹‹*el Parnaso*››, sculpit por Rafael Morghen, dedicada a D. José Nicolás de Azara, Ministro plenipotenciario de su Majestad Carlos III. [↑](#footnote-ref-13)
14. AHCB. Ms. 1D. XXI-5/9- Memòria, P. P. Montaña, fol. 14. [↑](#footnote-ref-14)
15. BC. AJC, Caixa 17, lligalt XII, 45, 5-9. [↑](#footnote-ref-15)
16. A. R. MENGS (1728-1779), posiblemente se tratará de: 1. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la Orden de Carlos III*, Madrid, 1780 y 2. *Antonio Rafael Mengs, Lecciones prácticas de Pintura.* Imprenta Real de la Gaceta*,* Madrid, 1780. [↑](#footnote-ref-16)
17. R. Mª SUBIRANA, *op. cit*, 2003, p. 651-666: 664. “Vistos los dos tomos de Palomino presentados por Pedro Pablo Montaña [...] se toman para la Escuela donde pueden ser de mucho uso”. Dichos volúmenes corresponderían a la obra: *Museo Pictórico y Escala óptica*, Madrid. Vol. I, 1715, por Lucas Antonio de Bedmar; y Vol.II, 1724, Viuda de Juan García Infanzón. Ed. consultada, Aguilar, Madrid, 1947. [↑](#footnote-ref-17)
18. Solo pueden corresponder a *Iconología*, Perugia,1764-1776, única edición en 5 tomos. [↑](#footnote-ref-18)
19. F. JIMÉNO, ‹‹Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en Paris››, RACBASJ, *Butlletí,* nº XIX, 2005, pp. 153-185: 177. Título: *Recuil de figures iconologiques, dessinées et gravées d’après les idées de César Ripa et autres auteurs. Utiles aux artistes de divers genres.* Impresor : *Paris, chez la veuve de F. Chéreau.* Dimensions : *19,9 x 15,8 cm.* Inventario : *Chéreau de 1774 : podría corresponder al nº 208 « Cent quatrevingt dix planches tant moyennes que petits formats le recueil complet de L’Iconologie […] ».* Esta serie perteneciente a la RACBASJ: está compuesta de 12 hojas que en total contienen 78 alegorías, cuya temática incluye los elementos, las estaciones, los puntos cardinales, las cuatro partes del mundo; y el tema de las virtudes: cristianas, morales o políticas. Presenta una particularidad, más de la mitad de las alegorías las representa en parejas, mediante asociación de ideas y ocasionalmente por contraposición. [↑](#footnote-ref-19)
20. F. FONTBONA, V. DURÁ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* [RACBASJ], Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999, p. 44: ‹‹Considerada sovint com anónima, coneixem l’autoria d’aquesta obra per què la consigna el catàleg de 1847››. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Continuación de la Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles artes erigida con real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona y relación de los Premios generales y anuales,* 27 diciembre 1803. Francisco Suría y Burgada, Barcelona, [1803 o post.]. Cita perteneciente a la Introducción sin paginar. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Continuación de la Actas,* 27 diciembre 1803, op. cit. sin paginar. [↑](#footnote-ref-22)
23. F. QUILEZ, *La Màscara Reial, Festa i al·legoria a Barcelona l’any 1764*, MNAC, Barcelona, 2001, p. 76. [↑](#footnote-ref-23)
24. M. ROSSELLÓ, “Els interiors barcelonis de finals del segle XVIII i començament del XIX”*, Locus Amoevus,* 9, 2007-2008, pp. 277-307:285. [↑](#footnote-ref-24)
25. C. MIQUEL CATÀ, Manuel y Francesc Tramullas pintor, Tesis doctoral Università de Barcelona, 1986, 2 vols. vol.1, pp. 215-217. Manuel Tramullas, Casa Larrad 1778, destruida. Solo contamos con la descripción. “Gran salón con ocho empresas de l*os trabajos de Hércules* y *doce juegos de niños* alusivos al mismo asunto, fingidos *de mármol”.*  [↑](#footnote-ref-25)
26. BARÓ DE MALDÀ, *Calaix de Sastre*, *vol VI. 1802-1803*, Barcelona, Curial, Ed. R. Boixareu, 1987, pp. 274-275: ‹‹lo saló, tot pintat”,…amb “pintures bèl-liques, memòries des antepasats››. [↑](#footnote-ref-26)
27. Academia de San Lucas, fundada en 1593 por Federico Zuccari en 1593, de la que fue *príncipe* o director. Esta academia sirvió de modelo para la Española de San Fernando y por extensión al resto del país. Entre sus libros se encontraba la obra de Cesare Ripa, *Iconología*. [↑](#footnote-ref-27)
28. El conde reunía allí a la sociedad literaria y artística de Toledo, entre los que se encontraba Lope de Vega y el secretario del Conde, Medinilla, quien dejó constancia de la costumbre de reunirse… “aquellas tardes de invierno” y donde sobre la librería “coronaban los estantes diez lienzos en dorados marcos,…, del excelente pintor Juan Bautista Mayno, [...] contenían los cuadros los nueve cielos, y en cada uno *una Musa* con las insignias de su inclinación, […] Primero la casta *Talía,* …luego la santa *Euterpe*, la religiosa *Erato,* la culta *Melpómene*, la estudiosa *Clío*, la música *Terpsícore,* la historiógrafa *Polimnia,* la estrellada *Urania*, la grave *Calíope*, el aurígero Apolo” en F. de Borja de SAN ROMÁN, I. Memorias. ”Elisio de Medinilla y su personalidad literaria”*. Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 8 y nº 9, 1920, pp. 129-170; II. Ilustraciones. “Cuatro obras inéditas de Don Antonio Medinilla”: IV. BIB. NAC. Ms. 4266, fols. 94-114. “El Vega de la Poética española. Diálogo literario de Baltasar Elisio Medinilla”*, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 8 y nº 9, 1920, pp 171-214. Citado por: A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Barroca en España (1600-1750).* 6ª ed. Cátedra, Madrid, 2010, p. 106; R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 1985, pp. 302-307; L. RUIZ GÓMEZ, *Juan Bautista Maíno (1581-1649*). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p*.*18. [↑](#footnote-ref-28)
29. J. VEGA, “Contextos cotidianos para el arte”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* vol. LV, nº 1, CSIC, 2000, p.5-43:26. La autora recoge una cita de Martín Gaite (1981:32), con la descripción del domicilio de doña Josefa de Zúñiga y Castro: “Sus grandes paredes vestían primorosas pinturas… A trechos *las estatuas de las musas* con sus respectivas insignias, y en el testero Apolo coronado de rayos tocando la lira”. Desde esta pieza se dejaba registrar en parte otra no menos regia que servía de biblioteca.Doña Josefa, en los años 1749-1751, tenía una tertulia literaria conocida como Academia del Buen Gusto y cuyas reuniones se celebraban en su Palacio de la calle del Turco hoy desaparecido. [↑](#footnote-ref-29)
30. A. R. MENGS, *El Parnaso*, 1760, Palacio Albani, Roma. Grabado original al aguafuerte firmado por Raph. Morghen sculp. E invención de Mengs, A. *El parnaso*, Villa Albani, Roma, 507x770 mm. H.1784. *Dedicada a Giuseppe Nicolás de Azara, ministro plenipotenciario de S. M Carlos III rey de España tomada de la Pinturas de Pio VI*. [↑](#footnote-ref-30)
31. A. R. MENGS, *La apoteosis de Hércules,* 1762-4 y *La Apoteosis de Trajano*, iniciada en 1769 y finalizada en 1774, para las bóvedas de dos salones de dicho Palacio Real de Madrid. El objetivo último, como en Giordano, glorificar al monarca reinante, su comitente: Carlos III. Citaremos la primera obra, por la semejanza que tiene con la estampa que el propio Mengs *inventó,* y que pudo estar al alcance de Montaña. En esta estampa las nueve musas son de izquierda a derecha: *Terpsicore* (cítara en brazo derecho), *Erato* (danzando), *Clío* (sentada rodeada de pergaminos), *Talía*(máscara de la comedia), [ ninfa y Apolo], *Calíope* (apoyada en la columna y despliega un pergamino donde se puede leer: *Anton Rafael Mengs*), *Polímnia* (pronunciando un discurso), *Urania* (sentada, con el globo terrestre), *Euterpe*(flauta de caña) y *Melpomene*(máscara de la tragedia sobre la cabeza). [↑](#footnote-ref-31)
32. A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Luca Giordano y el casón del Buen Retiro,* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008. La descripción de las pinturas la recoge A. PALOMINO, *El Parnaso español pintoresco laureado,* T III, M. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 1106-1108. [↑](#footnote-ref-32)
33. A. ESPINÓS, *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.* Catálogo, Museo de Bellas Artes de Valencia, 7 de abril al 2 de mayo, 2004, pp. 50-53. Según la autora, otros dibujos de esta serie se conservan en Museo del Prado; en la Biblioteca Nacional; Museo de los Uffici y el Museo Metropolitano de Nueva York. [↑](#footnote-ref-33)
34. La edición prínceps (Roma, 1593) se trata de una edición anicónica y las musas no están descritas. La 2ª (Roma, 1603) está enriquecida con 400 xilografías en parte debidas al Cavalier d’Arpino; la 3ª, iniciada en Florencia (1608) y terminada en Siena (1613); 4ª en (Padua, 1611); 5ª. (Padua, 1618); 6ª. (Padua,1625), es una edición post-mortem, reelaborada y ampliada por su amigo Giovanni Zaretino Castellini. En ellas la descripción de *las musas* se mantuvo en todas las ediciones, excepto variaciones de tipo orto tipográfico, y también el nombre del historiador: THUCYDINES. Las próximas ediciones, 7ª (Padua, 1630; 8º (Venezia, 1645); 9ª (Venezia, 1669); así como la 10ª del Abate Cesare Orlandi, (Perugia, 1764-1767) en 5 vols., el nombre del historiador de referencia pasó a ser HERODOTUS. Parece probable que utilizara una edición italiana, anterior a 1630. [↑](#footnote-ref-34)
35. La edición de Padua, 1625, era la que tenían las bibliotecas de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid y en la de San Carlos, en Valencia. En esta edición, p. 448, es la única en la que el nombre del historiador de referencia es THUCYDIDES que concordaría más con la pintura, aunque tampoco exactamente porque en la pintura lleva I latina. En la trascripción se ha respetado la ortografía. La edición completa en castellano corresponde a la traducción de la edición de Siena, 1613, publicada por primera vez en Madrid en 1987. Esta traducción, 2ª edición 2007, es la que hemos usado para todas las citaciones. [↑](#footnote-ref-35)
36. ‹‹CLIO. REPRESENTAREMO *Clio* donzella con una ghirlanda di lauro, che con la destra mano tenghi una tromba, & con la sinistra un libro, che di fuora sia scritto TUCIDIDES. […]. Se dipinge con il libro de *Tucidides*, percioche attribuendosi a questa musa l’historia›› (C. Ripa, *Iconologia*, Siena, 1613: 76); Las ediciones francesas de J. BAUDOIN, Paris [1636], 1643, t. II, p. 72. La xilografía que ilustra la musa Clío muestra el libro abierto y no indica el nombre del historiador o la de J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p.73. tampoco hace referencia al historiador. [↑](#footnote-ref-36)
37. ‹‹EUTERPE. GIOVANETTA bella, haverà cinta la testa di una ghirlanda de vari fiori, terrà con ambi mani diversi istrumenti da fiato›› (C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 76); J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p.73. La xilografía que ilustra la musa está representada también con una flauta. [↑](#footnote-ref-37)
38. ‹‹CALLIOPE. GIOVENE ancor ella, &havera cinta la fronte di un cerchio d’oro, nel braccio sinistro terrà molte ghirlande di lauro, & con la destra mano tre libri, in ciascum de’quali apparira il proprio titolo, cioè in un Odisea, nell’altro Iliada, & nel terzo Eneide. […]. Le corone d’alloro dimostrano, che ella fa i Poeti essendo queste premio loro, & simbolo della Poesia. I libri sono l’opere de più Illustri Poeti›› C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 79; Se descartan las ediciones francesas, en la de J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p.71, no consta el nombre de los poetas; y en la de J. BOUDARD, 1759, t. III, p. 217: le sumo un cuarto libro de Milton. [↑](#footnote-ref-38)
39. ‹‹TERPSICORE. SI dipingerà parimente doncella di leggiadro, & vago aspetto, terrà la cetera mostrando di sonarla, hara in capo una ghirlanda di penne di vari colori, tra quali saranno di Gazza, & stara in atto grazioso di ballare›› C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 79. El resto de ediciones italianas como las francesas no muestras variaciones. [↑](#footnote-ref-39)
40. ‹‹URANIA. HAVERA una ghirlanda di lucenti stelle, sarà vestita di azzurro, & haverà in mano un globo rappresentante le sfere celesti. […]: vogliono alcuni che ella sia così detta, perché innalza al Cielo gl’huomini dotti››. C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 79; J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p.71: es fiel al texto y si muestra una guirnalda de estrellas. [↑](#footnote-ref-40)
41. ‹‹ERATO. DONZELLA gratiosa, & festevole, hará cinte le tempie con una corona di mirto, & di rose, con la sinistra mano terrà una lira, & con l’altra il plettro, & appresto a lei sarà un’Amorino alato con una facella in mano, con l’arco, & pharetra. Erato, è detta dalla voce Greca Eros significante amore›› C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 78. En J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p. 71: la xilografía muestra al amorcillo al lado de la musa y se ajusta al texto. [↑](#footnote-ref-41)
42. ‹‹POLINNIA. STARA in atto d’orare, tenendo alzato l’indice della destra mano. L’acconciatura della *testa sarà di perle*, & gioie di varij, & vaghi colori vagamente ornata. *L’habito sarà tutto bianco*, & con la sinistra mano terrà un volume sopra del quale sia scritto SVADERE››. C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 78; J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p. 71, en el grabado en vez de libro muestra un pergamino sin el lema que caracteriza la alegoría. [↑](#footnote-ref-42)
43. ‹‹TALÍA. GIOVANE di lascivo, & allegro volto, in capo haverà una ghirlanda d’hedera, terrà con la sinistra mano una maschera ridicolosa, & ne i piedi i socchi. A questa Musa si attribuisce l’Opera della Comedia››. C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 77. [↑](#footnote-ref-43)
44. ‹‹MELPOMENE. DONZELLA d’aspetto, & vestito grave, con rica, & vaga acconciatura di capo, terrà con la sinistra mano scettri, & corone alzate in alto, & parimente saranno altri scetrri, & […], con la destra mano terrà un pugnale nudo, & ne i piedi i coturni. Virgilio attribuisce a questa Musa l’opera della Tragedia›› C. RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613, p. 77.Otro ejemplo de utilización de los modelos de Ripa, lo encontramos en Francia: B. GADY, *Dibujar Versalles. Bocetos y cartones de Charles Le Brun (1619-1690)*, Catálogo “La Caixa”, Barcelona, 2015, p. 69 y p. 93: Charles Le Brun también había utilizado el tema de las *Musas* para la decoración de la Escalera de los príncipes de Versalles; y representado a Melpómene con el puñal desenvainado como se muestra en la ilustración de J. BAUDOIN, Paris, 1643, t. II, p. 72. [↑](#footnote-ref-44)
45. ‹‹ARCHITETTURA, DONNA di maura età con le braccia ignude, &, con la veste di color cangiante, tenga in mano l’archipendolo, & il compasso con un squadro, nell’altra una carta, dove sia disegnata la pianta d’un palazzo con alcuni numeri à torno››. C. Ripa, Siena, 1613, pp. 48-49. La arquitectura, en ninguna de las ediciones italianas o la francesa (J. Boudard, 1759, t. I, p.40), presentan ilustración para acompañar al texto; a diferencia de la edición de (J. Baudoin, Paris, 1644, 2ª :188), que se refiere a la *architectura militaire*. [↑](#footnote-ref-45)
46. ‹‹SCOLTURA, GIOVANE bella, con l’acconciatura della testa semplice, & […], con la destra mano sopra il capo di una statua di sasso, nell’altra tenghi vari istrumenti necessari per l’esercito di questo arte›› C. Ripa, Siena, 1613, p.216. La representación responde a la descripción del texto de Ripa, tomando como atributo lo esencial: la cabeza de la estatua. Las ediciones italianas no van acompañadas de grabado, a diferencia de la edición francesa de Baudoin que no se incluye; y en la de Boudard muestra como motivo escultórico el torno de Belvedere del Vaticano (J. Baudard, 1759, T. III:120), una característica que nos ayuda a descartarla; y que, en otros casos, pude servir para confirmarlo. [↑](#footnote-ref-46)
47. ‹‹PITTURA, DONNA bella, con capelli neri, […] si copra la bocca con una fascia legata dietro a gli orecchi, con una catena d’oro al colo una catena d’oro al collo dalla quale penda una maschera, & habbia scritto nella fronte, *imitatio.* Terra in una mano il pennello, & nell’altra la tavola, […] a’ piedi di esta si potranno alcuni istrumenti della pittura, […]›› C. Ripa, Siena, 1613, pp. 154-155. [↑](#footnote-ref-47)
48. E. MÂLE, (Trad. A. Mª Guasch), *El arte religioso de la Contrarreforma,* Ed. Encuentro, Madrid, 2001. [↑](#footnote-ref-48)
49. Tesis doctoral en curso de la autora. [↑](#footnote-ref-49)
50. C. CID, “Problemas *a cerca de la construcción de la casa Lonja de Barcelona”, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* vol.5, 1947, p. 43-93: 68-69. El doc. original: J. ARRAU I BALBA, *El Juramento del Artista,* 1835.MNAC, Ms. Nº 31.1.fol. 22. Esta referencia ha sido recogida por otros investigadores: S. ALCOLEA, op.cit, vol. p.148; o A. QUILEZ, *A l’entor de l’actività pictórica de Pere Pau Montanya a l’entor de Tarragona, Locus Amoenus,* nº 4, 1998-1999, p. 201-217: 213. [↑](#footnote-ref-50)
51. S. ALCOLEA, op. cit, 1969, pp. 281-282. Francisco Vidal en 1788 estaba casado con la hija de su maestro Eulalia. También otra de las hijas de Montaña, María, se casó en 1796 con otro pintor, Juan Giralt a quien se atribuye el retrato de su maestro Pedro Pablo Montaña. [↑](#footnote-ref-51)