

## LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, CESARE RIPA Y LAS ALEGORÍAS FUNDACIONALES

THE REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, CESARE RIPA AND  
FOUNDATIONAL ALLEGORIES

María Jesús Rey Recio  
Investigadora independiente  
mjreyreci@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7378-9589

Recibido: 17/03/2021. Aceptado: 27/04/2021

Cómo citar: Rey Recio, María Jesús: "La Real Academia de San Fernando, Cesare Ripa y las alegorías fundacionales", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 85-103.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)  
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.3>

**Resumen:** En el archivo de la Real Academia de San Fernando se conserva una rica documentación sobre las representaciones pictóricas que se compusieron para celebrar su fundación en el siglo XVIII. Una relectura crítica de estas fuentes y, especialmente, de la "Noticia de las pinturas que posee la Real Academia [...]" nos ha dado la oportunidad de abrir nuevas interpretaciones desde el punto de vista iconográfico a la vez que valida la importancia de la *Iconología* de Cesare Ripa como fuente principal para recuperar el significado.

**Palabras clave:** Antonio González Ruiz; iconografía; siglo XVIII; Junta provisional.

**Abstract:** The Real Academia de San Fernando's archive retains many of the pictorial representations created to celebrate the academy's foundation back in the C18th. A critical re-reading of these sources, especially the "Noticia de las pinturas que posee la Real Academia [...]" (List of the Academy's holdings) has shed new light and given new insights from an iconographical point of view while also bringing out the importance of Cesare Ripa's allegories and helping to reinterpret their meaning.

**Key words:** Antonio González Ruiz; iconography; eighteenth century; Preparatory Board.

"Se han puesto notas para los que ignoran los asuntos"\*

Durante el siglo XVII y parte del XVIII el lenguaje pictórico académico en Italia y Francia ofrece algunas características comunes entre las que destaca el uso de

\* *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración*, [1796-1805], Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (en adelante, Archivo RA-BASF), sign. 2-57-2.

la alegoría. Dicho lenguaje era compartido debido a la utilización de una misma fuente iconográfica de la que se nutrían todos los artistas: la obra de Cesare Ripa, *Iconologia*, cuya primera edición vio la luz en Roma en 1593. Como es sabido, la *Accademia di San Luca* de Roma y la Académie des beaux-arts de París, fueron un referente a la hora de crear la española de San Fernando, con las que existe una fuerte vinculación<sup>1</sup>, pues además de seguir sus modelos organizativos y pedagógicos, también solicitó información sobre los “libros que se necesitaban para la futura academia” para ponerse al día de lo que se practicaba “en las demás academias de Europa”<sup>2</sup>. El 16 de octubre de 1744, el director, Juan Domingo Olivieri, con el cual se había formado Antonio González Ruiz, tramitó la orden para que se formaran “Memoriales o Relaciones distintas y separadas; la una de los modelos, estampas, instrumentos y libros que se deben buscar y recoger en la corte de Roma”<sup>3</sup>. Tres años más tarde, el 6 de junio de 1747, se remitieron desde Roma “dos memorias de los libros y estampas que, por dirección de Don Alfonso Clemente de Aróstegui se han comprado en Roma para servicio de la Real Academia”<sup>4</sup>. En el apartado de libros, según consta en el primer inventario de 1758, se recoge la edición “en pergamino de Cesare Ripa Perugino, impreso en Padua, 1625”<sup>5</sup>.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que los propios artistas, a título individual, tenían sus propias bibliotecas y no es raro encontrar alguna edición de Ripa en ellas. Según recoge Allo, en la introducción a la traducción española, ya en el siglo XVII los pintores y tratadistas de arte español más relevantes contaban con ejemplares del tratado<sup>6</sup>. Sin embargo, la *Iconología* tuvo su eclosión en España en el siglo XVIII<sup>7</sup>; se convirtió en una especie de manual de referencia al que recurrir a la hora de crear sus programas iconográficos. El empuje del clasicismo propugnado por J. J. Winckelmann (1717-1768), su severa crítica a la obra de Ripa y la propugna de un nuevo concepto de alegoría<sup>8</sup>, comportó que el lenguaje ‘ripiano’ quedase desfasado y, con el tiempo, sepultado en el olvido. No fue hasta 1927, cuando Émile Mâle<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Ceán, 1965, t. III: 251-270; Caveda, 1867; Bédar, 1989.

<sup>2</sup> *Memoria de los modelos, instrumentos y libros que se necesitan para la futura Academia de las tres artes de la pintura, escultura y arquitectura, según lo que se practica en las demás de la Europa* [1744/10/16, Madrid]. Archivo RABASF, sign. Le-I-1-I-93.

<sup>3</sup> *Oficio de Fernando Triviño dirigido a Juan Domingo Olivieri, remitiéndole una copia de la Relación o Memoria de los modelos, libros e instrumentos que se necesitan para la Academia* [1744/10/16, Madrid]. Archivo RABASF, sign. Le-I-1-I-78, ff. 1 y 2.

<sup>4</sup> *Oficio de José Carvajal y Lancáster (Protector) dirigido a Fernando Triviño (Viceprotector) adjuntándole dos relaciones de los libros y estampas que por indicación de Alfonso Clemente de Aróstegui se han comprado en la capital italiana para la Academia de Madrid* [1747/06/06 Madrid]. Archivo RABASF, sign. Le-I-3-5-41.

<sup>5</sup> *Inventario de las alhajas de la Real academia de San Fernando...* 21 de noviembre de 1758 [manuscrito]. Madrid, Archivo RABASF, sign. 2-57-1, f. 17r.

<sup>6</sup> Allo Manero, cita artistas y humanistas del siglo XVII que contaban en sus bibliotecas con la obra de Ripa: Felipe IV, Velázquez, Carducho, Pacheco, Palomino, Preciado de la Vega y otros. Ripa, 2007, vol. I: 22.

<sup>7</sup> Rey, 2019.

<sup>8</sup> Winckelmann, 1766.

<sup>9</sup> Mâle, 1932: pp. 361-408.

puso en evidencia la importancia de la obra de Ripa en las decoraciones palaciegas y eclesiásticas de Italia, Francia, España y Flandes. Mâle desveló una visión integral del panorama artístico europeo a través de la difusión globalizadora de este lenguaje, y su redescubrimiento fue confirmado por Erwin Panofsky (1892-1968)<sup>10</sup> —padre de la moderna iconología como un instrumento básico de la ciencia interpretativa de las imágenes—, y ampliado por Erna Mandowsky<sup>11</sup>, Sonia Maffei<sup>12</sup> y Virginie Bar<sup>13</sup>, entre otros, quienes demostraron que dicho lenguaje subyacía prácticamente en todas las decoraciones pictóricas de los siglos mencionados.

El estudio del uso del lenguaje alegórico en la Academia de San Fernando no ha sido un tema que haya llamado la atención de los historiadores a pesar de la relevante presencia del mismo en las pinturas fundacionales, hecho que da una idea de la prevalencia que tuvo desde el principio en la institución madrileña. Esta situación nos ha llevado a realizar una relectura de estas pinturas poniéndolas en relación con sus homólogas europeas en base a la documentación que se conserva en la Academia, entre la que ha resultado especialmente relevante la “Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración”<sup>14</sup>. Se trata de un borrador sobre los cuadros existentes a finales del siglo XVIII con anotaciones añadidas de los años 1801, 1804 y 1805 que iluminan el contenido y significado de las dos pinturas alegóricas pintadas por Antonio González Ruiz (1711-1788) con motivo de la fundación de la Academia de San Fernando.

## ALEGORÍAS FUNDACIONALES DE LAS ACADEMIAS DE ROMA, PARÍS Y MADRID

Los pintores, escultores y grabadores que viajaron a Roma tuvieron la ocasión de contrastar su enseñanza con los pensionados de otras academias europeas, lo que sirvió para la incorporación e internacionalización del lenguaje alegórico de Ripa, sobre todo para los pintores españoles. También permitía el acceso a las composiciones con carácter institucional como, por ejemplo, en Roma, la pintura de Sebastiano Conca *Alegoría de la Pintura y Escultura*, hacia 1713, (fig. 1).

La composición es una alegoría de las artes de la Pintura y la Escultura, que aparecen tomándose la mano, en situación de igualdad en su preeminencia. La Pintura, figurada con la cadena de la que cuelga la máscara de la imitación sobre el pecho<sup>15</sup>, y la Escultura, que muestra un bajo relieve a sus pies<sup>16</sup>, ambas

<sup>10</sup> Panofsky, 1939. Trad. 2008.

<sup>11</sup> Mandowsky, 1939.

<sup>12</sup> Maffei, 2009.

<sup>13</sup> Bar, 2003.

<sup>14</sup> *Noticia...* Archivo RABASF, sign. 2-57-2.

<sup>15</sup> Ripa, 2007, II: 210.

<sup>16</sup> Ripa, 2007, I: 351.



Fig. 1. Sebastiano Conca, *Allegoria de la Pintura y la Escultura*, óleo sobre tela, 62 x 48 cm, Galería Spada. Roma.

bajo la protección de Minerva, la diosa de las artes. Según Vicini, autor del catálogo del Palazzo Spada donde se encuentra esta pintura, “Il Conca si attiene fedelmente alle indicazioni di Cesare Ripa”<sup>17</sup>. La influencia de Conca se sustenta en su reputación como director o príncipe de la academia romana entre 1729-1732 y 1739-1744. Su prestigio atravesó fronteras, y el propio Felipe V quiso infructuosamente que viniese a España<sup>18</sup>. No obstante, el referente más próximo para el pintor González Ruiz se encuentra en la obra de Nicolas Loir<sup>19</sup> (1624-1679) que conmemora la fundación de la academia parisina, pintada en 1666 y titulada *Allégorie de la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (fig. 2).

<sup>17</sup> Vicini, 2008: 136.

<sup>18</sup> “Fu chiamato in Spagna dal re Filippo V, che lo voleva appresso di sé; ma egli per qualunque grandiosa promessa non seppe allora indursi giammai ad abandonar Roma, cui già riputava come sua patria, e dove trattato da ogni rango di persone con sommo onore, riceveva da qualunque luogo, e da più Sovrani onorifiche commissioni” (F. Moücke, *Museo fiorentino*, 1762). En: [https://www.accademiasanluca.eu/news/2014/2014.05.23\\_igiic\\_restauero.sartorio.conca/documenti\\_visivi/07\\_epifani.pdf](https://www.accademiasanluca.eu/news/2014/2014.05.23_igiic_restauero.sartorio.conca/documenti_visivi/07_epifani.pdf) [consulta: 2-12-2019].

Bajo la enseñanza de Conca estuvieron varias generaciones de pintores españoles, sin olvidar a los que llegarían a ser los pintores más reputados en Europa y que vinieron a España: Corrado Giaquinto o Anton Rafael Mengs.

<sup>19</sup> Bar, 2003: 352-353. Seguimos en el análisis iconográfico a esta autora, en cuya opinión la fuente literaria pudo ser la edición original italiana de la obra de Ripa o la traducción al francés de J. Baudoin, (1644).



Fig. 2. Nicolas Loir, *Allégorie de la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, óleo sobre tela, 140 x 180 cm. Compiègne, Musée Vivienel, en depósito en el Museo Nacional del Grand Palais, Châteaux de Versailles et de Trianon, photo. Gérard Blot. 92-000608/mv86501. <http://collections.chateauversailles.fr/>.

En ella se destaca la presencia de Luis XIV a través de su retrato en un óvalo sostenido por la diosa Minerva, quien señala con su índice la figura del monarca, y por la Fama<sup>20</sup>, no dejando lugar a duda de que el rey es su fundador. A este homenaje se suman la alegoría del Amor a la Virtud,<sup>21</sup> en la figura de un niño desnudo que porta tres coronas, símbolo de la perfección y de todas las virtudes morales del monarca y, en el ángulo inferior derecho, Cronos o el Tiempo,<sup>22</sup> que desvela el nacimiento de la nueva institución académica (fig. 10a). Bajo éste se encuentran las alegorías de: la Pintura, de nuevo con la pequeña máscara de la imitación sobre el pecho; la Escultura, de espaldas, con el cincel en la mano y un torso escultórico a su lado<sup>23</sup>; y un *putto* con unos diseños, producto de la instrucción impartida por la Academia. Mientras que atemorizados huyen la Ignorancia<sup>24</sup> con las orejas de burro

<sup>20</sup> Ripa, 2007, I: 395.

<sup>21</sup> Ripa, 2007, I: 88.

<sup>22</sup> Ripa, 2007, II: 361.

<sup>23</sup> Ripa, 2007, I: 351.

<sup>24</sup> Ripa, 2007, I: 503-504.

y el Error<sup>25</sup> representado por un hombre que lleva los ojos vendados (es visible el nudo en la nuca de la tela), expresión de la incultura que no tiene cabida en la nueva academia<sup>26</sup> (fig. 10b y 10c).

Es en este contexto académico europeo en el que se insertan las pinturas alegóricas fundacionales de la academia madrileña ejecutadas por Antonio González Ruiz<sup>27</sup>.

Lo más destacado en la trayectoria de este artista es su formación internacional ya desde sus primeros años, pues con quince, cuando se traslada a Madrid, la continúa con el pintor francés Michael Angel Houasse (1680-1730), hijo de René-Antoine Houasse (1645-1710), director de la Academia de Francia en Roma desde 1699 hasta 1705; en esta estancia le acompañó Michael Ángel, impregnándose de la cultura romana<sup>28</sup>. Por otra parte, contaba con los referentes visuales de la cultura francesa, no solo de las obras de su padre que había pintado en las estancias del palacio de Versalles, sino también del resto de los pintores que habían trabajado bajo la dirección de Charles Le Brun (1619-1690). Todas estas imágenes quedarían en la retina de Michael Ángel Houasse<sup>29</sup>, y con este bagaje llegó a España en 1715 llamado por Felipe V, quien le nombró pintor de cámara, al tiempo que fundó su propia academia en la que impartió sus conocimientos a sus alumnos, entre los que se encontraba González Ruiz, quien permaneció con el maestro hasta su muerte en 1730.

Impulsado seguramente por las enseñanzas de Houasse, el joven pintor de origen navarro emprendió un viaje de estudios en 1732. Tuvo su primer destino Francia, donde obtuvo dos premios de la academia parisina en 1734, y seguidamente marchó a Roma, donde permaneció varios años viajando en varias ocasiones a Nápoles. Durante su tour, González Ruiz tuvo oportunidad de ver las pinturas alegóricas del siglo XVII y XVIII que cubrían los techos y bóvedas de los palacios reales franceses —en particular de Versalles que su maestro probablemente le había recomendado—, así como los de Roma y otras ciudades italianas, en los que dominaba el lenguaje alegórico basado en Ripa. El periplo de formación europea duró cinco años.

En 1737 González Ruiz volvió a Madrid y se incorporó a la academia del escultor Juan Domingo Olivieri (1706-1766), cuyo estudio privado se convirtió en el embrión de la Junta Preparatoria de 1744 de la Academia de las Tres Nobles Artes y de la que formó parte el francés Louis-Michel van Loo (1707-1771), pintor de cámara del rey Felipe V y miembro fundador de la primera etapa de la academia que daría lugar a su fundación en 1752. Ese mismo año se incorporó como director general de la institución el pintor italiano Corrado Giaquinto (1703-1765) que permaneció en España hasta 1762. Estas dos etapas estuvieron marcadas por la impronta de ambas tendencias pictóricas: francesa e italiana, respectivamente. Por

<sup>25</sup> Ripa, 2007, I: 348. Ilustración Baudoin, 1644, I: 61.

<sup>26</sup> Bar, 2003: 352.

<sup>27</sup> Arrese, 1973.

<sup>28</sup> Morales Marín, 1984: 82-96.

<sup>29</sup> Bar, 2003: 114-122.

otra parte, la larga carrera de González Ruiz en el seno de la Academia abarcó uno y otro periodo y, como director de pintura, fue nominado para realizar las dos pinturas que conmemorasen y dejarasen constancia de las efemérides de la fundación de la Academia madrileña.

## LA ACADEMIA FRENTE A LA IGNORANCIA Y LA ENVIDIA: LOS AÑOS DE LA JUNTA PREPARATORIA

Antonio González Ruiz pintó en 1746 *La alegoría de la Fundación de la Academia*, si bien el título más preciso, como señala Bédar, sería *Alegoría de la Junta Preparatoria de la academia* entre otras razones porque son las efigies de Felipe V y del marqués de Villarías las que figuran en la composición<sup>30</sup> (fig. 3). En el primer inventario de la sección de Pintura, realizado en 1758, es el cuadro que figura en primer lugar, indicando su preeminencia, y se dice “que contiene una alegoría de la Fundación de la Academia”<sup>31</sup>.

Este privilegio lo perdió en el inventario hecho a finales del XVIII o inicios del XIX donde se da “Noticia de las Pinturas”. El cuadro ocupa el lugar décimo séptimo, al margen se apunta que es obra de “D. Antonio González Ruiz”, y se añaden las siguientes anotaciones sobre los temas:

Alegoría que significa el establecimiento de *la Junta preparatoria* para la fundación de la Academia. *España* ordena a Mercurio proteja a las *tres Nobles Artes* que se presentan con sus atributos el cual las recibe mostrándolas el Monstruo de *la Envidia* que tiene abatido baxo su pie izquierdo, y al cual amenaza *Cupido con su Arco*. En el aire esta *la Fama* tocando su Clarín y pendiente de él se ve el Retrato del Rey Felipe V el Animoso y abajo en el ángulo izquierdo hay un Genio que sostiene un Ovalo en que esta retratado el Excmo. Sr. Don Sebastián de la Quadra Secretario de Estado del mismo Sr. Rey que intervino en la fundación de dicha Junta<sup>32</sup>.

En esta pintura González Ruiz ha creado una composición compleja de carácter mitológico-alegórica. En primer lugar, es relevante el marco en el que el pintor sitúa la acción: se trata del monte Parnaso coronado por Pegaso y, por encima, sobre unas nubes, Zeus con el rayo que vence al dios de la Guerra, así como al fondo se ve a Neptuno sobre el mar. En relación con el contenido alegórico, la figura de España está representada como la diosa Minerva, protectora de las Artes, vestida con los símbolos de la monarquía, con el cetro, y a sus pies el león. Tras ella un elemento arquitectónico que podría ser parte de una pirámide, para significar la

<sup>30</sup> Bédar, 1989: 311 y 314. El autor rindió homenaje a esta pintura eligiendo ésta, entre todas las de la academia madrileña, para la cubierta del libro sobre la Academia.

<sup>31</sup> *Inventario [...]*, 1758, Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-1, f. 1.

<sup>32</sup> *Noticia de las pinturas [...]*, [1796-1805], Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-2, f. 5v.



Fig. 3. A. González Ruiz, *Alegoría de la Fundación de la Academia de San Fernando*, óleo sobre tela, 322 x 222 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

alegoría de la Gloria de los príncipes<sup>33</sup> y todo ello revestido por una gran colgadura representando el poder de la monarquía.

La diosa ordena con su mano a Mercurio proteger las tres Nobles Artes que se representan con sus atributos: la Pintura con la paleta<sup>34</sup>, la Escultura mediante el busto<sup>35</sup> —a diferencia de la pintura francesa que es un torso (fig. 2)—, y la Arquitectura con regla y compás<sup>36</sup>. Frente a las nobles artes, contrapone la alegoría de la Envidia, abatida bajo el pie de Mercurio, representada como “mujer vieja, fea [...] lleva la cabeza repleta de serpientes”<sup>37</sup> (fig. 10d). En este caso, el pintor ha realizado una figura híbrida formada por la suma de la envidia con el pelo entreverado con las serpientes a la cual ha añadido las orejas de burro de la alegoría de la “ignorancia de todas las cosas”, una “imagen de un hombre con la cabeza de

<sup>33</sup> Ripa, 2007, I: 461. *La gloria de los Príncipes*. Según la medalla de Adriano.

<sup>34</sup> Ripa, 2007, II: 210

<sup>35</sup> Ripa, 2007, I: 351.

<sup>36</sup> Ripa, 2007, I: 111.

<sup>37</sup> Ripa, 2007, I: 342. Ilustración: Baudoin, 1644, II: 160.





Fig. 4. Alegoría de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando;  
 Ant. González in Regia S.<sup>ta</sup> Ferdin. Academia Picture Professor inv.<sup>t</sup> et delin.<sup>s</sup>;  
 J.B. Palom.<sup>o</sup> Sculp.<sup>r</sup> Reg.<sup>s</sup> M.<sup>ta</sup> incid.<sup>t</sup> à 1753, Biblioteca Nacional de España, INVENT/ 43637.

asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra”<sup>38</sup>, rasgo común con la pintura de la academia francesa (fig. 2). Esta figura del vicio de la envidia y de la ignorancia, como indica la descripción, aparece hostigado por un pequeño cupido con manto rojo, arco y carcaj. Por su parte, la Fama<sup>39</sup>, comunica a todo el mundo que el monarca Felipe V ha sido el promotor de la academia a través de Sebastián de la Quadra, marqués de Villarías, cuya efigie en óvalo es sostenida en la parte inferior derecha de la composición por un *putto*. Según Bédat “se nota la influencia del estilo francés que recibió de su maestro Houasse”<sup>40</sup>, opinión que compartimos y a la que sumamos la influencia de van Loo como director de pintura y fundador de la Junta preparatoria, así como la estancia de González Ruiz en París, por lo que su referente visual pudo ser, la pintura de Loir —el repertorio y los códigos iconográficos son los mismos—, donde el modo en que el rey está presente no resta presencia a las

<sup>38</sup> Ripa, 2007, I: 504.

<sup>39</sup> Ripa, 2007, I: 396.

<sup>40</sup> Bédat, 1989: 311.

verdaderas protagonistas: las alegorías de las Bellas Artes; al tiempo que: pintura, escultura, la fama y la ignorancia son comunes en ambas composiciones. En suma: la Academia frente a la ignorancia de los modos y las enseñanzas tradicionales.

Esta pintura alegórica ha sido obviada a lo largo del tiempo por su complejidad compositiva y su carácter simbólico, además de por su menor relevancia conmemorativa al no celebrar la fundación sino el estadio institucional anterior. Sin embargo, todo indica que en su momento fue bien acogida, pues siete años después fue grabada por Juan Bernabé Palomino (1692-1777), quien sustituyó el retrato de Felipe V, pintado por González Ruiz en su cuadro, por el de Fernando VI que reinaba cuando se hizo el dibujo; así como el retrato de Villarías por el emblema de la Real Academia de San Fernando (fig. 4).

## LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA BAJO EL SIGNO DE LA PAZ Y LA ABUNDANCIA

Cuando Antonio González Ruiz entregó el cuadro que hemos analizado ya había muerto Felipe V y subido al trono su hijo Fernando VI (1746-1759) y con él, en palabras de Bonet Correa, se iniciaba “un reinado bajo el signo de la Paz”<sup>41</sup>. Desde el punto de vista artístico ese fue el espíritu dominante en algunas de las representaciones pictóricas que hacían referencia al monarca. El ejemplo más representativo corresponde a las obras del pintor de cámara y director general de la Academia de San Fernando, Corrado Giaquinto, y su composición *La Justicia y la Paz*, fechada entre 1753 y 1754, y de la que se conocen al menos dos versiones: una por encargo del rey, actualmente conservada en el Museo del Prado (fig. 5), y otra para la propia Academia (fig. 6).

El lenguaje alegórico en la obra de Giaquinto (fig. 5) es enormemente rico y sigue de forma literal los códigos de la *Iconología*. Las dos figuras centrales son las representaciones de la Justicia<sup>42</sup> y de la Paz<sup>43</sup>; aparecen entrelazadas mostrando la conjunción entre ambas. En el cielo una paloma proyecta sus rayos incidiendo sobre ambas figuras, que en este contexto político-religioso representa al Espíritu Santo<sup>44</sup> que las ilumina para tal fin, al que suma el templo circular de la sabiduría.

Como hemos visto en las pinturas anteriores, es frecuente contraponer la alegoría antitética, y en este caso frente a este estado pacifista se confronta con la alegoría

<sup>41</sup> Bonet Correa, 2002: I-28.

<sup>42</sup> “Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestra digna de honor y reverencia [...], adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo [...]; a su lado se ha de poner un avestruz, o si no la espada y la balanza”. Ripa, *La Justicia* según lo explica Aulio Gelio, t. II: 8-10.

<sup>43</sup> “Mujer que con la siniestra sostiene una cornucopia rebosante de frutos, frondas, flores y una rama de olivo”. Ripa, *La Paz*, según se ve grabada en la Medalla de Augusto, t. II: 183-184.

<sup>44</sup> Ripa, 2007, I: 465.



Fig. 5. Corrado Giaquinto. Alegoría de la Justicia y la Paz, 1753-1754, óleo sobre tela, 216 x 325 cm [P000104] ©Museo Nacional del Prado.

de la Discordia”<sup>45</sup> uno de cuyos atributos lo portan los niños que sitúa a su lado: una antorcha con la que va a pegar fuego a las armas. El pintor, vuelve a utilizar la figura de cupido con manto rojo, la flecha y el carcaj, como en la pintura alegórica de la Junta preparatoria, en este caso, para azuzar al vicio (fig. 3).

Otros elementos alegóricos secundarios, que refuerzan el significado de la pintura, corresponden a niños que llevan la cornucopia y la gavilla de espigas, atributos de la paz; a sus pies se ven el león y el cordero que son el augurio del triunfo de una paz duradera; así como los niños que recogen los frutos del árbol, símbolo de la abundancia. Giaquinto ha querido transmitir, a través de esta pintura un homenaje al monarca como artífice de la Paz de Aquisgrán, augurando una paz, frente a los contrarios, que “vivirán unidos y sin daño”, haciendo propias las palabras de Ripa<sup>46</sup>.

La pintura del Museo de la Academia (fig. 6), según se explica en la *Guía*, “se inscribe dentro del proyecto ideado por el erudito benedictino fray Martín

<sup>45</sup> “Mujer que aparece bajo la forma de una furia de los infiernos, vestida de varios colores. Irá despeinada y con los cabellos de diferentes tonos, mezclados además con multitud de serpientes. Lleva la frente ceñida por la venda ensangrentada sujetando con la diestra un eslabón y un pedernal, como para encender el fuego y con la siniestra un fajo de documentos sobre los que se les verán inscritas diversas citas, exámenes, requisitorias y cosas semejantes”. [En otra de las descripciones] “llevará en la diestra un fuelle y en la siniestra una candela encendida”. Ripa, *La Discordia*, t. I: 286-287.

<sup>46</sup> González de Zárate, 2015: 182, que corrobora el uso de la *Iconología*, hace una lectura en clave emblemática.



Fig. 6. Corrado Giaquinto, *Alegoría de la Paz y la Justicia*, óleo sobre tela, 253 x 263 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Sarmiento, transmitiendo la imagen de la dinastía borbónica como restauradora de la Paz y la Justicia<sup>47</sup>; idea que se refuerza, según Bonet Correa, con “la figura de la *Justicia Rigurosa*, como la describe Ripa en su *Iconología*”<sup>48</sup>.

En este clima de paz y abundancia se crean las condiciones de otras de las cualidades que adornan al monarca Fernando VI, el de Protector de las Artes, como por ejemplo las estampas de Fray Marías Irala en la Portada<sup>49</sup>: *Fernando VI protector de las Artes*; o la que recoge Morán Turina de Giacomo Pavía: *Fernando VI protector de las Artes*<sup>50</sup>, 1746, en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Es en este contexto y con estos precedentes pictóricos, y teniendo en cuenta que en esos momentos la Academia estaba bajo la dirección de Corrado Giaquinto, no es extraño que cuando Antonio González Ruiz creó la alegoría de la *Fundación de la Academia madrileña*, tomara como *leitmotiv* la misma idea de la Paz. Por otra parte, en la Junta ordinaria celebrada el 6 de junio de 1754 se puso de relieve la urgencia de la Academia de homenajear al monarca por su protección a la institución. Se consideró que “la primera obligación de la Academia es contribuir por todos los

<sup>47</sup> *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 2012, pp. 146-147.

<sup>48</sup> Bonet Correa, 2002: 5. Esa figura marca la diferencia respecto a la versión del Museo del Prado donde, como se ha comentado, está presente el vicio de la Discordia.

<sup>49</sup> Bonet Correa, 2002: 7. En “*Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco ordenes de Arquitectura adornada con otras reglas útiles*”, 1739.

<sup>50</sup> Morán Turina, 2002: 316.

medios [...] a] eternizar la memoria de nuestro Augusto Monarca”. Con este fin se ordenó que “se presentará de cuerpo entero” al rey y se nombró para hacer “en pintura el Retrato del Rey al S. Director D. Antonio González”<sup>51</sup>. Este cuadro no consta en el inventario de 1758. Según Arrese pasó por muchas dificultades antes de su finalización en 1759,<sup>52</sup> y la valoración que hace el historiador de ésta y el resto de las pinturas alegóricas no puede ser más demoledora: cuando se refiere a la de la *Alegoría de la Junta Preparatoria de la academia* la califica de “ensalada” donde se ve “todo es confuso” y un “hormiguero de dioses indiferentes”; y respecto a *La fundación de la Academia* opina que se trata bien de “cajón de sastre” o una “complicada máquina”<sup>53</sup>.

Desde el punto de vista iconográfico los distintos investigadores que se han ocupado de ellas hacen referencia a las alegorías y se limitan a enumerarlas. El mismo Bédar menciona *La Fundación de la Academia* como una representación de “Fernando VI como protector de la agricultura, el comercio y las bellas artes”<sup>54</sup>, introduciendo las figuraciones de la Agricultura y el Comercio. Entre los investigadores posteriores se ha seguido más o menos literalmente a Bédar: Federico Sopeña, al referirse a la pintura de la *Junta preparatoria*, habla de “una aparatosa alegoría” y sobre la *Fundación de la Academia* solo añade el comentario de que “simbolizan mejor el Comercio y la Agricultura”<sup>55</sup>; Jordán de Urríes<sup>56</sup> y Pérez Samper se basan igualmente en el francés y citan *Comercio y Agricultura*<sup>57</sup>; Portús, habla de Fernando VI protector de la *Agricultura, el Comercio y las Bellas Artes*<sup>58</sup>; y más recientemente Sáenz de Haro, se refiere a Fernando VI protector de las *Artes y las Ciencias*<sup>59</sup>. El único que tuvo en cuenta la presencia de la Paz fue Bonet Correa: “La lectura iconológica de esta composición no puede ser más explícita: La Paz y las Artes, el Comercio y la Agricultura son símbolo de la abundancia y prosperidad fomentados desde el trono. La Real Academia puesta en marcha por Fernando VI era un modelo y paradigma de un reinado bajo el signo de la Paz”<sup>60</sup>.

En nuestra opinión, pensamos que la interpretación de las alegorías merece ser revisada, sobre todo las del Comercio y la Agricultura, a la luz de la documentación existente en las “notas para los que ignoren los asuntos” que aparecen en las previamente citadas “Noticia de las Pinturas...”. En relación con la pintura de la fundación de la Academia, existen dos folios consecutivos, en los que se explicitan

<sup>51</sup> *Juntas. Libro de Actas 1752-1757*, Madrid, Archivo RABASE, f. 21r.

<sup>52</sup> Arrese, 1973: 44, 46-47.

<sup>53</sup> Arrese, 1973: 163-164.

<sup>54</sup> Bédar, 1989: 311.

<sup>55</sup> Sopeña, 1991: 14 y 142.

<sup>56</sup> Jordán de Urríes, 2002: 245-262; 247.

<sup>57</sup> Pérez Samper, 2011: 135.

<sup>58</sup> Portús, 2016: 213.

<sup>59</sup> Sáenz, 2018: 427.

<sup>60</sup> Bonet Correa, 2002: 8-9.

los elementos simbólicos que forman parte de la composición pictórica. En el cuerpo del texto se dice:

2. El Retrato del Rey Dn. Fernando VI que tiene delante de sí a *la Paz* de rodillas y detrás de ésta *la Abundancia* con sus atributos; el *genio de la Guerra* con los suyos, y los de *las 3 N.A.* [tres Nobles Artes] al pie del quadro. Esta Alegoría la ~~Pim~~ [tachado en el original] que significa la fundación de la Academia la pinto en 1754 Dn. Antonio González Ruiz<sup>61</sup>. Y en el folio consecutivo se reitera con mínimos cambios el contenido alegórico: 2. El Retrato de cuerpo entero del Rey Dn. Fernando VI y Alegoría que tiene delante de sí á *la Paz* de rodillas presentándole *el Caduceo*; detrás de ésta se ve *la Abundancia* con sus atributos; el *Genio de la Guerra* durmiendo con los suyos; y los de *las tres Nobles Artes* al pie del cuadro. A lo alto se ve *la Fama* con el ramo de Olivo, y detrás de la Abundancia está el *templo de Jano* cerrado. Esta Alegoría, representa la Erección de la Academia. Dn. Antonio González la pinto en 1754<sup>62</sup>.

En esta pintura, como en la Alegoría precedente de la Junta Preparatoria de la academia, la influencia de la pintura francesa es clara, entre otros motivos “por la utilización de la columna y del ropaje que ocupa el fondo del cuadro”<sup>63</sup>. Hemos observado que existen referencias visuales con la obra de Charles Le Brun en dos escenarios de la Gran Galería de Versalles: por un lado, la decoración *Protection accordée aux beaux-arts*, 1663, (fig. 7), donde se muestra a Luis XIV —vestido con armadura y cubierto con manto azul, con la flor de lis de los borbones—, sobre un fondo de cortinaje similar al descrito y en el lado izquierdo aparecen las musas como inspiradoras de las Artes. Pero sobre todo la semejanza radica en la composición con dos figuras principales: el rey y protector de las Bellas Artes que tiende su mano a la figura con el caduceo que hace una genuflexión, que Virginia Bar cita podría corresponder a la alegoría de la Elocuencia; sin embargo, cree que representa la Virtud mercurial según Vasari<sup>64</sup>.

La polivalencia del atributo del caduceo, como ocurre en la interpretación de la pintura de Le Brun (fig. 7), ha inducido a interpretaciones diversas y lo mismo ha sucedido con el cuadro de González Ruiz que se ha asimilado, pensamos que erróneamente, con el dios Mercurio y el Comercio. Sin embargo, dicho atributo también podemos encontrarlo en las alegorías de la Elocuencia, la Felicidad pública y, como en este caso, en la alegoría de la Paz. El pintor español pudo inspirarse y tener como referente visual la decoración del medallón central que adorna la bóveda del Salón de la Paz<sup>65</sup>, de uno de los salones de la Gran Galería de Versalles. En dicho medallón se ve la figura de Francia —en el caso español se sustituye por

<sup>61</sup> *Noticia de las pinturas* [...] [1796-1805], Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-2, f. 2v.

<sup>62</sup> *Noticia de las pinturas* [...] [1796-1805], Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-2, f. 3v.

<sup>63</sup> Bédar, 1989: 311.

<sup>64</sup> Bar: 2003: 213.

<sup>65</sup> Bar, 2003: 236.



Fig. 7. Charles Le Brun, *Protection accordée aux beaux-arts*, 1663, Gran Galería de Versalles.

la del monarca— que aparece flanqueada por las mismas alegorías (La Paz y la Abundancia) con los mismos atributos, exactamente, puesto que ambos pintores están utilizando los mismos códigos iconológicos de Ripa (fig. 8).

A partir de la síntesis de estos referentes el pintor creó su composición, lo que le permitió cumplir con el deseo de la Academia (fig. 9). Situó en el centro de la composición el retrato del monarca Fernando VI, el rey guerrero —vestido con armadura y cubierto con la capa de armiño— y al tiempo pacificador. Para subrayar esta faceta pacifista utilizó la alegoría de *la Paz*, que representa mediante la figura que se arrodilla ante el monarca, tomada de la descripción de la *Iconología* “una mujer que sostiene en una mano una rama de olivo, y que lleva en la otra el caduceo”<sup>66</sup>, a la que hace referencia explícita el documento “Noticia de la Pintura”. Para completar esta dicotomía guerra-paz, siguiendo el mismo texto, se cita el *genio de la Guerra*, que el pintor ha representado en el ángulo inferior izquierdo, como un pequeño genio del Arte, con la llama del ingenio sobre la cabeza y dormido sobre las armas vencidas de la guerra. Esta figuración corresponde a otra de las acepciones de la

<sup>66</sup> Ripa, 2007, II: 186. En la acepción de la Medalla de Vespasiano. Sin ilustración.



Fig. 8. Charles Le Brun, Francia flanqueada por las alegorías de la Paz y la Abundancia (detalle del plafón central del Salón de la Paz), Gran Galería de Versalles.

alegoría de la Paz de Ripa: “pintándose a su lado gran número de armas que están amontonadas”<sup>67</sup>. Por último, reitera el sentido pacificador del monarca mediante un elemento mitológico que se cita en la descripción: *el templo de Jano*, representado con las puertas cerradas, significando tiempos de paz.

La descripción de las “Noticia...” continúa: “detrás de ésta [se refiere a la Paz]: *la Abundancia* con sus atributos”, que se ajusta de forma literal a la descripción e ilustración de la alegoría del repertorio ‘ripiano’, coronada de flores y con el cuerno de Amaltea<sup>68</sup> (fig. 10f). En la parte inferior se muestra la figura alegórica de “la buena fama”, una “mujer con una trompa a la derecha y una rama de olivo en la siniestra”<sup>69</sup> (fig. 10e), que reproduce de forma literal. Finalmente, se cita “los de las tres Nobles Artes al pie del cuadro” —pintura, escultura y arquitectura— están representadas solamente mediante sus atributos: paleta, busto escultórico y plano, respectivamente. En suma, González Ruiz ha realizado una síntesis entre los referentes visuales de las decoraciones francesas del Palacio de Versalles, obras de Le Brun, y la huella de Giaquinto, en la idea central de la composición: la Paz, al tiempo que descubrimos algunas de las figuraciones comunes como las armas, el templo, o los *putti*, plasmadas en la alegoría de *la Paz y la Justicia* del napolitano.

<sup>67</sup> Ripa, 2007, II: 184. Sin ilustración.

<sup>68</sup> Ripa, 2007, I: 52. Ilustración, Padua, 1611: I.

<sup>69</sup> Ripa, 2007, I: 396. Ilustración, Baudoin, t. I: 1644: 80.





Fig. 9. Antonio González Ruiz, *La fundación de la Academia*, óleo sobre lienzo, 260 x 225 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Actualmente preside el salón de actos de la Academia.

En conclusión, en esta pintura se han invertido las prioridades, a diferencia de la pintura de la Junta preparatoria, donde las artes eran las protagonistas en detrimento del rey Felipe V, ahora el centro de la composición gravita sobre la gran figura del monarca Fernando VI, fundador de la Academia que lleva su nombre, una figura sobredimensionada para subrayar la imagen de un soberano capaz de haber restablecido y ser artífice de la *Paz*, al tiempo que ha propiciado que en ese clima social se den las condiciones para que se produzca la *Abundancia* y, fruto de estas condiciones, que florezcan y se desarrollen las *Bellas Artes*. Quedan descartadas por tanto las atribuciones a las alegorías de *la Agricultura*<sup>70</sup> y *el Comercio*<sup>71</sup>, de las que tenemos un ejemplo excelente en los tondos que Francisco de Goya pintó para el Palacio de Godoy, conservadas actualmente en el Museo del Prado, en las que el pintor utilizó igualmente la Iconología de Ripa.

<sup>70</sup> “Mujer vestida de verde, con corona de espigas de trigo en la cabeza. Con la siniestra ha de sostener el círculo de los doce signos celestes, mientras que con la diestra sujeta un floreciente arbolillo”. Ripa, *La Agricultura*, t. I: 73; Baudoin, 1644, t. I: 12.

<sup>71</sup> “Hombre que con el dedo índice de la diestra aparecerá señalando una doble muela. Con la siniestra mano tendrá una cigüeña”. Ripa, *El Comercio*. t. I: 196. Baudoin, 1644, t. II: 116.



Fig. 10. Ilustraciones: a. C. Ripa: el amor a la virtud; b. J. Baudoin: la ignorancia, c. el error; d. la envidia. e. la buena fama. f. C. Ripa: la abundancia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allo Manero, Adita, (2007). *Cesare Ripa, Iconología* (Introd.), Madrid: Ediciones Akal, 4ª, 2 vols.
- Arrese, José Luis de (1973). *Antonio González Ruiz*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Bar, Virginie (2003). *La peinture allégorique au Grand Siècle*. París: Éditions Fatou.
- Baudoin, Jean (1643-1644): *Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures Hyéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts et des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes et des Passions humaines*, París: Mathieu Guillemot, 2 vols.
- Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Bonet Correa, Antonio (2002): "Un reinado bajo el signo de la Paz", en Antonio Bonet / Beatriz Esquivias (coords.): *Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759, un reinado bajo el signo de la paz* (catálogo de exposición). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 1-28.
- Caveda, José (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Madrid: Imp. Manuel Tello, 2 vols.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra. Reedición facsímil, 1965, 6 vols.
- González de Zárate, Jesús María (2015): "Corrado Giaquinto: la Paz y la Justicia, una lectura en base a la Emblemática". En *Norba: Revista de arte*, 7. Badajoz: Universidad de Extremadura, pp. 171-182.

- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2002): “La pintura en el reinado de Fernando VI”. En Antonio Bonet / Beatriz Esquivias (coords.), *Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759, un reinado bajo el signo de la paz* (catálogo de exposición). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 245-262.
- Jovellanos, Gaspar Melchor (2014). *Elogio de las Bellas Artes*, Madrid: Casimiro.
- Maffei, Sonia (2009), Ripa e gli spazi dell'allegoria: atti del convegno Università degli studi di Bergamo (9-10 settembre 2009) / a cura di Sonia Maffei. <https://www.sudoc.fr/169128741> [consulta: 15-12-2020].
- Mâle, Émile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Traducción Ana M<sup>a</sup> Guash. Madrid: Ed. Encuentro, pp. 361-408. (1<sup>a</sup> edición en francés, 1932).
- Mandowsky, Erna (1939): “Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa”. En: *La Bibliofilia*, vol. XLI. Firenze: Leo S. Olschki.
- Morales Marín, José Luis (1984): “Pintores Franceses”, en *Arte Español del siglo XVIII*. Col. Summa Artis, vol. XXVII. Madrid: Espasa Calpe, pp. 82-96.
- Morales Marín, José Luis (1994). *Pintura en España 1750-1808*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Morán Turina, Miguel (2002): “Imágenes de un reinado pacífico”. En Antonio Bonet / Beatriz Esquivias (coords.): *Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759, un reinado bajo el signo de la paz* (catálogo de exposición). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 31-49.
- Panofsky, Erwin (1939). *Estudios sobre iconología*. Trad.: Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Pérez Samper, María Ángeles (2011): “La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII”, en *Obm: Obradoiro de Historia Moderna*, 20, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 105-139.
- Portús Pérez, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Rey Recio, María Jesús (2019). *La buella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita.
- Ripa, Cesar (1613): *Iconología*, Madrid: Ediciones Akal, 4<sup>a</sup> ed. 2007, 2 vol.
- Sáenz de Haro, Tomás (2018): “Un cartón de Antonio González Ruiz (1711-1788) siguiendo modelos de David Teniers II”. En *Príncipe de Viana*, 271. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 423-436.
- Sopeña Ibáñez, Federico (1991): “Historia”. En *El libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Silex Ediciones.
- Vicini, Maria Lucrezia (2008): *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*. Roma: Markonet.
- Winckelmann, Johann Joachim (1766). *Versuch einer Allegorie*, Dresden. Winckelmann, Addison, Sulzer, (1799), *De l'Allégorie, ou Traité sur cette matière*, (Traduc.), París, Chez Jansen.

