

# ACADEMIA

---



BOLETÍN  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

AÑO 2024  
NÚMERO 126

---

# PENSIONADOS ESPAÑOLES EN ROMA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX EN LAS COLECCIONES DEL ISTITUTO CENTRALE PER LA GRAFICA

SPANISH ARTISTS ON STUDY GRANTS IN ROME IN THE FIRST HALF  
OF THE 19TH CENTURY AS KEPT IN THE HOLDINGS OF ISTITUTO  
CENTRALE PER LA GRAFICA

*Maria Giulia Rinaldi*

Università La Sapienza di Roma

[mariagiulia.rinaldi@uniroma1.it](mailto:mariagiulia.rinaldi@uniroma1.it)

ORCID: 0009-0005-8515-8329

Recibido: 11/10/2024. Aceptado: 22/11/2024

Cómo citar: Rinaldi, Maria Giulia: "Pensionados españoles en Roma en la primera mitad del siglo XIX en las colecciones del Istituto Centrale per la Grafica", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 127-158.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14283850>

**Resumen:** Este artículo se centra en las actividades artísticas de los pensionados españoles en Roma durante la primera mitad del siglo XIX, con un énfasis particular en el grabador valenciano José Alcaide y en la producción del escultor Ponciano Ponzano, de sus colaboraciones e interrelaciones, así como de otros pensionados. Se analizan las contribuciones de estos artistas a través de la obra gráfica de Alcaide conservada en el Istituto Centrale per la Grafica (Roma), la cual ofrece datos esenciales para el análisis de la influencia cultural y artística de los pensionados españoles en este período histórico.

**Palabras clave:** José Alcaide, Ponciano Ponzano, Grabados, Escultura, Pensionados españoles, Roma, Primera mitad siglo XIX, Joaquín Villalba Guitarte, Julián Villalba García, *Ape italiana delle Belle Arti*.

**Abstract:** This article looks at the work of the artists sent to Rome on study grants in the first half of the nineteenth century, centring on the Valencia engraver José Alcaide and the output of Ponciano Ponzano, investigating their collaborations and interactions with each other and other subsidised artists abroad. The contributions of these artists are traced through Alcaide's graphic work kept in Rome's *Istituto Centrale per la Grafica*, which gives priceless insights into the cultural and artistic influence of Spanish artists abroad in this particular historical period.

**Key words:** José Alcaide, Ponciano Ponzano, Engravings, Sculpture, Spanish artists on study grants abroad, Rome, First half of the nineteenth century, Joaquín Villalba Guitarte, Julián Villalba García, *Ape italiana delle Belle Arti*.

En la primera mitad del siglo XIX, Roma seguía siendo un centro cultural de primordial importancia, que atraía a múltiples artistas extranjeros deseosos de conocer el rico patrimonio histórico y artístico de la Ciudad Eterna. Entre ellos, un número importante de artistas españoles encontraron en Roma un lugar ideal para desarrollar y consolidar su carrera<sup>1</sup>. El principal sistema de pensiones al que podían optar los españoles estaba patrocinado por el rey, quien, a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ya concedía pensiones desde 1758 a los alumnos más prometedores que se formaban en dicha institución<sup>2</sup>. El objetivo era perfeccionarlos en su disciplina, gracias a la formación a la que podían acceder en Roma a través del contacto directo con las obras de los grandes maestros italianos.

A Italia partieron estudiantes de todas las disciplinas: arquitectos, escultores, pintores, pero también grabadores, que, aún a falta de una Real Academia Española en Roma que los reuniera a todos<sup>3</sup>, gravitaron en torno a los círculos artísticos de la Academia de San Lucas, de la que fue presidente el escultor español Antonio Solá, entre 1837 a 1840<sup>4</sup>.

El Istituto Centrale per la Grafica de Roma conserva numerosas estampas y matrices atribuidas a pensionados españoles que hoy constituyen para nosotros un importante testimonio gráfico de sus obras, gracias a las cuales es posible rastrear sus trayectorias y las relaciones que mantuvieron en el contexto romano. La mayoría de los artistas españoles cuyas obras están representadas en las colecciones del Istituto eran pensionados de San Fernando, como Ponciano Ponzano y Gascón (1813-1877) o Sabino de Medina (1814-1888). Sin embargo otros artistas tuvieron la oportunidad de viajar a Roma, gracias a las pensiones otorgadas por aristócratas españoles, como es el caso del grabador José Alcaide (o Alcayde), conocido en Italia como “Giuseppe Alcaide”, pensionado del duque de Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva (1794-1835), o el pintor Valentín Carderera (1796-1880) que permaneció en Italia durante unos ocho años gracias a la protección del duque de Villahermosa, José Antonio Azlor (1785-1852).

<sup>1</sup> Quisiera expresar mi agradecimiento al Prof. José María Luzón y al Dr. Jorge Maier (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), así como a la Profa. Raffaella Morselli (Università La Sapienza) por sus orientaciones y consejos. También agradezco a Victoria Durá (Archivo-Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en adelante ABRABASF), María Carmen Zuriaga (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia), Chiara Rocciolo (Archivo del Vicariato di Roma) y al Istituto Centrale per la Grafica por facilitarme la consulta de las obras y la concesión de las imágenes.

<sup>2</sup> Las instrucciones de la RABASF para la regulación de las pensiones se pueden encontrar en: *Libros de actas de las sesiones particulares y de gobierno. (1757-1854). Sesiones particulares del año 1758* [ABRABASF, 3-121 (años 1757-1769) <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcns1j2> . Véase López de Meneses 1933: 253-300 y 1934: 29-68. Bedat 1989: 249; 252-254. Casado Alcalde 2011: 68.

<sup>3</sup> La Real Academia de España en Roma no se fundó hasta 1873.

<sup>4</sup> Azcue 2007: 20. Riera i Mora 2009: 25-188.

La presencia de todos ellos está documentada en Roma entre la segunda y tercera década del siglo XIX, donde tuvieron la oportunidad de colaborar en múltiples ocasiones por el hecho de moverse en los mismos círculos artísticos.

## JOSÉ ALCAIDE: DATOS BIOGRÁFICOS Y FORMACIÓN

El Istituto Centrale per la Grafica conserva ocho estampas y cuatro matrices del grabador José Alcaide, que documentan las distintas fases de su carrera y las principales colaboraciones que tuvo en Roma, donde residió hasta su muerte.

La información biográfica relativa a José Alcaide es limitada; tradicionalmente la principal fuente de información sobre el artista es Ossorio y Bernard, quien relata que Alcaide, originario de Valencia, obtuvo una pensión del duque de Alba en Roma a partir de 1822 y que se formó bajo la dirección del grabador Domenico Marchetti<sup>5</sup>. No obstante, hoy sabemos por los registros de la Embajada ante la Santa Sede que Alcaide llegó a Roma procedente de Valencia en noviembre de 1818 cuando contaba 22 años<sup>6</sup>. Según Ossorio, José Alcaide murió en Roma alrededor de los años sesenta, a la edad de sesenta y cinco años; esta información sitúa el nacimiento del artista hacia 1795 y su muerte en 1860<sup>7</sup>. Sin embargo, en los registros de los “Estados de las Ánimas” (Stati delle Anime) de la parroquia de Sant’Andrea delle Fratte, correspondientes a 1845, se documenta la presencia en via della Vite, n° 71, segundo piso, de “Giuseppe Alcaide di Valensia” de cuarenta y seis años<sup>8</sup>. Otras fuentes documentan su actividad como grabador en ese mismo domicilio en diferentes años (1830, 1834, 1845), donde figura registrado como “grabador de figuras”<sup>9</sup>. Estos datos permitirían fijar su fecha de nacimiento entre 1796-1799. Además, si es correcto lo que afirma Ossorio sobre su edad en el momento de su muerte, Alcaide habría fallecido en Roma entre 1861-1864.

Los datos sobre la infancia y formación del grabador valenciano son igualmente escasos. José, hijo de Josef y María Francisca Guillem<sup>10</sup>, inició su formación en la Real Academia de San Carlos de Valencia, donde antes de 1817 estuvo matriculado en los cursos de “Láminas” impartidos por el conocido grabador y académico de mérito de la misma institución, Vicente Capilla<sup>11</sup>. Su hermano, Mariano, también había asistido a las clases de dicha Academia, especializándose en el arte de la

<sup>5</sup> Ossorio y Bernard 1884: 17. Casado Alcalde 2011: 73-77. García Sánchez 2011: 134-135.

<sup>6</sup> Casado Alcalde 2011: 77, nota 33.

<sup>7</sup> Ossorio y Bernard 1884: 17.

<sup>8</sup> Archivio Storico del Vicariato di Roma, Parroquia de S. Andrea delle Fratte, Stati d’Anime, 1845, f. 92v.

<sup>9</sup> Gori 2008: 323.

<sup>10</sup> Valencia, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (en adelante ARABASC), Libro de matrículas 1812.

<sup>11</sup> Valencia, ARABASC, Libro de matrículas antes de 1817. Vicente Capilla fue un grabador valenciano formado en la Real Academia de San Carlos, de la que llegó a ser académico de mérito en 1798 y Teniente Director de sus estudios en los años 1812 y 1817. Véase Ossorio y Bernard 1868, I: 115.

pintura, donde estuvo entre los alumnos de la “Sala de Principios” en 1812 a la edad de catorce años<sup>12</sup>.

Según la información recopilada Mariano, tras los primeros años de estudios en San Carlos, se trasladó a Madrid, ya que está documentado como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en los cursos 1819-1820 y 1822-1823<sup>13</sup>. En ambos casos, se matricula en la Sala del Natural o del desnudo, curso al que debió acceder al considerarse un artista de nivel avanzado. En la Sala del Natural, las lecciones implicaban el uso de modelos masculinos que representaban las tres edades del hombre: juventud, madurez y vejez<sup>14</sup>. No tenemos constancia que José cursará estudios en Madrid, ya que se trasladó directamente a Roma desde Valencia en 1818 y en 1822 le fue concedida la pensión por el duque de Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, para no regresar nunca a su tierra natal<sup>15</sup>. Al cabo de un tiempo también se le unió su hermano Mariano, probablemente en 1822 o en 1823 tras concluir su curso en la Academia de San Fernando. Mariano pasó el resto de sus días en la Ciudad Eterna, donde todavía trabajaba en 1830 como paisajista y restaurador de pinturas en vía Borgognona n° 69<sup>16</sup>. Hemos podido averiguar la fecha de su muerte gracias a una carta escrita por Agustín Gimeno y Bartual a Valentín Carderera el 6 de enero de 1832<sup>17</sup>, en la que afirma que “Alcayde [Mariano] después de estar cuarenta días en Monte Porzio, pasó a mejor vida en dicho pueblo”, por lo que el pintor murió a la edad de treinta y tres años en Italia, a finales de 1831.

## LA PENSIÓN DEL DUQUE DE ALBA Y LA PRIMERA FASE ROMANA

El duque de Berwick y Alba, a partir de 1822 tan sólo un año después de regresar de la larguísima estancia en el extranjero que le había llevado a viajar por Francia, Suiza, Austria, Inglaterra y, sobre todo, Italia, decidió promover un sistema de pensiones para artistas de diversas disciplinas (pintores, escultores, grabadores), destinadas a financiar sus viajes de formación a Roma<sup>18</sup>. Los documentos conservados en el Archivo de la Casa ducal de Alba confirman que en 1821 José Alcaide fue seleccionado entre los beneficiarios de la pensión como grabador, junto con el pintor valenciano Luis Cuevas, José María Zanetti y José Rubio de Villegas, pintor y grabador formado bajo la dirección de José Aparici y alumno de la Academia de San

<sup>12</sup> Valencia, ARABASC, Libro de matrículas 1812.

<sup>13</sup> Navarrete 2008: 26, 29.

<sup>14</sup> Navarrete 2008: 5.

<sup>15</sup> Casado Alcalde 2011: 77, n. 33; 2011: 73-77. García Sánchez 2011: 134-135.

<sup>16</sup> Keller 1830: 97. Casado Alcalde 2011: 76, n. 29. Navarrete 2008: 26, 29.

<sup>17</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/23291/162.

<sup>18</sup> Sobre el duque de Alba como mecenas y coleccionista de arte véase Cacciotti (ed.) 2011.

Fernando<sup>19</sup>. El encargo de actuar como intermediario con su banquero para el reparto de las pensiones, la supervisión del trabajo de los artistas y las comunicaciones directas con el propio duque fue encomendado al escultor neoclásico José Álvarez Cubero, que ya residía en Roma, donde permaneció hasta 1825 y que, con el paso de los años, se convirtió en uno de los escultores favoritos del duque<sup>20</sup>. La intención de Carlos Miguel, al menos en un principio, era establecer una academia bajo la dirección de Álvarez Cubero, proyecto que, sin embargo, nunca se realizó<sup>21</sup>. Las pensiones proveían el pago de seis ducados mensuales a cada artista durante un período de tres años. Estos, a cambio, debían mostrar mensualmente el progreso de su trabajo y los avances en su disciplina<sup>22</sup>. La formación de los pensionados estaba encomendada a diferentes docentes, en función de su área de especialización.

En este sentido, numerosos datos sobre los estudios y formación de los pensionados españoles en Roma en los últimos años proceden del diario manuscrito<sup>23</sup> de un viajero español que reseña las experiencias que vivió durante su Grand Tour por Italia entre la segunda y tercera década del siglo XIX. En él se menciona a algunos españoles pensionados por Berwick, además de los de San Fernando. De hecho, su autor visitó los estudios de varios artistas en Roma, incluido el de Jean-Baptiste Wicar cerca de Santa María en Trastevere, donde constató la presencia de dos jóvenes españoles, Juan Enguídanos y José Alcaide, que en ese momento se estaban perfeccionando en el dibujo<sup>24</sup>, mientras el pintor Luis Cuevas se estaba formando con Ingres<sup>25</sup>.

Es necesario aclarar algunos aspectos respecto a la autoría del diario en cuestión.

Meliá (1910) atribuyó el texto a Joaquín de Villalba y Guitarte, basándose en la presencia de una carta con el encabezamiento “J. Villalba” en el manuscrito. Esta identificación requiere una reconsideración porque el médico y epidemiólogo aragonés, Joaquín de Villalba y Guitarte falleció en 1807<sup>26</sup>, mientras que los hechos descritos en el diario comienzan en Milán, la tarde del 17 de septiembre de 1819<sup>27</sup>.

<sup>19</sup> Casado Alcalde 2011: 74. García Sánchez 2011:135. Carta de Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva al escultor Álvarez Cubero del 30 de octubre de 1821, Madrid, Archivo de Alba (ADA), Caja 196.

<sup>20</sup> Bonet Correa 2011: 174-179.

<sup>21</sup> Sobre el proyecto del duque de Alba respecto a la creación de una academia privada de artistas en Roma véase García Sánchez 2011: 134-135.

<sup>22</sup> *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba individuo del número de la Academia de la Historia y honorario de la Española celebrada el 25 de mayo de 1924*, Madrid, 1924: 69-70. García Sánchez 2012: 159-160.

<sup>23</sup> Se conserva en la Biblioteca Nacional de España con el título *Viaje por Italia*, Res/177. Disponible en Web: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000015453>.

<sup>24</sup> Paz y Meliá 1910: 98-99.

<sup>25</sup> Ossorio y Bernard 1884: 17. Paz y Meliá 1910: 99. Azcue 2011: 48; García Sánchez 2011: 135-137.

<sup>26</sup> Carreras Panchón, Antonio, “Joaquín de Villalba y Guitarte, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/15584/joaquin-dea-villalba-y-guitarte>).

<sup>27</sup> BNE, Res/177, f. I (4).

Además no hay datos en la biografía de Villalba padre que documenten viajes por Italia ni relaciones con círculos artísticos fuera de España<sup>28</sup>.

También es importante señalar que el citado diario abarca más allá del período 1819-1820, señalado por Paz y Meliá, puesto que incluye anotaciones realizadas hasta 1840<sup>29</sup>. Por lo tanto, lo más probable es que el texto lo escribiera su hijo Julián Villalba García, que fue subsecretario de estado, diputado en Cortes y llegó a ocupar interinamente la presidencia del Gobierno. Fue también encargado de negocios ante la Santa Sede y director del Palacio de España en Roma entre 1840 y 1843<sup>30</sup>. Villalba García fue un reconocido promotor y mecenas de artistas, y mantuvo estrechos vínculos con la familia Madrazo; José de Madrazo, lo describió en una carta como “muy instruido y aficionado a las bellas artes”<sup>31</sup> y fue retratado en 1842 por su hijo, Federico de Madrazo<sup>32</sup> (fig. 1). Durante sus estancias en Italia, Julián tuvo oportunidad de conocer a pensionados españoles, como José Alcaide y Ponciano Ponzano, autores de varias obras comisionadas por el mismo Villalba.

Alcaide, tras iniciar su formación en dibujo con Wicar, que era uno de los pintores más importantes establecidos en Roma, pasó después al taller de Domenico Marchetti con quien se perfeccionó en el arte del grabado<sup>33</sup>.

Su primera obra realizada en Italia es una estampa que representa a Rosalía de Ventimiglia y Moncada, esposa de Carlos Miguel Fitz-James Stuart, con quien contrajo matrimonio en Roma el 15 de febrero de 1817<sup>34</sup> (fig. 2). Probablemente, como muestra de agradecimiento hacia el duque por la pensión recién concedida, Alcaide optó por representar a la duquesa a través del busto esculpido por José Álvarez Cubero (fig. 3)<sup>35</sup>, como indican las inscripciones, añadiendo además una dedicatoria personal<sup>36</sup>. La técnica utilizada en esta obra demuestra aún poca soltura

<sup>28</sup> No obstante, hay que señalar que Paz y Meliá mezcla indiscriminadamente datos biográficos de padre e hijo.

<sup>29</sup> La hipótesis más probable es que incluye documentación perteneciente a diversos viajes realizados por Julián Villalba por Italia, que pueden datarse en distintas fechas que llegan hasta 1830-1840. En diciembre de 1839 Julián Villalba fue nombrado encargado de negocios en Roma con la misión de lograr el reconocimiento de Isabel II por la Santa Sede y restablecer relaciones diplomáticas. Murió en Roma unos años después, el 23 de noviembre de 1843.

<sup>30</sup> Para una actualización sobre la vida de Julián Villalba García véase Rincón 2002: 48. Gilarranz 2018: 246-248. Sampedro 2021: 245-270.

<sup>31</sup> *Epistolario José de Madrazo* 1998: 389-390, carta n° 139.

<sup>32</sup> Además del dibujo que aquí reproducimos se conserva un retrato al óleo en el Museo de Bellas Artes de A Coruña, inv. 277.

<sup>33</sup> Ossorio y Bernard 1884: 17.

<sup>34</sup> Azcue 2013: 273-274.

<sup>35</sup> El busto se conserva actualmente en el zaguán del palacio de Liria, Fundación Casa de Alba, inv. E-62. La estampa fue publicada por Barcia 1901: 714, n° 1917. Pardo Canalís 1951: 70, fig. 35. Casado Alcalde 2011: 76, fig. 5. García Sánchez 2011: 175.

<sup>36</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116478. El grabado pertenece a la colección Corsini, un vasto núcleo de obras de la Biblioteca Corsiniana, donada en 1883 a la Accademia dei Lincei y desde 1895 en depósito permanentemente en el Gabinetto Nazionale delle Stampe, hoy Istituto Centrale per la Grafica.



Fig. 1. Federico de Madrazo, Retrato de Julián Villalba, 1842. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. D5387.

en la ejecución del claroscuro y un estilo que permanece anclado en las enseñanzas académicas, por lo que resulta significativamente distante de los trabajos que realizará posteriormente en Italia, donde mostrará una creciente inclinación hacia los grabados de línea.

Una obra ligeramente posterior es un retrato grabado por José Alcaide en 1824, que representa al Papa León XII. Aunque no se ha podido localizar la obra, se menciona en un breve anuncio publicado en el *Diario de Madrid* de 12 de febrero de 1824<sup>37</sup>. En él se informa que el grabado, elaborado a partir de un dibujo del pintor Rafael Tegeo (1798-1856), fue realizado en Roma, donde estudiaron ambos artistas<sup>38</sup>. En la producción de Alcaide es posible identificar otros grabados realizados a partir de dibujos de pensionados españoles que se encontraban en la misma ciudad en este período. Además del citado retrato de León XII, Alcaide realizó el de Pío VIII (fig. 4), a partir de un cuadro del pintor Inocencio Borghini,

<sup>37</sup> *Diario de Madrid*, 12 de febrero de 1824, p. 3.

<sup>38</sup> Sobre la estancia de Rafael Tegeo en Roma véase Capitelli 2019.

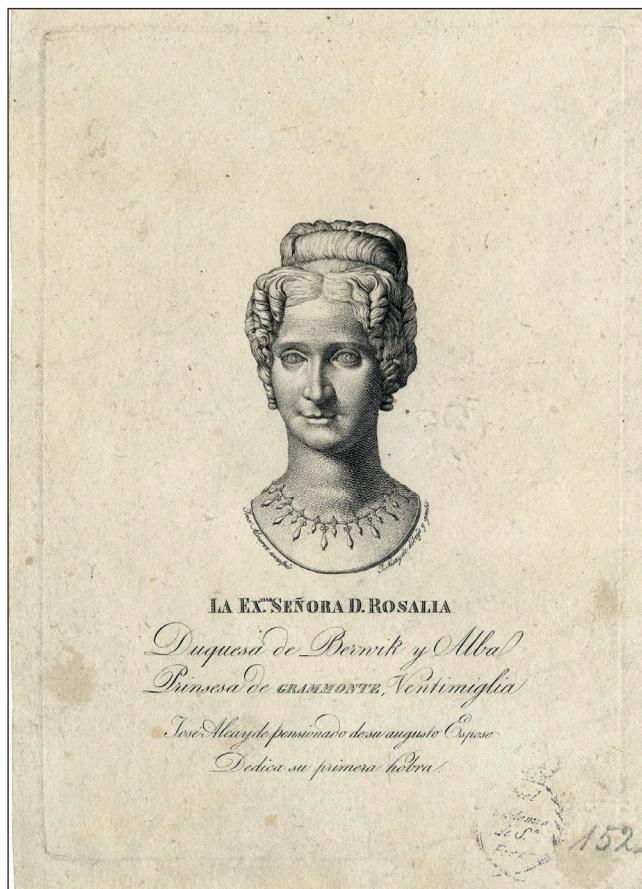


Fig. 2. José Alcaide (inc.) por obra de José Álvarez Cubero, *Retrato de Rosalía de Ventimiglia y Moncada*, 1822. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. GR-2566.

que también es el autor del dibujo para la estampa<sup>39</sup>. La obra se fecha seguramente entre 1829 y 1830, durante el breve pontificado de Pío VIII. La presencia de Borghini en Roma también está documentada en el manuscrito de Villalba, que relata cómo desde 1819 estaban presentes en la ciudad “otros dos jóvenes, pensionados por el Gobierno con 6000 reales, Gimeno<sup>40</sup> y Borghini”<sup>41</sup>, ambos en Roma desde 1819<sup>42</sup>. El pintor Borghini permaneció en la urbe desde 1819 hasta 1832, año en el que regresó a Madrid para continuar su carrera al servicio del director del Real

<sup>39</sup> Como demuestra la inscripción en la parte inferior izquierda “Inocencio Borghini pintó y dibujó”. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116477.

<sup>40</sup> Vicente Jimeno y Carrá fue un pintor madrileño que se instaló en Roma a partir de 1819 gracias a una pensión concedida por Fernando VII. Permaneció en la ciudad papal hasta 1836. En 1837 solicitó el cargo de académico de mérito en San Fernando que le fue concedido en 1838. Navarrete, Esperanza, “Vicente Jimeno y Carrá”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/22922/vicente-jimeno-y-carra>).

<sup>41</sup> Paz y Meliá 1910: 99.

<sup>42</sup> Navarrete 1999: 283.



Fig. 3. José Álvarez Cubero, Busto de Rosalía de Ventimiglia y Moncada. Madrid, Fundación Casa de Alba, inv. E-62.

Museo de Pinturas. En reconocimiento a su trayectoria profesional fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando<sup>43</sup>.

En 1825, gracias a una pensión extraordinaria concedida por Fernando VII<sup>44</sup>, el pintor Agustín Gimeno (1789-1853)<sup>45</sup> se instaló en Roma, donde permaneció hasta su muerte en 1853. Con él también colaboró Alcaide, dejándonos otro grabado donde el pintor figura como inventor y dibujante (fig. 5). La obra, que

<sup>43</sup> Navarrete, Esperanza, “Inocencio Borghini Pectorelli”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/22931/inocencio-borghini-pectorelli>).

<sup>44</sup> Hasta 1831, por motivos económicos y políticos, no se convocaron concursos públicos para pensiones artísticas. Véase Navarrete 1999: 285-286.

<sup>45</sup> Agustín Gimeno y Bartual, también de origen valenciano, fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1825. Pensionado extraordinario por Fernando VII en Roma desde 1825, solicitó una prórroga al finalizar su pensión en 1837 que le fue concedida tras el envío de la *Entrada de los Reyes Católicos en la Alambra de Granada*. Alba Pagán, Esther, “Agustín Gimeno y Bartual”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/96505/agustin-gimeno-y-bartual>).

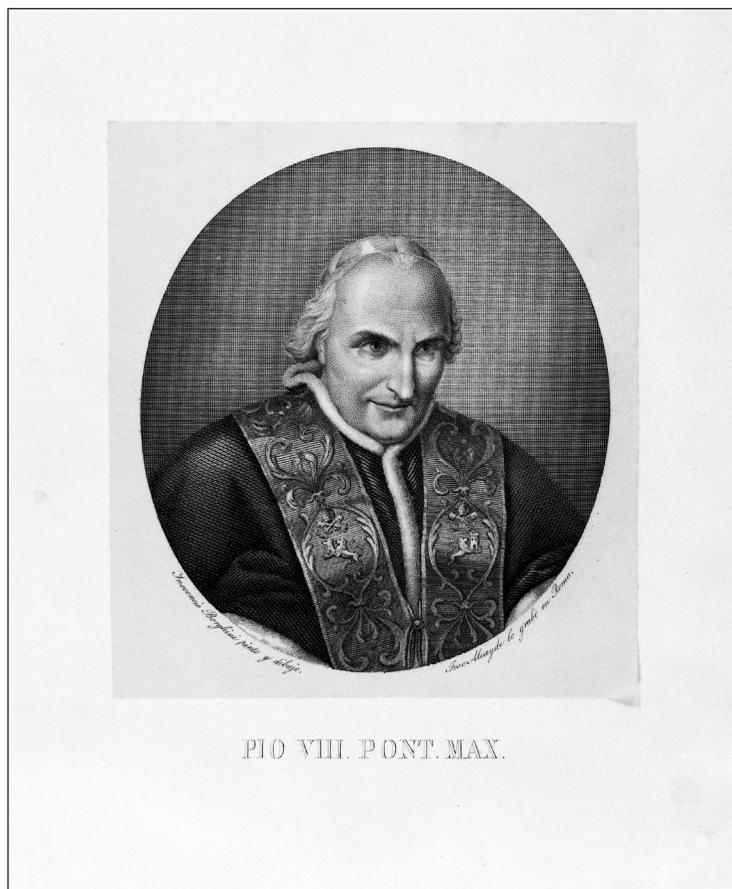


Fig. 4. José Alcaide, Retrato de Pio VIII, 1829-1830. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116477, de propiedad de la Accademia Nazionale dei Lincei.

probablemente reproduce un cuadro de Gimeno<sup>46</sup>, representa a un santo franciscano arrodillado, acompañado de un ángel, mirando al cielo donde en el centro, sobre un trono de nubes, está la Virgen con el Niño, rodeados de querubines; debajo, otros dos angelitos sostienen una cadena, una cruz y un bastón, probablemente atributos del protagonista, mientras que en la parte inferior se ve un paisaje marítimo en el que se puede distinguir un faro y un volcán en el punto de fuga del fondo<sup>47</sup>.

Gimeno, además de colaborar con José Alcaide en el grabado, probablemente también fue amigo de su hermano Mariano. Como hemos visto, la noticia de la muerte de Mariano Alcaide en Monte Porzio nos llega a través de una carta suya a Valentín Carderera redactada poco después del regreso de este último a España<sup>48</sup>. Carderera también había pasado unos ocho años en Roma, a partir de 1823, gracias

<sup>46</sup> No identificado.

<sup>47</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116476.

<sup>48</sup> Carta de Agustín Gimeno a Valentín Carderera del 6 de enero de 1832. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/23291/162.



Fig. 5. José Alcaide, Santo franciscano arrodillado delante de la Virgen y el niño. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116476, de propiedad de la Accademia Nazionale dei Lincei.

a la protección de su mecenas, el duque de Villahermosa, José Antonio Azlor<sup>49</sup>. Durante su estancia se relacionó con nobles y aristócratas, estableciendo vínculos con personalidades como Vincenzo y Clara Colonna, lo que le permitió ingresar en el panorama artístico local, donde trabó sólidas relaciones con pintores como Tommaso Minardi (1787-1871) y el aclamado grabador Bartolomeo Pinelli (1781-1835)<sup>50</sup>. Es probable, por tanto, que Carderera también conociera a José Alcaide durante su estancia romana, que finalizó en 1831. Entre las obras donadas por Valentín Carderera a la Academia de San Fernando en 1879<sup>51</sup>, se encuentra de hecho un ejemplar del primer grabado realizado por José Alcaide en Roma, ya mencionado, que representa el busto de Rosalía de Ventimiglia<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Sobre la producción y los viajes artísticos de Valentín Carderera véase Lanzarote Guiral 2019.

<sup>50</sup> Sobre el diario manuscrito de Valentín Carderera, hoy conservado en el archivo de la familia Carderera, que revela valiosas noticias sobre su estancia en Italia, véase Elia 2014: 84.

<sup>51</sup> Sobre la colección Carderera que ingresó en los fondos de la Real Academia de San Fernando, véase Cánovas del Castillo y Lasarte Pérez-Arregui 1994: 198-199.

<sup>52</sup> Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. GR-2566, <https://www.academiacolecciones.com/estampas/ventory.php?id=GR-2566>

## LAS PRIMERAS COLABORACIONES ROMANAS: *IL VATICANO DESCRITTO E ILLUSTRATO* E *LA PATRIARCALE BASILICA LATERANENSE*

En los primeros años de su estancia en Roma, José Alcaide parece haberse centrado tanto en ampliar su formación, gracias a la pensión del duque de Berwick, como en realizar sus primeras colaboraciones con artistas españoles, vínculos que mantendrá en el tiempo. Probablemente, tras la decisión de residir definitivamente en Roma, ya sin el apoyo económico del duque, Alcaide también tuvo que introducirse en el panorama artístico local para conseguir encargos. De hecho, fue a partir de la década de 1830 cuando su actividad pareció expandirse aún más y su nombre comenzó a aparecer en importantes obras ilustradas de la época producidas en Roma, ampliando así su red de relaciones con colegas italianos.

El grabador español quien, a partir de esta época, comenzó a firmar sus obras con el nombre italianizado de “Giuseppe Alcaide”, formó parte del nutrido grupo de artistas que contribuyó a la ilustración de la obra *Il Vaticano descritto e illustrato* de Erasmo Pistolesi. Se trata de ocho volúmenes de gran formato y ricamente ilustrados dedicados a la basílica vaticana y a los palacios apostólicos. Fueron publicados por entregas entre 1829 y 1838 por la Tipografía della Società Editrice. La dirección artística estuvo a cargo del napolitano Camillo Guerra<sup>53</sup> y se alternan los textos ilustrativos del erudito Erasmo Pistolesi con numerosas láminas, 840 en total, que reproducen la magnífica arquitectura, esculturas y pinturas que componen el conjunto vaticano y su basílica. Esta obra representa la primera experiencia editorial de Romualdo Gentilucci<sup>54</sup>, reconocido editor que, unos años más tarde, también crearía *L'Ape italiana delle Belle Arti*, publicación en la que José Alcaide participó como ilustrador. *Il Vaticano descritto e illustrato* se inscribe en un contexto editorial que, desde el pontificado de León XII hasta el de Pío IX, vio la publicación de varios volúmenes dedicados a los edificios religiosos de Roma, con el fin de recuperar un renovado esplendor de la antigua gloria y memoria de la Iglesia<sup>55</sup>.

José Alcaide participó en la publicación con estampas en el quinto (lam. LXIX y XCIII – figs. 6-7), sexto (lám. XIII – fig. 8) y séptimo tomo (lám. XXXIII – fig. 9) realizando un número limitado de grabados que demuestran una clara evolución respecto a las obras de su primera fase romana. Los grabados, hechos exclusivamente en línea, documentan la obra original y se basan en los dibujos proporcionados por los pintores implicados en el proyecto. Entre los diversos artistas que colaboraron en estas ediciones se encuentran Filippo Bigioli, Giuseppe Mancinelli, Francesco Pagliuolo y Paolo Guglielmi, nombres posteriormente asociados también a otras obras ilustradas publicadas por Romualdo Gentilucci. Entre los grabadores, sin embargo, reconocemos frecuentemente los nombres de los más famosos de la

<sup>53</sup> Reemplazado tras su muerte por el pintor Tommaso De Vivo para la publicación del octavo y último volumen.

<sup>54</sup> Molajoli 1984: 331. Picardi 2008: 240, nota 13.

<sup>55</sup> Saporì 2003: 545.

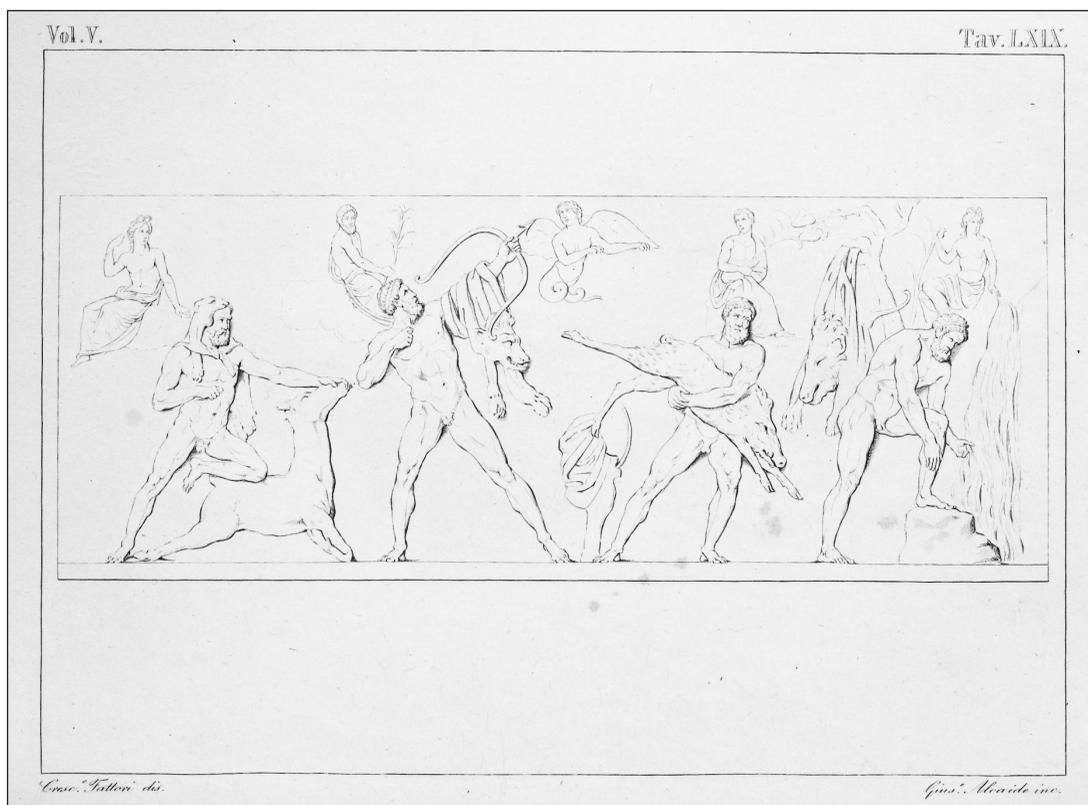


Fig. 6. C. Fattori (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Bassorilievi con le fatiche di Ercole”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. V, tav. LXIX, 1829.

época, como Francesco Garzoli, Giacomo Fontana, Giuseppe Bianchi y Beniamino del Vecchio, que firmaron la mayoría de las planchas. Es interesante señalar que Domenico Marchetti, maestro de Alcaide en Roma, también contribuyó con varias ilustraciones en estos volúmenes. Probablemente fue gracias a Marchetti que el español pudo haber tenido la oportunidad de entrar en contacto con los círculos artísticos romanos, siendo incluido así en éste y otros proyectos impulsados por Gentilucci.

Es fundamental subrayar que desde finales del siglo XVIII la reproducción de los grabados había experimentado un importante desarrollo estilístico, pasando de las tradicionales estampas de traducción, caracterizadas por un uso más sofisticado del claroscuro, a la técnica del grabado en línea, que alcanzará su máxima difusión en la primera mitad del siglo XIX. Un ejemplo emblemático de esta evolución, en el panorama artístico y editorial de Roma, lo representan los célebres grabados realizados por Tommaso Piroli a partir de dibujos de John Flaxman a finales del siglo XVIII. Están dedicados a la ilustración de los poemas homéricos, las tragedias de Esquilo y la *Divina Comedia* y contribuyeron significativamente a la afirmación de este modo específico de representación visual<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Borea 2009: 626.



Fig. 7. F. Bigioli (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Clio e Tersicore”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. V, lám. XCIII, 1829.

En sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755)<sup>57</sup>, Winckelmann subrayaba la importancia del dibujo, realizado exclusivamente con trazo lineal, como disciplina fundamental en la formación artística. En este sentido, el trazo no se considera meramente un elemento gráfico, sino que se configura como una herramienta analítica imprescindible capaz de transmitir la esencia de las esculturas clásicas, griegas y romanas, a las que considera como modelos estéticos de referencia y culminación de cada disciplina artística.

Tras las teorías de Winckelman, el *contour* se consagró definitivamente en el campo de la reproducción figurativa mediante la publicación de dos obras clave de la historiografía artística de la época: *L'Histoire de l'art par les monuments* de Seroux d'Agincourt (1810) y *La storia della scultura* de Leopoldo Cicognara (1813-1816)<sup>58</sup>. Es importante señalar que, si bien la primera se publicó en forma impresa en la primera década del siglo XIX y se utilizó principalmente para la recuperación de las formas esenciales del arte primitivo, que estaba experimentando un redescubrimiento en esos años, gran parte de los grabados habían sido ya realizados hacia 1783,

<sup>57</sup> Winckelmann 2008: 88-89.

<sup>58</sup> Miarelli Mariani 2018: 280.

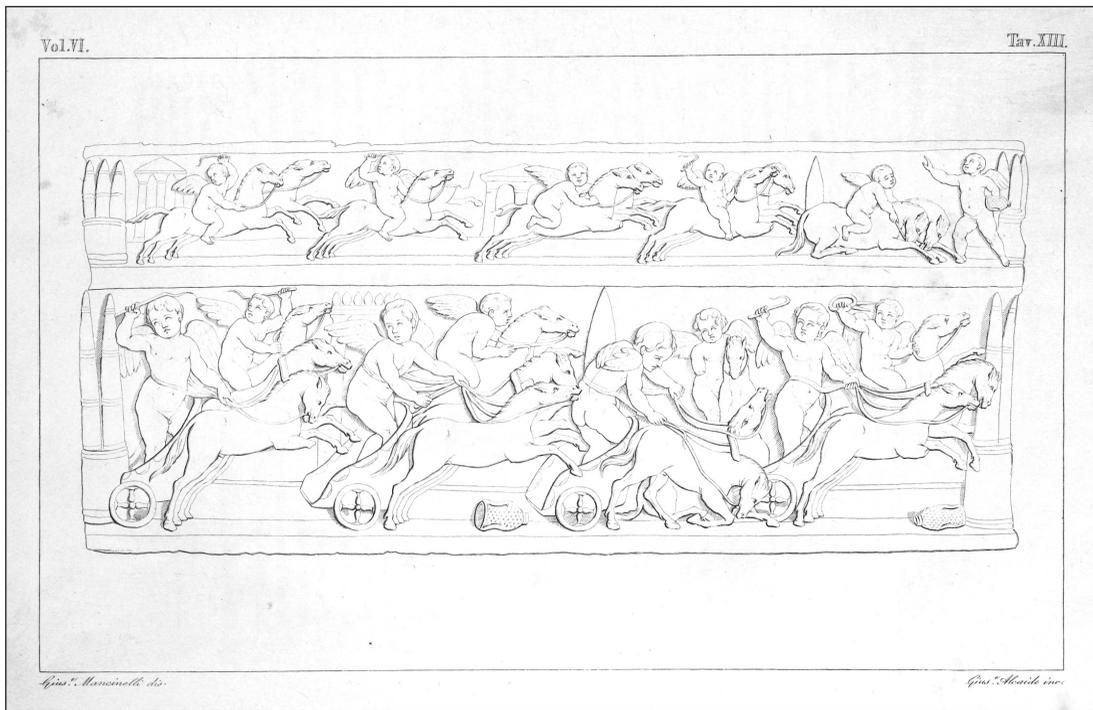


Fig. 8. G. Mancinelli (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Rilievi su sarcofago con giochi circensi”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. VI, lám. XIII, 1829.

anticipándose a la producción de Piroli a partir de dibujos de Flaxman<sup>59</sup>. La introducción del grabado lineal en las publicaciones historiográficas entre finales del siglo XVIII y principios del XIX estuvo influida por un nuevo paradigma teórico, inspirado en las teorías puristas y la recuperación del arte primitivo que se estaban difundiendo en Europa. La mayor necesidad era establecer un principio de objetividad y fidelidad al modelo original en el campo de la reproducción figurativa, reconociendo el dibujo como la única herramienta capaz de plasmar la obra en su forma más esencial, libre de interpretaciones subjetivas. En consecuencia, en la imprenta el concepto de “traducción” fue progresivamente abandonado en favor del de “reproducción”, alejándose del grabado tradicional por considerarlo resultado de un enfoque subjetivo por parte del autor que realizaba una interpretación gráfica. Esta técnica, que encontró su primera aplicación en el campo de las grandes obras de la historiografía artística de la época ya mencionadas, se extendió luego también en la prensa de la primera mitad del siglo XIX, cuando comenzaron a proliferar periódicos y revistas que ofrecían entre sus páginas repertorios figurativos antiguos y modernos, dirigidos a un nuevo segmento de público de nivel medio culto,

<sup>59</sup> Miarelli Mariani 2005: 134.

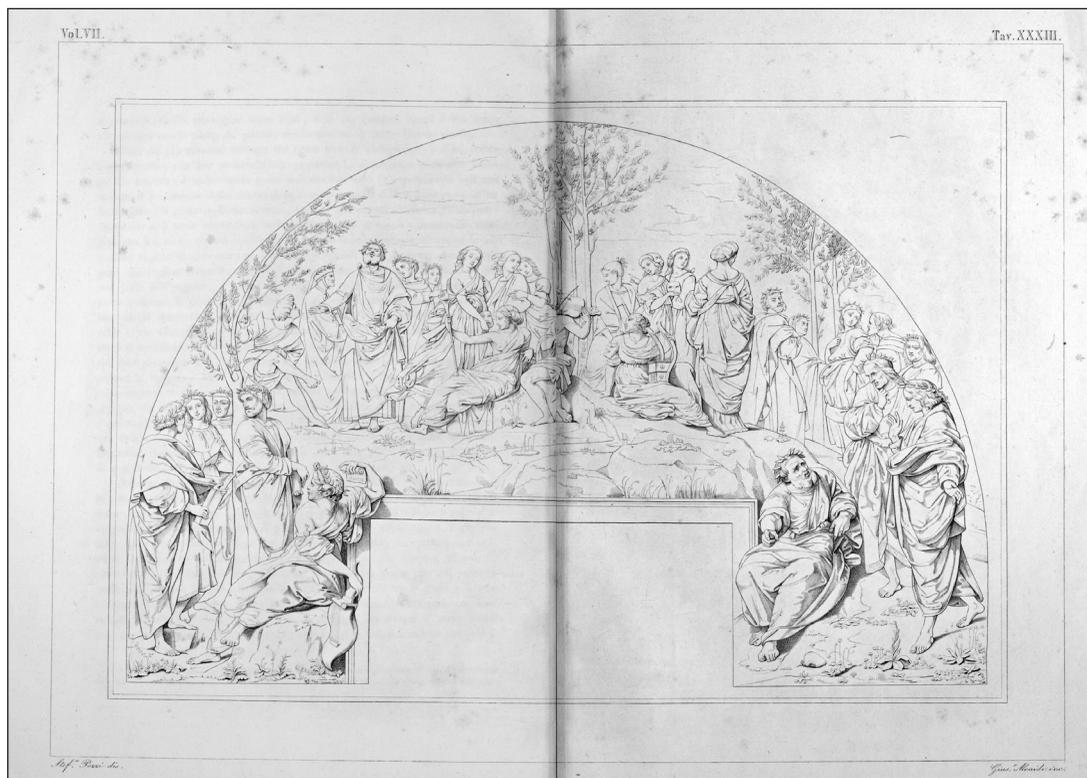


Fig. 9. S. Pozzi (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Il Parnaso”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. VII, lám. XXXIII, 1829.

mediante la adopción de un modelo editorial más adecuado a la industria, de ejecución más rápida y, sin duda, de menores costes<sup>60</sup>.

Los grabados de Alcaide se sitúan, pues, dentro de este contexto artístico específico, en sintonía con las nuevas necesidades editoriales y estilísticas en el campo de la reproducción y documentación de obras de arte. Algunos años después de la publicación de *Il Vaticano descritto e illustrato*, aparece como grabador en los grandes volúmenes publicados por Agostino Valentini en *Le Quattro Principali Basiliche di Roma*, dedicadas en este caso a las principales basílicas patriarcales romanas: la basílica de Letrán (1832-1834), la basílica vaticana (1845-1855) (ambas en dos volúmenes cada una) y la basílica liberiana (1839) (en uno solo). El último volumen, previsto para completar la serie y dedicado a la basílica de San Paolo, nunca se realizó, probablemente debido a las restauraciones en curso tras el grave incendio de 1823, que dañó gravemente la iglesia<sup>61</sup>. También en este caso se repite el esquema editorial de *Il Vaticano descritto e illustrato* alternando los textos escritos por el erudito Filippo Maria Gerardi sobre las basílicas y sus sistemas decorativos

<sup>60</sup> Para un análisis detallado sobre el nacimiento y difusión de los grabados de contorno, véase Spalletti 1979: 430-441.

<sup>61</sup> Picardi 2008: 244.

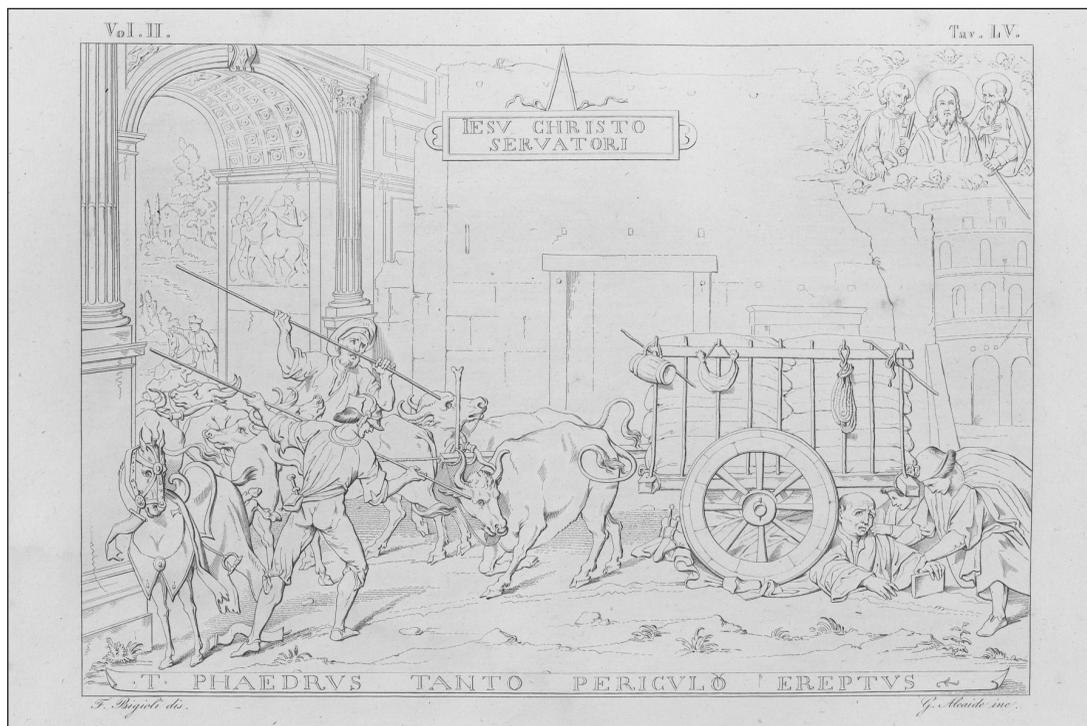


Fig. 10. F. Bigioli (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Ex-voto Tommaso ‘Fedra’ Inghirami”, en *La Patriarcale Basilica Lateranense*, vol. II, lám. LV, 1832.

con un gran número de láminas que incluyen nuevamente a dibujantes y grabadores que habían colaborado en los volúmenes sobre el Vaticano.

Entre los grabados presentes en el tomo II dedicado a la basílica de Letrán, publicado en 1834, se pueden identificar algunas obras de Alcaide. En esta ocasión, el autor realizó dos estampas a partir de dibujos de Filippo Bigioli, quien se había dedicado principalmente a reproducir la decoración escultórica de la basílica, ejecutada durante el pontificado de Clemente XI<sup>62</sup>.

La lámina LV (fig. 10) está dedicada a una pintura anónima, que se cree que es obra de Masaccio, como indica el título; representa un exvoto de Tommaso “Fedra” Inghirami (1470-1516), conocido literato y humanista, nombrado canónigo de San Juan de Letrán por Alejandro VI en 1503 y que permaneció en el cargo hasta 1508, cuando pasó al capítulo de San Pedro<sup>63</sup>. El grabado, realizado en contraparte y lineal, representa la imagen votiva del cuadro anónimo<sup>64</sup> que narra un episodio de la vida de Inghirami mientras este era canónigo de Letrán<sup>65</sup>. Esta escena retrata

<sup>62</sup> Picardi 2008: 245.

<sup>63</sup> Benedetti, Stefano (2004), “Tommaso Inghirami, detto Fedra”. En: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/inghirami-tommaso-detto-fedra\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/inghirami-tommaso-detto-fedra_(Dizionario-Biografico)/))

<sup>64</sup> Hoy conservado en el Museo del Tesoro de la Basílica de S. Juan en Letrán (Roma).

<sup>65</sup> Aunque tradicionalmente se ha fechado el cuadro en 1516, las características de la vestimenta del protagonista, de la época en la que era canónigo de la Basílica de Letrán, han permitido anticipar la datación entre 1503 y 1508. Rehberg 2009: 42, nota 4.

el momento en el que, mientras caminaba por la Vía Sacra hacia la basílica, fue atropellado por un carro tirado por búfalos cerca del Arco de Tito, visible a la izquierda de la composición, tras caer de su mula, se salvó milagrosamente. En el ángulo superior derecho se incluyen tres figuras: en el centro aparece Cristo Salvador, también invocado por la inscripción “IESV CHRISTO SERVATORI”, con los santos Pedro y Pablo, a quienes el eclesiástico expresa su agradecimiento por la ayuda recibida.

La segunda intervención realizada por Alcaide en el mismo volumen es, sin embargo, una escultura, también grabada a partir de un dibujo de Bigioli (lám. LX). Esta imagen representa la estatua de bronce de Enrique IV de Francia, realizada por Nicolas Cordier (1567-1612) entre 1606 y 1609<sup>66</sup> y fue encargada por la orden de Letrán para la entrada de la iglesia.

## HUELLAS DE PENSIONADOS ESPAÑOLES EN *L'APE ITALIANA DELLE BELLE ARTI* (1835-1840)

Inmerso de lleno ya en el circuito de las revistas artísticas romanas, José Alcaide participó con varios grabados en la revista *L'Ape italiana delle belle arti*, editada por Romualdo Gentilucci y publicada en entregas mensuales de 1835 a 1840.

Conviene en este punto hacer una digresión para mencionar brevemente la historia de la colección de matrices actualmente conservada en el Istituto Centrale per la Grafica, que incluye las ciento ochenta y ocho láminas originales relativas a *L'Ape*, cuya procedencia sigue siendo en gran medida desconocida. El corpus de matrices incluye más de mil setecientas planchas adquiridas por la Calcografía Regia en 1912-1913 y procedentes del Monte di Pietà de Roma<sup>67</sup>. Se trata de una rica colección de grabados en los que se encuentran obras de autores y ámbitos tipológicos heterogéneos, datados en su mayoría entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, probablemente procedentes de diversas imprentas activas en Roma en el mismo periodo. En general, los editores e impresores a quienes se remontan los grupos de planchas presentes en la colección los dejaron como prendas en la primera mitad del siglo XIX a cambio de dinero, en la mayoría de los casos, sin volver a recogerlos. A partir de las primeras informaciones encontradas en el archivo histórico del Monte di Pietà de Roma, se confirma la hipótesis de que cada grupo de matrices era fruto de depósitos individuales por parte de sus propietarios, por lo que no procedían de una única imprenta que las hubiera agrupado todas

<sup>66</sup> Pressouyre, Sylvia (1983), “Cordier, Nicolas, detto Franciosino”. En: Dizionario biografico degli Italiani, vol. 29 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cordier-nicolas-detto-il-franciosino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cordier-nicolas-detto-il-franciosino_(Dizionario-Biografico)/)).

<sup>67</sup> *Pratiche inerenti l'acquisto di matrici appartenute al Monte di Pietà*, Roma Istituto Nazionale per la Grafica, Archivio storico Calcografía, B. 48/25. Véase: Sorge-Tosti Croce 1994.

juntas, contrariamente a lo que planteó Anna Grelle Iusco en 2004<sup>68</sup>. Esto sugiere que el depósito de las matrices de *L'Ape* fue consecuencia de una prenda solicitada al Monte di Pietà, aunque no se ha encontrado documentación específica al respecto, o que esté vinculada a una deuda que el editor, en este caso Gentilucci, tenía con la institución.

Mientras tanto, Gentilucci había abierto una librería con calcografía adjunta en via del Corso 250, desde donde promovía ambiciosos proyectos artísticos destacando en el mercado editorial artístico, que comenzaba a interesar a la clase burguesa emprendedora, atraída por el potencial financiero del sector. Cada número, como indican las portadas, estaba dedicado a una Academia: la de San Lucas de Roma, así como las de Bolonia, Florencia, Venecia y Milán. El director y cofundador de la revista fue Giuseppe Melchiorri (1796-1855), que a partir de 1838 se convirtió en presidente perpetuo del Museo Capitolino y que ya operaba en el sector desde 1824, cuando fundó la revista *Memorie Romane di Antichità e Belle Arti* con el arqueólogo Pietro Ercole Visconti (1802-1880), quien también colaboró con el *Ape* como comentarista de diversas obras. Otros intelectuales ilustres contribuyeron con la redacción de los textos, entre ellos Salvatore Betti (1792-1882), profesor de historia y mitología en la Academia de San Lucas y su secretario perpetuo, así como el célebre Ferdinando Ranalli (1813-1894), cuya participación se concentró entre 1836 y 1839, durante su estancia en Roma<sup>69</sup>.

Las obras reproducidas en la revista fueron principalmente pinturas y esculturas, distinguiéndose entre escuelas antiguas y modernas, o contemporáneas, lo que la convierte en una de las publicaciones de este género más importantes del panorama editorial romano. En este contexto, es interesante señalar la conexión entre la revista y la *Società di Cultori e Amatori delle Belle Arti*<sup>70</sup> fundada en 1829. La Sociedad fue promovida por un grupo de artistas italianos y extranjeros como Bertel Thorvaldsen y Vincenzo Camuccini, y tenía como objetivo reunir a artistas contemporáneos que deseaban crear un sistema de exposiciones públicas para vender y promover sus obras. Dentro de la sociedad había figuras destacadas de la nobleza y las altas esferas institucionales y, de hecho, contaba con el apoyo del Camarlengato y la influencia de los artistas de la Academia de San Lucas. Estos no sólo participaron activamente en las iniciativas de la Sociedad, sino que fueron ellos quienes presentaron una petición al cardenal camarlengo para obtener una sala para exposiciones. Además, muchos de ellos se encontraban entre los firmantes de los estatutos en el momento de la fundación de la Sociedad, demostrando así una profunda implicación desde su creación<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> Grelle Iusco 2004: 93. La colección de matrices, denominada Monte di Pietà-Ministero del Tesoro (inv. M-1723), y la documentación relacionada conservada en el archivo histórico del Monte di Pietà de Roma está siendo estudiada actualmente por parte de la autora de este artículo.

<sup>69</sup> Miarelli Mariani 2017: 293.

<sup>70</sup> Izzi 2006: 53. Sobre la Società di Cultori e Amatori delle Belle Arti véase Montani 2008.

<sup>71</sup> En concreto, sobre la Sociedad y las relaciones con el Camarlengato y la Academia de San Lucas véase Montani 2008: 41-45.

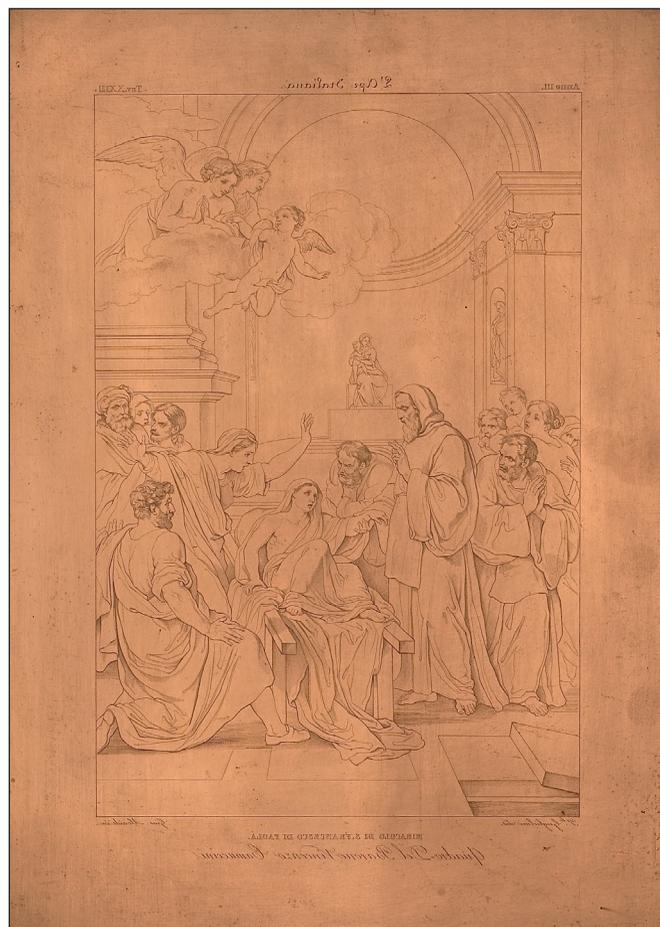


Fig. 11. F. Bigioli (dib.), G. Alcaide (grab.), *Miracolo di San Francesco di Paola*, por obra de Vincenzo Camuccini, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno III, lám. XXXIII, 1837. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59\_97, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

La revista *L'Ape* no sólo se refiere explícitamente a la Sociedad en su título, “Giornale dedicato ai loro cultori e amatori”, sino que promueve, a través de publicaciones, las obras de los artistas que participaron en las exposiciones instaladas en la nueva sede de la aduana de Porta del Popolo, cuyas reproducciones aparecían puntualmente en los números de la revista<sup>72</sup>.

Las obras reproducidas son atribuibles principalmente a artistas italianos. Entre ellos, José Alcaide participó como grabador para trasladar el dibujo de Paolo Guglielmi a la plancha<sup>73</sup> para la lámina dedicada al *Miracolo di San Francesco di Paola* de Vincenzo Camuccini (1837, lám. XXIII, fig. 11), conservado en la Iglesia de

<sup>72</sup> Miarelli Mariani 2017: 282.

<sup>73</sup> El dibujo preparatorio de Paolo Guglielmi para esta lámina del tercer volumen, junto con otros relativos al primero y al segundo destinados al grabado para las planchas de *L'Ape italiana delle belle arti*, se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV, Vat. lat. 14109), y fueron encontrados y parcialmente publicados en Miarelli Mariani 2017.



Fig. 12. Vincenzo Camuccini, *Milagro de San Francisco de Paula*, 1830. Nápoles, Iglesia de S. Francisco de Paula. © CC BY-NC-SA 4.0, Diocesi di Napoli.

San Francisco de Paula en Nápoles<sup>74</sup> (fig. 12). Contrariamente a experiencias anteriores con publicaciones periódicas italianas, en esta ocasión Alcaide firmó una de las láminas que representa el cuadro *L'Annunziata* de Filippo Bigioli (1836, lámina XXXV, fig. 13), tanto como dibujante como grabador. Este cuadro, realizado para la iglesia de Aliforni en la región de Le Marche<sup>75</sup>, fue publicado en el segundo volumen de *L'Ape* acompañado de un comentario de Pietro Ercole Visconti<sup>76</sup>. En el contexto del grabado de línea, el papel del grabador había ido perdiendo importancia en comparación con el del *delineator*. Este último, tras el proceso de reproducción de la obra a través del dibujo, tuvo la oportunidad de mostrar sus habilidades artísticas, captando la esencia de la obra que luego el grabador tendría que trasladar

<sup>74</sup> Ficha del catálogo de los bienes eclesiásticos de la diócesis de Nápoles, consultada en línea: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1469777/Camuccini+V.+%281830%29%2C+San+Francesco+di+Paola+resuscita+un+fanciullo>.

<sup>75</sup> Miarelli Mariani 2017: 296.

<sup>76</sup> Visconti 1836: lám. XXXV, 54-55.

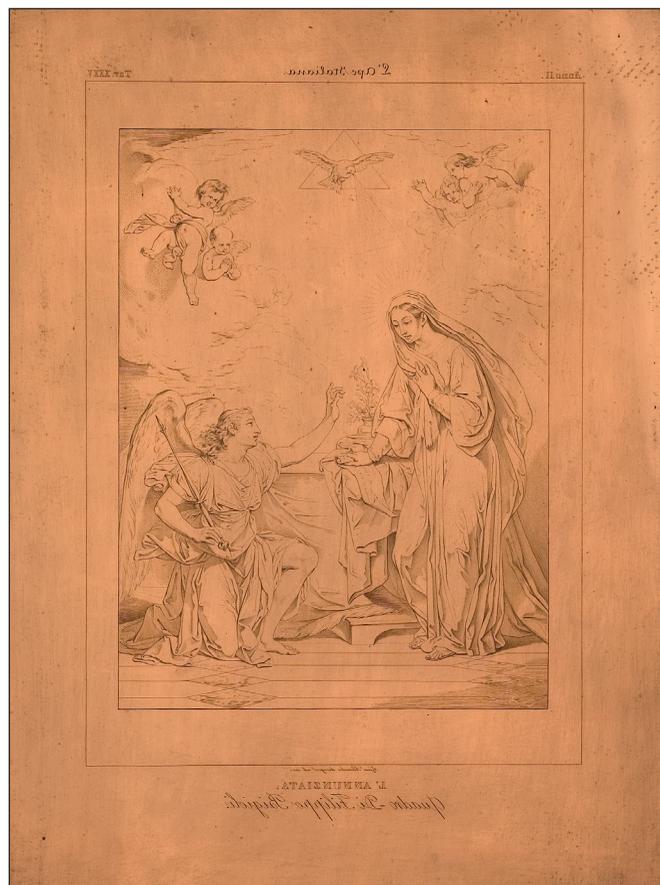


Fig. 13. G. Alcaide (dib. y grab.), *L'Annunziata*, por obra de Filippo Bigioli, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno II, lám. XXXV, 1836. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59\_73, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

fielmente a la plancha, sin posibilidad de alteraciones o modificaciones<sup>77</sup>. En estas circunstancias, la obra de José Alcaide representa un importante “salto de calidad”: tras haber adquirido una considerable experiencia, Alcaide no se limita en este caso al papel de simple ejecutor, sino que participa activamente en la creación figurativa, captando las formas incluso en las fases preliminares.

También es posible identificar un cierto número de láminas dedicadas a las obras de los artistas de la comunidad española presentes en Roma. Entre ellos, los nombres más ilustres fueron sin duda los de José Álvarez Cubero, de quien se propone el grupo de *Nestore difeso da Antiloco* (1835, lámina XXIX)<sup>78</sup>, o Antonio

<sup>77</sup> Sobre la evolución del papel del grabador en los grabados de línea véase Borea 2009: 637-639.

<sup>78</sup> El dibujo preparatorio del grabado (BAV, Vat. lat. 14109, f. 31), al no poder ser presentado a la aprobación del autor de la obra, José Álvarez Cubero, fallecido en 1827, fue aprobado y firmado por su hijo, Aníbal Álvarez, el conocido arquitecto, que en esas fechas estaba pensionado en Roma; Panadero Peropadre, Nieves, «Anibal Álvarez Bouquel», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/19471/anibal-alvarez-bouquel>). La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59\_29.

Solá, recordado como el autor de *La Strage degli Innocenti* (1835, lámina XXXV)<sup>79</sup>, pero también se suman los de la nueva generación de escultores recién instalados en la ciudad: Ponciano Ponzano (1813-1877) y Sabino de Medina (1814-1888) pensionados de San Fernando desde 1832<sup>80</sup> y el catalán Manuel Vilar (1812-1860), ganador de una de las pensiones de la Junta de Comercio de Barcelona desde 1833<sup>81</sup>. Antonio Solá fue nombrado director de los pensionados de Roma por la Academia de San Fernando en 1830, tras el establecimiento de un nuevo reglamento para las pensiones artísticas en el extranjero<sup>82</sup>. Comenzó a ocupar oficialmente este cargo en 1832<sup>83</sup>, tras su regreso a Roma, y su compromiso con la promoción de los artistas españoles fue incansable, hasta el punto de que se le definió como el «protector, más que nadie, el compañero y amigo de los pensionados»<sup>84</sup>. Es interesante señalar que la presencia de españoles en la revista se limita sobre todo a los escultores, cuya formación académica representaba íntegramente los ideales clasicistas fuertemente sostenidos por las academias, como San Lucas o San Fernando, y a los intelectuales vinculados a la revista como Salvatore Betti quien, en uno de sus comentarios publicados en el *Ape*, que acompaña a la lámina que representa el grupo escultórico de *Ulisse riconosciuto da Euriclea* de Ponciano Ponzano (1838, lámina XV)<sup>85</sup>, elogió su “semplicità sì vera e sì classica”, considerando a Ponzano el digno heredero de las enseñanzas de Solá y Álvarez Cubero, el “Canova español”. La reproducción del grupo de *Ulises y Euriclea* de Ponzano cobra aún más importancia al ser una de las pocas imágenes que se conservan de la obra que tuvo un destino infausto. Esculpido en el taller de Solá en vicolo della Frezza 15, taller histórico de Canova, el escultor aragonés lo envió a Madrid como prueba de su cuarto año de pensionado entre 1837-1838<sup>86</sup>. Durante el viaje a Madrid, la escultura sufrió graves daños y fueron necesarios trabajos de restauración para poder volver a montarla a tiempo para la exposición de la Academia celebrada en octubre de 1838, con ocasión de la cual se publicó la única otra imagen conocida del grupo escultórico en el *Semanario Pintoresco*

<sup>79</sup> La obra fue expuesta por Solá en la exposición de la Società di Cultori e Amatori delle Belle Arti de 1838, Montani 2008: 396. La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59\_35. [https://www.calcografica.it/matrici/inventario.php?id=M-1723-59\\_29](https://www.calcografica.it/matrici/inventario.php?id=M-1723-59_29)

<sup>80</sup> Azcue 2012: 217-218.

<sup>81</sup> Durá Ojea, Victoria, “Manuel Vilar Roca”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/42827/manuel-vilar-roca>).

<sup>82</sup> Brook 2020: 161-166.

<sup>83</sup> Azcue 2012: 216, nota 35.

<sup>84</sup> Azcue 2012: 216.

<sup>85</sup> Grabado para la revista por Pietro Gatti a partir de un dibujo de Paolo Guglielmi. La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59\_125.

<sup>86</sup> Según carta del director de los pensionados, Antonio Solá, a la Academia de San Fernando del 10 de julio de 1837, en la que da información detallada sobre las cajas que se enviarán a España y las obras de los escultores contenidas en ellas, la obra era prueba del cuarto año de pensión (ARABASF, 1-48-5). Sin embargo, en la autobiografía escrita por el propio Ponzano, publicada por W. Rincón en la obra monográfica fundamental sobre el autor en 2002, el escultor se refiere al mismo como el envío relativo al tercer año (Rincón 2002: 218).

*Español* con xilografía realizada por Félix Batanero (1789 - antes de 1868)<sup>87</sup>. Elegida para representar a España en el pabellón de la Exposición Universal de Londres de 1862, la obra volvió a sufrir daños y, según la autobiografía del escultor, ante la falta de fondos para la restauración, tuvieron que tirarla al Támesis<sup>88</sup>.

La escultura se considera terminada el 10 de julio de 1837 cuando Antonio Solá envía una carta a la Academia de San Fernando para concertar el envío de las cajas que contienen las pruebas de los escultores correspondientes al segundo, tercer y cuarto año de pensión en Roma<sup>89</sup>. Además de mencionar la obra en cuestión, también brinda información valiosa sobre las obras de Sabino Medina:

“Los cajones que contienen las obras de los escultores son cinco. En el del n° 1 va una figura representante Euridice, obra de Dn Sabino Medina correspondiente al envío del 4° año de pensión. El del n° 2 contiene un bajorelieve representante a Hercules en acto de quitar los cavallos a Diomedes, obra de Ponciano Ponzano, perteneciente al 3° año de su pensión. El n° 3 contiene una copia de una estatua antigua representante un Discobolo, perteneciente al 3° año del Señor Medina. El n° 4 contiene otro discobolo copiado del antiguo, perteneciente al segundo año de pensión del Señor Ponzano. Y el n° 5° contiene un grupo representante Ulises reconocido por Euríclea su nodriza, perteneciente al 4° año del Señor Ponzano”.

Además, informa a la Academia de que: “El señor Medina no presenta la obra de su segundo año, porque le sirvió para concurrir al Concurso Escolastico anual en esta Pontificia Academia de San Lucas, con la cual ganó el segundo premio de su clase”. En la fecha de la carta, las cajas ya habían salido del puerto de Civitavecchia con destino a Madrid, dirigidas al “Señor Marcial Ant° López Secretario de la R. Academia de San Fernando”. Dentro de las cajas se encontraban algunas de las mejores obras realizadas por los dos escultores, lo que les valió a ambos ingresar en la nómina de académicos de mérito de San Fernando; a Ponzano por el grupo de *Ulises y Euríclea*<sup>90</sup> y a Medina por su elegante *Eurídice*<sup>91</sup>. Esta última escultura de Sabino Medina también fue grabada por José Alcaide para las páginas del tercer volumen del *Ape* (1837, lám. XXX, fig. 14)<sup>92</sup>, donde fue comentada positivamente por Ferdinando Ranalli quien le dio al escultor el mérito de haber capturado plenamente “il dolore ond’è afflitta la misera [Euridice], e mette nell’animo di chi la riguarda sensi di affettuosa pietà”<sup>93</sup>.

<sup>87</sup> *Semanario pintoresco español*, 4 de noviembre de 1838, n. 136, p. 766 <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5dd11ff5-3ce7-4111-ada8-fcc15eee1568&page=8>

<sup>88</sup> Rincón 2002: 36.

<sup>89</sup> ABRABASE, 1-48-5.

<sup>90</sup> ABRABASE 3/119, 135-136; Rincón 2002: 36.

<sup>91</sup> Brook 2020: 167. En 1865 Medina realizó una copia en mármol que fue adquirida en 1882 por el Ministerio de Fomento y destinada a la colección del Museo del Prado (inv. E000813, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ninfa-euridice-mordida-por-la-vibora/Occ0580a-3f70-4419-9fa1-09cb6a84e73f>), Azcue 2007: 404-407; Azcue 2012: 223.

<sup>92</sup> Díez-Barón 2007: 405.

<sup>93</sup> Ranalli 1837: 5.



Fig. 14. G. Alcaide (grab.), *Euridice*, por obra de Sabino de Medina, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno III, lám. XXX, 1837. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59\_104, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

Un hecho que contribuyó significativamente a fortalecer las relaciones entre los pensionados españoles de San Fernando, el director Solá y Salvatore Betti fue el nombramiento de este último, en 1834, como académico correspondiente por la Arqueología de la Academia de San Fernando<sup>94</sup>, comunicado al interesado a través de una carta enviada por Solá<sup>95</sup>. Como comentarista del *Ape*, Salvatore Betti firmó la mayoría de los textos ilustrativos de las láminas dedicadas a los artistas españoles. Además del grupo de *Ulises y Euriclea*, Betti también comentó el bajorrelieve del mismo autor que representa a *Hércules y Diomedes*, mencionado en la carta de Solá antes citada, relativa al envío del tercer año de pensionado del escultor aragonés, hoy en las colecciones del museo de la Real Academia de San Fernando<sup>96</sup>. Según indica el propio Ponzano, en la creación de las patas del caballo también intervino uno de sus maestros, Bertel Thorvaldsen, mejorando el moldeado; gracias a este trabajo, Ponzano ganó el primer premio en el concurso de la Academia de San Lucas en 1834<sup>97</sup>. El grabado, publicado en el tercer volumen de 1837 (lám. VI,

<sup>94</sup> ABRABASF, Nombrados académicos de honor, 1-40-7.

<sup>95</sup> Lisanti 2021: 105, A.76.22-2.

<sup>96</sup> Madrid, RABASF, inv. E-535.

<sup>97</sup> Rincón 2002: 32.



Fig. 15. P. Ponzano (dib.) y G. Alcaide (grab.), *Ercole e Diomede*, por obra de Ponciano Ponzano, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno III, lám. VI, 1837. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59\_80, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

fig. 15), fue realizado a partir de un diseño del propio Ponzano, hoy conservado en la Biblioteca Vaticana<sup>98</sup>, y grabado también de la mano de José Alcaide<sup>99</sup>. En su comentario, Betti compara la forma de modelar las figuras de Ponzano con la del arte griego, admirando también el dinamismo dado a los caballos y el ritmo de la composición, concluyendo con un deseo especial al autor de que “sia larga di favori la nobile patria: che certo potrà egli grandemente onorare se stesso, e la Spagna e le arti”<sup>100</sup>.

El grupo de ilustraciones comentadas por Betti finaliza con la lámina que reproduce el grupo del escultor catalán Manuel Vilar Roca de *Nesso y Dejanira* (1840, lámina XXXIII, fig. 16) creado a partir de un diseño de Paolo Guglielmi y grabado por Gioacchino Mitterpoch<sup>101</sup>. La escultura de Vilar fue duramente criticada, y casi censurada<sup>102</sup>, por una comisión presidida por Marino Torlonia,

<sup>98</sup> Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 14109, f. 89.

<sup>99</sup> La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59\_80.

<sup>100</sup> Betti 1837: 9.

<sup>101</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59\_179.

<sup>102</sup> Para gran pesar del artista, que en sus cartas relata los distintos acontecimientos que rodearon su ejecución y exhibición pública. Las cartas y una extensa biografía de Manuel Vilar se publican en la obra monográfica sobre el autor en Moreno 1969.

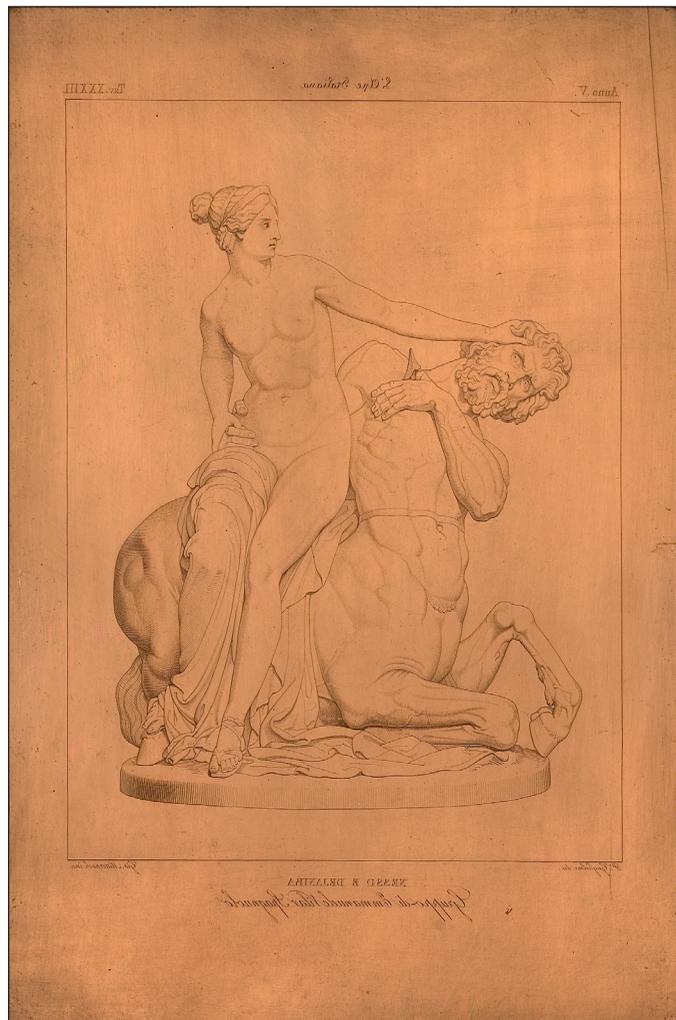


Fig. 16. P. Guglielmi (dib.) y G. Mitterpoch (grab.), *Nesso e Dejanira*, por obra de Manuel Vilar, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno V, lám. XXXIII, 1840. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59\_179, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

duque de Bracciano, por el marqués Gaetano Longhi y por el comendador Cesare Borgia, que consideró la obra demasiado explícita y alusiva a las intenciones que el centauro se disponía a realizar. Finalmente, el camarlengo le concedió permiso para exhibirlo en la exposición de 1840 de la *Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti*<sup>103</sup>. Vilar recibió elogios de la crítica, incluido el de Betti, que comparó las figuras de Vilar con las concebidas sobre el mismo tema por grandes maestros como Giulio Romano y Guido Reni<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Montani 2008: 70.

<sup>104</sup> Betti 1840, lám. XXXIII, p. 60.

## UN ÚLTIMO ENCARGO PARA JULIÁN VILLALBA GARCÍA

En el último grabado conocido de José Alcaide, cuya matriz ya no se conserva, pero es visible en una estampa conservada en el fondo Corsini del Istituto Centrale per la Grafica<sup>105</sup>, el grabador valenciano colaboró de nuevo con Ponciano Ponzano. Este último, tras regresar a España en 1841, se casó con Juana Mur, con quien volvió a Roma en 1842. Es interesante subrayar que la solicitud le llegó directamente de Julián Villalba, autor del diario mencionado anteriormente, quien había asumido el papel de encargado de negocios en Roma en 1840 con la tarea de obtener el reconocimiento pontificio de la reina Isabel II y restablecer relaciones diplomáticas con la corte española.

La consideración que los artistas españoles tenían por Villalba se evidencia claramente en las cartas de Manuel Vilar a su hermano José, que no sólo proporciona información detallada sobre los encargos a los artistas presentes en Roma, sino que también lo describe como un “fanático de las artes”, destacando el “gusto que tiene este señor para las artes, la protección que dispensa a sus compatriotas, tanto en local para estudiar como para comisiones” y concluyendo que: “ojalá en España tuviéramos una docena como de este señor, no nos quejaríamos del poco amor que tienen nuestros compatriotas para las bellas artes”<sup>106</sup>. El mismo diario redactado por este personaje en distintas épocas de su vida es una clara muestra de su interés por las artes plásticas y una especial fuente informativa<sup>107</sup>.

Villalba ya había encargado un grupo escultórico que representaba *La Piedad* a Ponzano<sup>108</sup> en el que el escultor estaba trabajando hacia noviembre de 1842, según indica otra carta de Manuel Vilar dirigida al pintor y amigo Claudio Lorenzale<sup>109</sup>. Paralelamente a sus funciones diplomáticas y políticas, Villalba apoyó a artistas en tiempos de dificultades económicas adquiriendo personalmente obras. De la correspondencia de Vilar se desprende que Villalba, “con el fin de hacerlo trabajar”, también pidió en 1843 a José Alcaide un grabado representando la estatua de San Giacomo Maggiore de Jacopo Tatti, *Sansovino*, ubicada en la iglesia de Santa María de Monserrat<sup>110</sup>. El dibujo es de Ponzano y, contrariamente al estilo utilizado en los volúmenes ilustrados tratados anteriormente, los dos artistas regresan a un

<sup>105</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC123891.

<sup>106</sup> Carta de Manuel Vilar a José Vilar del 15 de agosto de 1843 publicada en Moreno 1969: 122-124.

<sup>107</sup> Azcue 2011: 48.

<sup>108</sup> La escultura aún no estaba terminada en el momento de la muerte de Villalba en noviembre de 1843. Posteriormente fue completada y adquirida por María Cristina de Borbón quien la asignó al panteón de los duques de Riansares en la ermita de la Virgen de Tarancón (Cuenca). Destruído durante la Guerra Civil Española de 1936, podemos apreciarlo únicamente a través de una acuarela conservada hoy en el Museo del Prado (inv. D004957, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-piedad/955dbc2e-bec4-48b9-987a-e1e0d5dd9ee0>); véase Pérez 2003: 31, Rincón 2020: 222, Sampedro 2021: 258.

<sup>109</sup> Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale de 19 de noviembre de 1842; Moreno 1969: 120-122.

<sup>110</sup> Carta de Manuel Vilar a José Vilar de 15 de agosto de 1843 publicada en Moreno 1969: 122-124. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC123891.

estilo de claroscuro más tradicional y, respecto a las primeras estampas del grabador valenciano, muestra una mayor elegancia y fluidez en la interpretación plástica de la obra original de Sansovino. La obra, fechada en 1851, fue completada mucho más tarde respecto al encargo inicial, probablemente debido a la muerte de Villalba quien falleció en Roma el 23 de noviembre de 1843 sin verla terminada<sup>111</sup>. La estampa está dedicada a la reina Isabel II de Borbón, tal como lo indica la inscripción que figura en la parte inferior del grabado.

Después de esta no se conocen más contribuciones de José Alcaide. Si bien, como hemos señalado, se pudo encontrar una referencia sobre la muerte de su hermano en Italia, gracias a la carta ya citada de Gimeno a Carderera<sup>112</sup>, para José Alcaide no ha sido posible establecer con certeza el año de su fallecimiento. Sin embargo, a partir de las referencias aportadas por Ossorio y Bernard, Casado Alcalde y las encontradas en el Archivo Storico del Vicariato, como hemos indicado más arriba, se puede deducir que murió entre 1861 y 1864.

Ponzano permaneció en Roma hasta 1849, creando mientras tanto el monumento funerario de Julián Villalba (1844) y el de José Narciso Aparici y Soler (1845) en la iglesia de Santa María de Monserrat. En 1845 recibió los títulos de escultor honorario de cámara por la Real Academia de San Fernando y de académico de mérito por la Real Academia de San Luis de Zaragoza. Al regresar a España se dedicó intensamente a la escultura, obteniendo importantes encargos como la decoración del frontón del Congreso de los Diputados de Madrid y los dos leones de bronce colocados en la escalera. Además, contribuyó significativamente a la educación artística como docente en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Al final de una prolífica carrera transcurrida entre Italia y España, Ponzano murió en Madrid en 1877 y, contra todo pronóstico, dejó una situación económica precaria que obligó a sus herederos a poner en venta los estudios, dibujos y documentos<sup>113</sup> del artista a la Academia de San Fernando<sup>114</sup> para cubrir los gastos funerarios y de entierro, obteniendo finalmente por la venta 1.250 pesetas.

<sup>111</sup> Sampedro 2021: 259.

<sup>112</sup> Véase nota 17.

<sup>113</sup> ABRABASE, Le-I-54-3. En el acta de la sesión de la Comisión de Administración del 6 de octubre de 1877 se informa la intención de comprar los manuscritos de Ponciano Ponzano a sus herederos, tras su oferta de venta. (ABRABASE, sig. 3-338, fol. 213v-214r).

<sup>114</sup> Aún hoy estos documentos se conservan en el Archivo-Biblioteca de la RABASF en diversos legajos. Entre ellos se encuentran también los dibujos de “La Abeja” (Leg-4-92-1), un proyecto editorial concebido por Ponzano, pero nunca realizado, destinado al estudio de las obras más importantes de la estatuaria griega, también a través de las reproducciones. El nombre de este proyecto recuerda al título del periódico romano *L'Ape*, en el que participó el artista; Rincón 2020: 247-248.

## BIBLIOGRAFÍA

- Azcue Brea, Leticia (2007), “Il Cavaliere Antonio Solá, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas”. En: *Boletín del Museo del Prado*, n° 43, Madrid, pp. 18-31.
- Azcue Brea, Leticia (2007), “Escultura”, En: *El siglo XIX en el Prado*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 384-426.
- Azcue Brea, Leticia (2011), “Panorama del coleccionismo de escultura moderna en España en el primer tercio del siglo XIX”. En: Beatrice Cacciotti (ed.) *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Escuela Española de Historia y arqueología en Roma, pp. 41-58.
- Azcue Brea, Leticia (2012), “Roma y la escultura del siglo XIX en el Museo del Prado. La odisea de los pensionados hasta 1873”. En: *Taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea*, Valladolid, pp. 211-249.
- Azcue Brea, Leticia (2013), “Roma e la Spagna, mecenatismo reale e privato di scultura nell’Ottocento (fino a 1873)”. En: Capitelli, Giovanna / Grandesso, Stefano / Mazzarelli, Carla (eds.): *Roma fuori di Roma, l’esportazione dell’arte moderna da Pio VI all’Unità (1775-1870)*, Roma: Campisano Editore, pp. 265-284.
- Barcia, Ángel M. de (1901), *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- Bedat, Claude (1989), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Barrio Ogayar, Margarita (1966), “Un escultor español en Roma: Antonio Solá”. En: *Archivo Español de Arte*, n° XXXIX, pp. 51-84.
- Betti, Salvatore (1837), “Hércules y Diomedes” de Ponciano Ponzano di Saragozza”. En: *L’Ape italiana delle belle arti*, lám. VI, p. 9.
- Betti, Salvatore (1840), “Dejanira y Nesso de Emmanuele Vilar Spagnuolo”. En *L’Ape italiana delle Belle Arti*, lám. XXXIII, p. 60.
- Boix, Vicente (1877), *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia: Imprenta de Manuel Azufre.
- Bonet Correa, Antonio (2011), *José Álvarez Cubero: Escultor neoclásico español*. En: *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 112-113, Madrid, pp. 167-182.
- Borea, Evelina (2009), *Lo specchio dell’arte italiana. Stampe in cinque secoli*, vol. I, Pisa: Edizioni della Normale.
- Brook, Carolina (2020), *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un’accademia*, Roma: Libri di Viella.
- Cacciotti Beatrice (ed.) (2011), *El XIV Duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y Moderno*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cánovas del Castillo, Soledad, Lasarte Pérez-Arregui, Cristina (1994), “La colección de estampas del archivo y biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza”. En: *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 78, Madrid, pp. 179-223.
- Capitelli, Giovanna (2019), “La estancia de Rafael Tegeo en la Roma cosmopolita de las artes (1822-1827)”. En: Navarro, Carlos G. (dir.) / Cardona Suanzes, Asunción (dir.): *Rafael Tegeo. (1798-1856)*: Museo del Romanticismo, 27 de noviembre de 2018 - 17 de marzo de 2019. Madrid: Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, pp. 53-73.
- Casado Alcalde, Esteban (2011), “¿Viajeros o pensionados? Ir a Roma a ver qué sale en el primer tercio del siglo XIX”. En: Cabañas Bravo, Miguel / López-Yarto, Amelia / Rincón, Wifredo (eds). *El arte y el viaje*. Biblioteca de Historia del Arte. CSIC, pp. 61-78.
- Díez, José Luis / Barón, Javier (coords.) (2007), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid.

- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba individuo de número de la Academia de la Historia y honorario de la Española celebrada el día 25 de mayo de 1924*, Madrid, 1924.
- Elia, Gioia (2014), "La etapa italiana de Valentin Carderera (1822-1831)". En: *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n° 2, Madrid: UNED, pp. 69-101.
- García Sánchez, Jorge (2011), "Los círculos artísticos y la colección de pintura y de escultura moderna". En: Cacciotti, Beatrice (ed.) *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, pp. 131-196.
- García Sánchez, Jorge (2011), "El proyecto museográfico del Duque". En: Cacciotti, Beatrice (ed.) *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, pp. 201-210.
- García Sánchez, Jorge (2012), "Un mecenas español en Italia: Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, XIV Duque de Alba (1794-1835)". En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 110, pp. 143-178.
- Gilarranz Ibáñez, Ainhoa (2018), *Campo artístico y Estado liberal (1833-1875): la institucionalización de las Bellas Artes en España*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Contemporánea. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/686504>
- Gori, Laura (2008), "La mappa del mercato delle stampe a Roma nella prima metà dell'Ottocento". En: Saporì, Giovanna / Amadio, Sonia (eds.): *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX s.)*, San Casciano V.P.: Libro Co. Italia, pp. 317-340.
- Izzi, Giuseppe (2006), "Giuseppe Melchiorri dall'antiquaria alla storia". En: *Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum*, n° XXXVII, pp. 49-57.
- Epistolario*, José de Madrazo, coordinación, José Luis Díez; transcripción, Ana Gutiérrez, Antonio Bornia Labrador, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.
- Keller, Heinrich (1830), *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme e in rame...*, Roma: Mercurj e Robaglia.
- L'Ape Italiana delle Belle Arti: giornale dedicato ai loro cultori e amatori*, Romualdo Gentilucci (ed.), 5 vol., 1835-1840, Roma: Salviucci e Puccinelli.
- Lanzarote Guiral, José María (2019), *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, Madrid.
- Lisanti, Vanda (2021), "Il carteggio artistico di Salvatore Betti segretario e professore di mitologia all'Accademia di San Luca nell'Ottocento". En: *Storia della critica d'arte*, Milano, pp. 65-109.
- López de Meneses, Amada (1933-1934), "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma". En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n° XLI (1933), pp. 296-299 y n° XLII (1934), Madrid, pp. 32-33.
- Miarelli Mariani, Ilaria (2005), *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*. Roma: Bonsignori.
- Miarelli Mariani, Ilaria (2017), "Le illustrazioni per 'L'Ape italiana per le Belle Arti' (Roma 1835-1840)". En: *Annali di Critica d'Arte*, nuova serie, n° 1, Milano, pp. 279-305.
- Molajoli, Bruno (1984), "Il cav. Romualdo Gentilucci fautore di opere di belle arti a Roma nell'Ottocento". En: *Strenna dei Romanisti*, n° 45, Roma: Staderini.
- Montani, Giovanna (2008), *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883*, tesis de doctorado en Storia e Conservazione dell'oggetto d'Arte e Architettura, Università di Roma Tre, XX ciclo, tutor Barbara Cinelli, a.a. 2005-2007.
- Moreno, Salvador (1969), *El escultor Manuel Vilar*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Navarrete Martínez, Esperanza (1999), *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- Navarrete Martínez, Esperanza (2008), “Alumnos de las Salas del Yeso, del Natural y del Colorido de la Real Academia de San Fernando (1800-1844)”. En: *Academia, Boletín de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando*, n° 106-107, Madrid, pp. 159-238.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1884), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2a edición, Madrid: Moreno y Rojas.
- Pardo Canalís, Enrique (1951), *Escultores del siglo XIX*, Madrid.
- Paz y Meliá, Antonio, (1910). “Viaje artístico por Italia en 1819-1820”. En: *La España moderna*, 22, n° 260, pp. 93-123.
- Pérez, Dimas, “Ponzano y la Piedad”. En: *La Tribuna de Cuenca*, 29 de enero de 2003.
- Picardi, Paola (2008), “Editori e “Grandi Opere” nella Roma della Restaurazione: Romualdo Gentilucci, Erasmo Pistolesi e Filippo Gerardi”. En: Saporì, Giovanna / Amadio, Sonia (eds.): *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX s.)*, San Casciano V.P.: Libro Co. Italia.
- Ranalli, Ferdinando (1837), “Euridice de Sabino de Medina”, *L’Ape italiana delle belle arti*, lám. XXX, p. 55.
- Redig de Campos, Deoclecio (1956-1957), “L’*ex voto* dell’Inghirami al Laterano”. En: *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, serie III, Rendiconti, 29, Roma: Tipografia poliglotta vaticana, pp. 171-179.
- Rehberg, Andreas (2009), “Religiosità collettiva e privata fra i canonici delle grandi basiliche di Roma nel lungo tardo medioevo”. En: *Archivio della Società Romana di storia patria*, vol. 132, Roma, pp. 41-80.
- Riera i Mora, Anna (2009), “Antoni Solà (1780-1861), una vida dedicada a l’art”. En: *Quaderns del Museu Frederic Marès: exposicions*, n°. 15, 2009 (Ejemplar dedicado a: La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861), escultor a Roma), pp. 25-188.
- Rincón García, Wifredo (2020), “Ponciano Ponzano. Un escultor aragonés en la Corte (1813-1877)”. En: Lacarra, M<sup>a</sup> del Carmen (coord.): *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 205-248.
- Rincón García, Wifredo, *Ponciano Ponzano (1813-1877)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Sampedro Escolar, José Luis (2021), “Un retrato inédito de Julián de Villalba García”. En: *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, n°. 24, 2021, pp. 245-270.
- Saporì, Giovanna (2003), “Le rovine, le chiese, la città nelle vedute di Rossini e Sarti”. En: Pinto Sandra / Barroero Liliana / Mazzocca Fernando (eds.): *La Maestà di Roma, da Napoleone all’Unità d’Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catálogo de la exposición, Milano: Electa.
- Sorge, Anna Maria / Tosti Croce, Mauro (eds.) (1994), *L’archivio storico dell’Istituto Nazionale per la Grafica-Calcofografia (1826-1945)*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Spalletti, Ettore (1979), “La documentazione figurativa dell’opera d’arte, la critica e l’editoria nell’epoca moderna (1750-1930)”. En: Previtali, Giovanni (ed.): *Storia dell’arte italiana*, vol. I, *Materiali e problemi*, vol. II, *L’artista e il pubblico*, Torino: Einaudi, pp. 417-484.
- Visconti, Pietro Ercole (1836), “L’Annunziata. Quadro di Filippo Bigioli”. En: *L’Ape italiana delle belle arti*, lám. XXXV, 54-55.
- Winckelmann, Johann Joachim (2008), *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*; traducción, introducción y notas, Salvador Mas. Madrid: Fondo de Cultura Económica.