

**LA POLÍTICA DE ALIANZAS MATRIMONIALES TRASFERIDA AL
LENGUAJE PICTÓRICO: *LA FELIZ UNIÓN DE ESPAÑA Y PARMA*
*IMPULSA LAS CIENCIAS Y LAS ARTES***

María Jesús Rey Recio
(Universitat de Barcelona)
mjreyreci@gmail.com

RESUMEN

De entre todas las pinturas murales realizadas en los palacios reales en el siglo XVIII en España llama la atención *La feliz unión de España y Parma* por lo excepcional del tema y por las implicaciones familiares que actuaron de nexo entre Nápoles y Madrid en la elección de la decoración de los respectivos palacios. Las decoraciones visualizan la política de las alianzas matrimoniales de los Borbones mediante el lenguaje alegórico basado en Cesare Ripa que era compartido por los artistas al servicio del rey - Solimena, De Mura, Sabatini y Bayeu-, y bajo la temática común de las uniones conyugales celebradas por el dios Himeneo.

PALABRAS CLAVES: pintura alegórica; Casa de campo del Príncipe en El Pardo; Francisco Bayeu; Nápoles.

**THE POLICY OF MARRIAGE ALLIANCES TRANSFERRED TO
PICTORIAL LANGUAGE: *THE HAPPY UNION OF SPAIN AND
PARMA PROMOTES THE SCIENCES AND THE ARTS***

ABSTRACT

Among all the mural paintings made in the royal palaces in the 18th century in Spain, *The Happy Union of Spain and Parma* draws attention due to the exceptional nature of the subject and the family implications that acted as a link between Naples and Madrid in the choice of the decoration of the respective palaces. The decorations visualize the politics of the Bourbon marriage alliances through the allegorical language based on Cesare Ripa that was shared by the artists in the service of the king -Solimena, De Mura, Sabatini and Bayeu-, and under the common theme of conjugal unions celebrated by the god Hymenaeus.

KEY WORDS: allegorical painting; Prince's country house in El Pardo; Francisco Bayeu; Naples.

En España, con el inicio del siglo XVIII, se produjo el cambio dinástico y la ascensión al poder de la dinastía borbónica. Esta transición vino acompañada de la transformación o renovación de los palacios reales con el objetivo de materializar su impronta personal utilizando el poder visual de la imagen como instrumento de promoción de su propia glorificación. Las pinturas murales fueron el soporte artístico, a través del cual los pintores plasmaron con mayor creatividad la exaltación de la nueva dinastía; las bóvedas y los techos de las salas de representación de los palacios se convirtieron en grandes «lienzos», donde la recepción del mensaje tenía su mejor aliado por su poder amplificador. Para llevar a cabo esta idea la fuente iconográfica utilizada fue la obra de Cesare Ripa, *Iconología*, Roma (1593)¹.

De entre todas estas pinturas murales de los palacios reales llama la atención por lo inusual del tema *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*, pintado en 1788, en la Casa de campo del Príncipe en El Pardo, por Francisco Bayeu (1734-1795). Se trata de la traslación a la pintura de un asunto de política internacional basada en alianzas matrimoniales promovida por Isabel Farnesio (1692-1766), con el fin de recuperar para sus hijos los territorios perdidos por la corona española. La reina alentó el matrimonio del futuro Carlos III (1716-1788), cuando aún era Carlos de Borbón, rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759), con la princesa María Amalia de Sajonia. Esta estrategia de alianzas la continuó él mismo con sus propios hijos siendo rey en España: el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (1748-1819) contrajo matrimonio con María Luisa de Parma, cuando aún vivía su abuela; y su otro hijo, el entonces rey de Nápoles, Fernando IV (1751-1825) se casó con María Carolina de Habsburgo-Lorena, archiduquesa de Austria. Estas alianzas fueron transferidas al lenguaje pictórico en los frescos de las bóvedas de sus residencias palaciegas de Nápoles y Madrid.

CELEBRACIÓN PICTÓRICA EN NÁPOLES: LA BODA DE CARLOS DE BORBÓN Y MARÍA AMALIA DE SAJONIA

En 1737, con motivo de su futuro matrimonio, Carlos de Borbón quiso decorar el Palacio Real de Nápoles. Para esta intervención fueron elegidos, por decisión del Secretario de Estado Joaquín de Montealegre, los pintores reales Francesco Solimena (1657-1747), encargado de decorar los espacios privados del monarca; y su discípulo predilecto Francesco De Mura (1696-1782), para los salones de representación². Dado que el motivo de estas nuevas ornamentaciones respondía al deseo del monarca de solemnizar y conmemorar su boda, ambos pintores encontraron

¹ Cesare Ripa, *Iconología*, Roma (1593), edición anicónica. A partir de la edición ilustrada de Roma (1603), la obra adquirió una gran proyección en la cultura occidental con numerosas ediciones en italiano y traducciones a distintas lenguas (francés, inglés, alemán u holandés), convirtiéndose en referente en toda la cultura visual en Europa a lo largo del siglo XVI, XVII y principios del siglo XVIII; mientras que en España sorprende su vigencia en todo el siglo XVIII, circunstancia que tiende a pasar desapercibida. En nuestro país, la traducción ha sido realizada por Juan Barja y Yago Barja, Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid: Akal, 2007, 2 tomos, a la que citaremos a partir de ahora por defecto.

² Spinosa, *Francesco Solimena*, 524.

en la pintura alegórico-mitológica el medio más adecuado para representar la alianza matrimonial y recurrieron al tema de la unión conyugal celebrada por el dios Himeneo³.

Los bocetos preliminares de estos frescos se encuentran en la actualidad en el Palacio de Aranjuez⁴. Consta que fueron enviados desde Nápoles: «El modelo que aquí se presenta fue enviado a España para someterlo a la aprobación de Isabel de Farnesio el 7 de octubre de 1738; los otros [...] fueron mandados a Madrid por Carlos de Borbón como regalo a su madre y para su conocimiento en septiembre de 1739»⁵. Este hecho pone de manifiesto no solo la fluidez de comunicación entre Nápoles y Madrid, sino, sobre todo, la importancia que tenía la opinión y aprobación de la reina, tanto en política como desde el punto de vista cultural⁶. Este vínculo familiar se mantendrá en el tiempo, así como la temática de estas pinturas que constituyen un precedente de la que adorna la Casa de campo del Príncipe en El Pardo.

En relación con el boceto de la pintura de Francesco Solimena, *Alegoría con Himeneo, Hércules y las virtudes conyugales*, 1737 (fig.1)



Fig. 1-. Francesco Solimena, *Alegoría con Himeneo, Hércules y las virtudes conyugales*, 1737, Palacio de Aranjuez. Copyright © Patrimonio Nacional (inv. 10072375).

³ Himeneo dios griego del matrimonio, presidía los cortejos nupciales, e inspirador de canciones. Su presencia era evocada como signo de buenos augurios para los contrayentes y su descendencia. Referencias literarias clásica la *Metamorfosis* de Ovidio, I 480, IV 758, VI 429, IX 762, 765 y 796, X 2 y XII 215. Madrid: Alianza Editorial, 2012. En el ámbito artístico la figura del dios está presente desde el mundo clásico y el Renacimiento italiano.

⁴ Bocetos de F. Solimena, *Alegoría con Himeneo, Hércules y las virtudes conyugales* Palacio de Aranjuez Patrimonio Nacional, inv. 10072375, 1737, óleo sobre lienzo, 99 x 116,5 cm. y el cuadro de F. De Mura, *Alegoría de la Virtud de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia (El Genio real con apoteosis de la casa de Borbón)*. Palacio de Aranjuez, Patrimonio Nacional, inv. 10072376, 1737, óleo sobre lienzo, 112 x 132,5 cm.

⁵ Urrea Fernández, 339-341, citado por Spinosa, *El arte de la Corte*, 11.

⁶ El boceto de Solimena y el cuadro de De Mura pertenecían a la colección particular de la reina Isabel Farnesio, con la marca de la flor de lis.

En 1743, Bernardo De Dominici describía en su *Vite de' pittori, scultori ed architetti napolitani III*, «[...] el pintor retrató a Himeneo, Hércules, la fe y la unión matrimonial, con la Abundancia, acompañados por *putti*, para aludir a la muy feliz boda [...]»⁷. Al contemplar la pintura corroboramos la suma de elementos mitológico-alegóricos, la diosa del matrimonio Juno señala la figura de Himeneo, representado como un efebo, coronado de rosas y con la antorcha encendida. Una figura alada porta la cinta o lazo blanco símbolo de la unión conyugal. A su lado un *putto* con el arco representando a Cupido, la diosa Diana, y otra figura con el anillo en la mano, también símbolo del matrimonio. Las figuras alegóricas corresponden a la concordia conyugal, con dos ángeles portadores de sendos corazones inflamados. La figura de la Paz, tiene una gran presencia, con amplio manto rojo desplegado, los atributos del ramo de olivo en una mano y espigas en la otra⁸. Sin embargo, la citada como la Abundancia por De Dominici⁹, en realidad corresponde con la alegoría de la Concordia descrita por Ripa como una «mujer que lleva en la diestra algunas granadas y en la siniestra una Cornucopia»¹⁰. Esta idea viene reforzada por el *putto* que porta en sus manos dos granadas. El pintor, mediante este lenguaje alegórico muestra los beneficios que comporta esta unión matrimonial: paz y concordia producto de la alianza política entre ambas dinastías.

La otra pintura corresponde a De Mura, autor de la decoración *Alegoría de la virtud de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia (El genio real con apoteosis de la casa de Borbón)*¹¹ (fig. 2).

⁷ Solimena, Francesco, *Alegoría con Himeneo, Hércules y las virtudes conyugales*, 1737, Palacio de Aranjuez. Patrimonio Nacional, inv. 10072375, óleo sobre lienzo, 99 x 116,5 cm en *Tesoros de los Palacios Reales de España*. Patrimonio Nacional. Catálogo exposición en México, D. F., Galería del Palacio Nacional, 16 diciembre 2011 al 31 mayo de 2012, 546-547.

⁸ Ripa, Ibídem, t II, 186. No ilustración.

⁹ Ripa, Ibídem, t I, 54. Ilustración.

¹⁰ Ripa, Ibídem, t I, 210. No ilustración.

¹¹ De Mura, Francesco, *Alegoría de la Virtud de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia (El Genio real con apoteosis de la casa de Borbón)*. Palacio de Aranjuez, Patrimonio Nacional, inv. 10072376, 1737, óleo sobre lienzo, 112 x 132,5 cm en *Tesoros de los palacios Reales de España*, Catálogo exposición, México, D. F., Galería del Palacio Nacional, 16 diciembre 2011 al 31 mayo de 2012, 448-449.



Fig. 2-. Francesco De Mura, *Allegoría de la Virtud de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia* (El Genio real con apoteosis de la casa de Borbón), 1737, Palacio de Aranjuez. Copyright © Patrimonio Nacional (inv. 10072376).

La escena principal la protagonizan los dos contrayentes claramente identificados a través de los escudos de las dos casas reales unidos por una sola corona que sostiene un Cupido, y sobre ellos sobrevolando la escena, la Fama, con sus trompetas comunicando al mundo la efeméride. En la izquierda la alegoría de la Inmortalidad simbolizada por el círculo de oro y a cada lado y en relación con cada uno de los emblemas, el pintor ha distribuido cuatro figuras alegóricas que representan las virtudes de cada uno de los contrayentes: a la izquierda, las del rey, Fortaleza, Justicia, Clemencia y Magnanimidad; a la derecha, las virtudes de la reina: Fidelidad, Prudencia, Belleza y Valor.

El pintor, en este caso, ha dado especial relevancia a la figura del dios Himeneo, sobre el que pivota toda la composición, que está representado según la descripción clásica: un hermoso joven con una corona de rosas envuelto en un amplio manto rojo que apenas cubre su cuerpo apolíneo, con la antorcha encendida y con cuyo fuego expulsa de su lado dos figuras que caen al vacío, desbordando el fingido marco arquitectónico. Estas figuras han sido interpretadas como la Maldad y el Furor¹², sin embargo, pensamos que, como en el resto de las figuras alegóricas, presentan muchos puntos en común con las descripciones e ilustraciones de Cesare Ripa, de los vicios de

¹² Jordán de Urrés, 449. Es De Dominici quien señala la presencia de las alegorías de la Maldad y el Furor: «mentrecchè Imeneo con la sua fase discaccia il Furore e la Malignità» (De Dominici, 1742, III, 698).

la Maledicencia¹³ y la Discordia¹⁴.

Existe una tercera pintura al fresco napolitana, previa a la española, de la que pudieron tener noticias en Madrid por vía familiar: la decoración que Fernando IV rey de Nápoles, hijo de Carlos III y hermano de Carlos IV, encargó a Pietro Bardellino para el techo del gran salón del Palacio de los Estudios Regios en 1781¹⁵, cuyo tema es la Apoteosis de Fernando IV y María Carolina de Austria. Al igual que en los casos anteriores, en la composición se trata de subrayar los beneficios que comporta la alianza matrimonial de las dos familias, al tiempo que pone en valor las virtudes del monarca y su esposa, cuyos retratos se representan en un óvalo simulando bronce. Sobre las efigies, en el registro superior de la composición, se encuentra: la alegoría de la Victoria portando dos coronas de laurel, que sitúa sobre las cabezas de los esposos, y que representan la unión de las dos casas reales; a su lado, la alegoría de la Fama que comunica al mundo la buena nueva. Los monarcas aparecen flanqueados por las alegorías de la Religión y la Fe, así como por las virtudes cardinales de la Justicia, la Prudencia y la Fortaleza. En el resto, parece que se insinúa la figura de Himeneo y es posible identificar las alegorías de la Historia y el Tiempo. En lo que se refiere a su faceta de protectores de las artes, solo podemos distinguir con claridad, las alegorías de la Pintura mirando hacia los monarcas con la máscara sobre el pecho y un gran caballete; y la Escultura, cuya figura se halla cincelando una cabeza.

LA IDEA PARA LA PINTURA DEL COMEDOR DE LA CASA DE CAMPO DEL PRÍNCIPE EN EL PARDO

Carlos III y el Príncipe de Asturias Carlos Antonio de Borbón conocían de forma directa las pinturas de Solimena y de Francesco De Mura, pues el príncipe había vivido los primeros años de su infancia en el palacio Real de Nápoles, y es posible que indirectamente, a través de los vínculos familiares también tuvieron noticias de la pintura que conmemoraba la unión matrimonial de Fernando IV. Con estos antecedentes, pensamos que la idea para la decoración surgió del comitente, el Príncipe de Asturias¹⁶, que fueron los recuerdos de familia de su pasado napolitano los que se activaron a la hora de transmitir el tema de la unión matrimonial al pintor Francisco Bayeu para la decoración de la bóveda de la Casa de campo del Príncipe, al tiempo que le daría a conocer, si es que no los conocía ya, los bocetos citados que formaban parte

¹³ Ripa, Cesare, 'la Maledicencia', «Mujer de ojos hundidos vestida de color verde azulado, que ha de sostener en cada una de sus manos una antorcha encendida. Tendrá la lengua fuera, haciéndola vibrar al modo de las serpientes», t II, 40. No ilustración

¹⁴ Ripa, Cesare, 'La Discordia' «Mujer que aparece bajo la forma de una furia de los Infiernos, irá despeinada [...] mezclados además con multitud de serpientes. Lleva la frente ceñida con una venda ensangrentada, sujetando con la diestra un eslabón y un pedernal, como para encender un fuego, con la siniestra un fajo de documentos, sobre los que se verán escritas diversas citas [...] o cosas semejantes». t I, 286. Sin ilustración y si en Baudoin, t II, 150. Ilustración.

¹⁵ Actualmente Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. No mostramos imagen porque la pintura ha sufrido diversas intervenciones y su estado de conservación es deficiente.

¹⁶ Ansón Navarro, Arturo, *Los Bayeu, una familia de artistas de la ilustración* (Zaragoza, Colección de M. Pano y Ruata, Zaragoza: Caja Inmaculada, 2012), 92.

de las colecciones reales.

Por otra parte, el pintor pudo ser testigo del regocijo general que tuvo lugar con motivo de la boda real de Carlos y María Luisa en 1765, puesto que llegó a Madrid en 1763 llamado por Antonio Rafael Mengs (1728-1779) y veintitrés años después, al realizar la pintura de *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes* en 1788, recordaría lo vivido y que como era habitual, para solemnizar el acontecimiento nupcial se celebraron numerosos homenajes a los contrayentes de los que ha quedado testimonio en poemas, estampas, descripciones de las decoraciones efímeras, y los ciclos pictóricos que perpetuaran la memoria de la celebración¹⁷. Entre esos testimonios documentales se puede citar la oración de la Real Academia de la Historia, que reseña el acontecimiento en términos absolutamente elogiosos¹⁸; los poemas epitalámicos como, por ejemplo, los de Ignacio López en octavas en los que se canta a progenitores y contrayentes con el estribillo que repite «Hymeneo, ven Hymeneo»¹⁹; o también, la relación documental del ayuntamiento madrileño de los *Festejos por el Casamiento de Nuestro Príncipe*, en los que el 23 de junio de 1765 con la «comisión de orden del Rey al coronel Francisco Sabatini, para que disponga los diseños de los Arcos que debe hacerse en ellas, y de los adornos que convengan»²⁰. De forma monográfica, estos adornos o arquitecturas efímeras fueron recogidos en *Exhalaciones amorosas* de Joseph de la Ballina²¹, quien describe las decoraciones erigidas a lo largo del recorrido que realizaron los contrayentes por la villa de Madrid fruto de la invención realizadas por el arquitecto real Sabatini. Este último tuvo presente la figura de Himeneo y frente al Hospital General, erigió un templo dedicado al dios griego, con otras figuras en relación con la unión amorosa -Cupido, la Concordia matrimonial y la Fecundidad-; así como, la especial protección de las Ciencias y las Artes por parte de los contrayentes

¹⁷ Rodríguez Moya, Inmaculada, «Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial en las cortes del Barroco», *Imago* 2 (2010): 7-24.

¹⁸ Oración de la Real Academia de la Historia al Rey N.S. con motivo del matrimonio del Príncipe de Asturias N.S. Carlos Antonio con la Serenísima princesa Luisa de Parma. Madrid, Antonio Pérez del Soto, impresor de la academia [s.f.].

¹⁹ López, Ignacio, *Varios Epitalamios en las nupcias del serenísimo Príncipe de Asturias Carlos Antonio de Borbón, y la serenísima señora Doña Luisa de Borbón, princesa de Parma. En español, latín, griego, árabe, y hebreo, y español a la feliz venida en España de la misma Serenísima Señora Princesa*, (Madrid: Imprenta de Antonio Pérez de Soto, 1765).

²⁰ *Festejos por el Casamiento del Príncipe nuestro Señor. Años de 1765 y 1766. Son 12 quadernos. Quaderno de papeles tocantes a los Adornos que se hicieron en las Calles por donde transitó S.M. con motivo de estos festejos*. Biblioteca digital memoria de Madrid. http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=318023&num_id=102&num_total=107#, 89 (consultado el día 28 de septiembre de 2020). Manuscrito que recoge de forma exhaustiva todas las intervenciones que se llevaron a cabo en el recorrido urbano que iba a tener lugar por los recién casados y su familia con motivo del enlace del Príncipe de Asturias.

²¹ De la Ballina, José, *Exhalaciones amorosas, con las que, para desabogarse un amante pecho, con la lealtad mas fina, y el mas intenso deseo, y cariñoso afecto, Relaciona la carrera, que ha de llevar S.M. y Altezas Reales para ir a dar gracias a la Soberana Reina de Cielo, y Tierra, Nuestra Señora de Atocha, Patrona de esta Imperial, y coronada Villa de Madrid, por los felices Desposorios del Príncipe de Asturias (Nuestro Señor) con la Serenísima Princesa de Parma, en que se representa la alusión, y símbolos de todos los Arcos Triunphales, y demás adornos, sus Estatuas, y Pinturas, y por mayor todo lo demás comprehensión de estos Festejos* (Madrid: Miguel Escribano.1765). *Francisco Sabatini, 1721-1797*, 1993, 34.

-tema que se representó en la Fuente de la Villa-; y el arco triunfal dedicado a la Felicidad Pública en la calle de Atocha; y la prosperidad con las alegorías de la Paz y la Abundancia. Todos estos elementos alegóricos citados tienen un nexo en común con la obra realizada por Francisco Bayeu, que entonces estaba al servicio del rey; de hecho, el pintor aragonés pudo familiarizarse con estas temáticas y el lenguaje alegórico que era común en Europa, como entre los pintores napolitanos que hemos citado.

LA BIBLIOTECA DE FRANCISCO BAYEU

Por los testimonios conservados, conocemos que lo primero que hacía Bayeu a la hora de enfrentarse a una obra «era buscar la información necesaria sobre dichas escenas mitológicas, figuras alegóricas [...] y consta que en su biblioteca no faltaban libros de Religión, Historia Sagrada, Iconología e Historia»²². Entre estos libros se encontraba la *Iconología*, de Cesare Ripa, de la que poseía dos ediciones según recoge Saltillo²³: una italiana de Perugia, 1764-1767 y otra francesa por J. Baudoin, París, [1636], 1644. Por otra parte, gracias a la publicación de Morales y Marín del inventario de los bienes de Francisco Bayeu²⁴, sabemos que alcanzó a tener en su biblioteca cuatro ediciones de la *Iconología*, las dos anteriormente citadas, más otras dos: una edición antigua sin especificar; y una cuarta, manuscrita en pergamino, traducida del italiano al español de la que no tenemos más información. La existencia de todas estas ediciones da la medida de la muchísima importancia que Bayeu concedió a la obra de Ripa, cuya funcionalidad reside en estar estructurada por orden alfabético, como un diccionario y, como tal, cada concepto contiene distintas voces; a su vez, muchas de las alegorías aparecen ilustradas con estampas dependiendo de la edición. Esta variabilidad y diversidad proporcionaba al pintor un mayor repertorio, en el uso de una misma alegoría, eligiendo ilustraciones indistintamente de las ediciones italianas o francesa. A partir de los precedentes citados y de estas fuentes, con este bagaje intelectual, el pintor creó su propio programa iconográfico en 1788 y construyó una composición articulada, por dos ejes temáticos interconectados como indica el título: *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*²⁵ (fig. 3).

²² Ansón, *Los Bayeu*, 48.

²³ Lasso de la Vega y López de Tejada, Miguel, marqués del Saltillo, *Miscelánea madrileña histórica y artística. Primera serie: Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856)*, (Madrid: Maestre, 1952), 27-80.

²⁴ Morales y Marín, José Luis, *Francisco Bayeu. Vida y obra* (Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1995): *Inventario de los bienes de Francisco Bayeu, comenzado el día de 10 de agosto de 1796 [1795] y terminado el 2 de enero de 1796*. En el apartado, Libros de Pintura en f^o con Estampas, «cinco tomos en italiano *Iconología* de Cesar Ripa a cincuenta rs. 250; otro *Iconología* de Cesar Ripa edición antigua, 30 rs. Otro en francés, *Diccionario Iconológico* 015 rs. En pergamino, otro *Iconología* de Cesar Ripa manuscrita y traducida del italiano al español 40 rs.»²⁵, 277.

²⁵ Bayeu, Francisco, bóveda del comedor de La Casa de campo del Príncipe en El Pardo, Madrid. Patrimonio Nacional, 1788, fresco: inv 10079096. Para el estudio de esta Casa de campo ha sido esencial la publicación realizada por Sancho, José Luis (dir.), *La Casita del Príncipe en El Pardo* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008), 13-14, 77-80. Por otra parte, la datación precisa del mismo la conocemos gracias a la documentación aportada por De la Mano, José Manuel, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España*

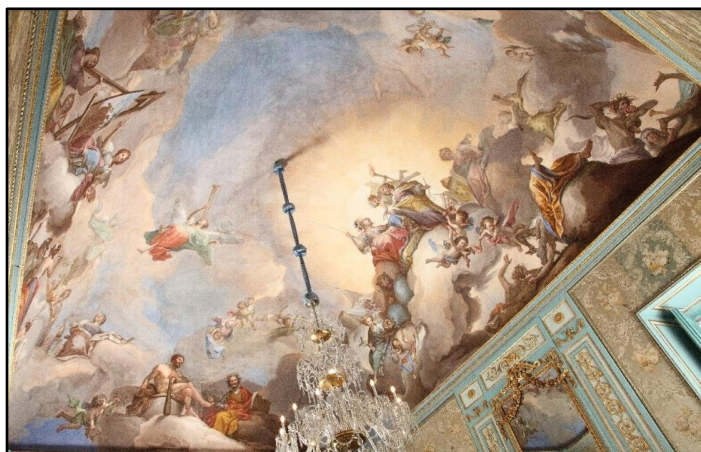


Fig. 3-. Francisco Bayeu. *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*, 1788, Casa de campo del Príncipe, El Pardo. Copyright © Patrimonio Nacional.

El cascarón o boceto corpóreo de ese fresco, se registra en la testamentaria del pintor como: «la feliz unión de Parma y España y las artes y Ciencias cobrando de nuevo esplendor vajo de su auspicio»²⁶.

La escena principal de la composición muestra *La feliz unión de España y Parma* (fig. 4).

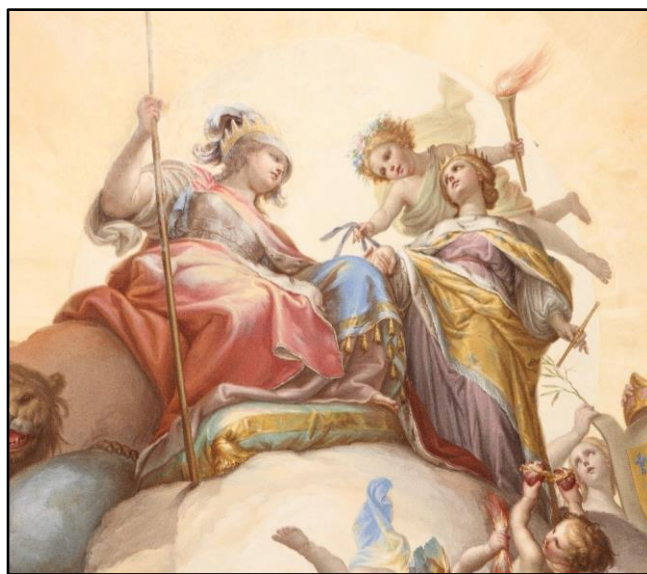


Fig. 4-. Francisco Bayeu. *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes* Detalle: la unión matrimonial celebrada por el dios Himeneo. Copyright © Patrimonio Nacional.

de la Ilustración (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011), 370, en el cual se certifica la cronología del fresco de Bayeu, en cinco meses, entre febrero y septiembre de 1788.

²⁶ Morales y Marín, José Luis, *Francisco Bayeu. Vida y obra* (Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1995), 275, doc. 217.

La personalización de España está representada con los símbolos del poder: corona real, pica, manto de armiño, apoya sus pies sobre un cojín y a su lado el león con el cetro y las garras sobre las dos esferas del mundo. La personificación de Parma coronada y con cetro cubre sus hombros también con armiño donde figura bordada la flor de lis.

Como en las pinturas de De Mura y Solimena preside la unión matrimonial Himeneo, con corona de flores y una antorcha encendida, quien enlaza con un lazo blanco las manos unidas de los contrayentes, iconografía que es recurrente desde el mundo romano (*dextrarum iunctio*). En la parte inferior, un *putto* porta dos corazones anudados mediante una cadena de oro, símbolo de la Concordia marital²⁷.

Otra similitud con la composición de De Mura es que utiliza los emblemas de las casas reales para identificar a los esposos e igualmente ha situado las condecoraciones de los desposados a cada lado: en el del príncipe, el emblema de la Casa Real española con las columnas de Plus Ultra y en un plano inferior, sobre una nube, un *putto* despliega las más preciadas de la monarquía hispana como son el Toisón de Oro, y la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III; y se completa con la alegoría de la Felicidad pública figurada como «mujer coronada de flores, que aparece sentada sobre un trono. En la diestra sostiene un caduceo y en la siniestra una cornucopia, llena de frutos y muy diversas flores»²⁸ (fig. 5), que tiene su parangón con el texto y la ilustración de Ripa, *La Felicidad pública* (fig. 14 b).



Fig. 5-. Francisco Bayeu, *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*. Detalle: alegoría de la Felicidad pública. Copyright © Patrimonio Nacional.

²⁷ Ripa, *Ibidem*, t I, p. 208. No ilustración.

²⁸ Ripa, *Ibidem*, t I, pp. 411-412. Ilustración.

En el lado de la princesa, la alegoría de la Paz²⁹, sella este matrimonio político con el ramo de olivo; y la alegoría del Matrimonio, que porta el escudo de la casa Farnesio y «el anillo o alianza de oro en la siniestra [...] como muestra de fidelidad»³⁰. A la izquierda, para enfatizar las virtudes y el origen de la contrayente, situaba la alegoría de la Nobleza, que «sujeta una estatuilla de Minerva»³¹(fig. 6); el pintor sigue fielmente la descripción, así como la estampa de la *Iconología* (fig. 14 c).

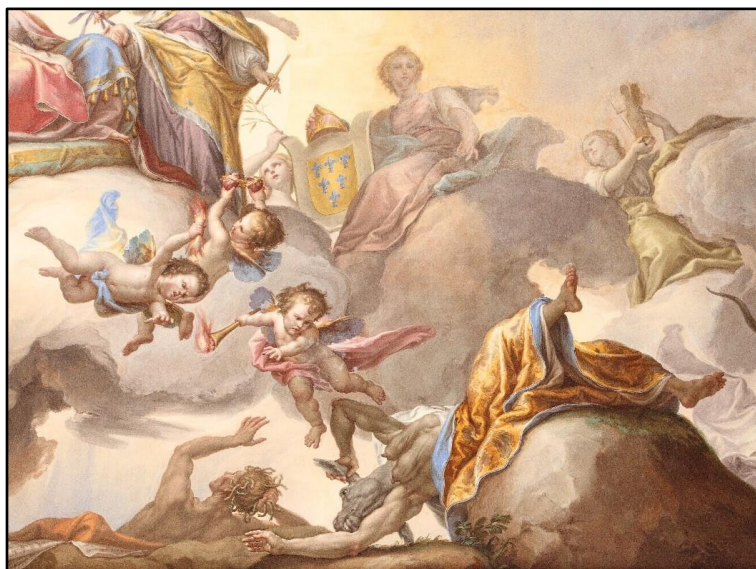


Fig. 6-. Francisco Bayeu. *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*. Detalle: de izquierda a derecha: alegoría de la Paz, el Matrimonio y la Nobleza. En el marco inferior: los Vicios de la Discordia y la Ignorancia. Copyright © Patrimonio Nacional.

El artista, mediante estas alegorías, muestra cómo de esta unión se derivarán grandes beneficios para la sociedad, la Felicidad pública y la Paz. Sin embargo, al igual que en la pintura de De Mura, a los pies de la escena, unos *putti* tratan de ahuyentar a los vicios: uno con rayos en la mano y otro una antorcha (fig. 6). Bayeu ya los había figurado en el fresco *La monarquía española cortejada por las artes con los vicios a los pies* de 1774, decoración del comedor de Carlos III, actual Salón de embajadores del Palacio de El Pardo, utilizando igualmente como fuente principal a Ripa³², pero se trata de un contexto absolutamente ajeno al matrimonio. En realidad, lo que muestra es el enfrentamiento entre el vicio y la virtud, representando las alegorías de la Discordia³³,

²⁹ Ripa, *Ibidem*, t II, p. 183. No ilustración.

³⁰ Ripa, *Ibidem*, t II, p. 46. No ilustración.

³¹ Ripa, *Ibidem*, t II, pp.132-133. Ilustración.

³² Rey Recio, María Jesús, *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII* (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2019, C. IV, 119).

³³ Ripa, Cesare, 'La Discordia', t I, 286. «Mujer con cabellos mezclados con multitud de serpientes, un fajo de documentos, sobre los que se verán escritas diversas citas». Ilustración en Baudoin, t II,150.

la Ignorancia de todas las cosas³⁴ (fig.6) y en este caso su referencia visual han sido las ilustraciones de J. Baudoin (fig. 14 d; 14 e).



Fig. 7-. Francisco Bayeu. *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*. Detalle: los Vicios de la Envidia, la Detracción y el Fraude. Copyright © Patrimonio Nacional.

La escena se complementa con los vicios de las alegorías³⁵ de la Envidia³⁶, la Detracción o Difamación³⁷ y el Fraude³⁸(fig. 7); como en las otras alegorías de los vicios,

³⁴ Ripa, Cesare, 'La Ignorancia', t I, 503. «Los antiguos egipcios, para mostrar y simbolizar a un ignorante que lo fuera en la totalidad de las cosas, solían pintar la imagen de un hombre con cabeza de asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra». Otras descripciones a la acepción de la Ignorancia indican que «irá vestida suntuosamente» y justifican la fealdad como atributo de la Ignorancia frente a la belleza de la Sabiduría. El pintor construye la alegoría a partir de la suma de parte de las tres acepciones. Baudoin, t.II, 160.

³⁵ Ansón, *Los Bayeu*, 92-93, identificándose con *la Herejía, la Ignorancia y el Dolor*, no obstante, aplicando los mismos códigos ripianos, creemos que corresponden, de izquierda a derecha a: la Envidia, la Detracción y el Fraude.

³⁶ Ripa, Cesare, 'La Envidia', t I, 340. La Envidia aparece como una «mujer vieja fea pálida, de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos [...] destocada y con los cabellos entreverados de sierpes. Irá comiéndose su propio corazón, que sostiene agarrado entre las manos». Ilustración Baudoin, Jean, 1643, p. 152.

³⁷ Ripa, Cesare, 'La Detracción', 1603, 103; «Mujer sentada con la boca abierta mientras muestra la doble lengua similar a la serpiente, sostendrá un paño negro sobre su cabeza, sacando parte de esto, con su mano izquierda para que dé sombra a la cara, [...], con la mano derecha una daga desnuda en acto de ofender». Baudoin, t II, 152-153.

³⁸ Ripa, Cesare, 'El Fraude', t I, 444-446. Ilustración: es la figura que está boca abajo, cayendo al abismo, de la cual sólo vemos una parte mínima de la figura, corresponde a la descripción que Ripa recoge de Dante en su infierno, ya que pintaba el Fraude poniéndole la faz de un hombre justo, mientras que «el resto de su cuerpo tenía forma de serpiente [...], acabando en una forma puntiaguda» [...] «y las garras de águila simbolizan el oculto veneno». El pintor ha prescindido del hombre para subrayar la parte monstruosa, concentrada en la parte más distal de la figura.

recurre nuevamente a las imágenes de J. Baudoin (fig. 14 f; 14 g) respectivamente; mientras que el Fraude lo hace tomando como referencia la estampa de C. Ripa (14 h), enfatizando el atributo de la cola y las garras de los pies.

El segundo eje temático de la composición corresponde a la faceta de promotores de las ciencias y las artes de los contrayentes. Bayeu contaba con su propia experiencia y con un gran repertorio de figuras alegóricas alusivas a esta temática en sus decoraciones anteriores³⁹; aquí los situaba en la pared opuesta a la escena principal (fig.8), de izquierda a derecha de la imagen, el discurso visual lo componen distintas alegorías. La del Ingenio, representada como un «joven aguerrido de muy feroz aspecto, que habrá de aparecer desnudo y llevando sobre la cabeza un yelmo con un águila por cimera, naciéndole de los hombros unas alas de diversos y variados colores. Con la mano izquierda estará sosteniendo un arco y con la diestra una flecha, viéndose con intención y disposición de dispararla»⁴⁰.

Frente al Ingenio, la figura alada de la alegoría de la Ciencia figurada en una «mujer que tiene alas en la cabeza. Sostiene con la diestra un espejo y con la siniestra una bola, sobre la cual se ha de ver un triángulo [...] con un libro en una mano»⁴¹, que en la pintura identificamos por el lomo del libro sobre el que apoya su brazo (fig.8).



Fig. 8-. Francisco Bayeu. Detalle (en el marco: de izquierda a derecha): El Ingenio, la Ciencia, las Matemáticas y la Pintura. Copyright © Patrimonio Nacional.

³⁹ Por ejemplo, en *Apolo remunerando las Artes*, pintado en 1773 en el Palacio de El Pardo. Se encuentran las alegorías de Las tres Bellas Artes; y en *Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes*, pintado en 1786 para el techo de la biblioteca del Palacio Real, están representadas las alegorías de la Elocuencia, la Astronomía, la Retórica, la Metafísica; las Matemáticas, la Dialéctica y la Lógica (en la variante de su forma velada).

⁴⁰ Ripa, *Ibidem*, t I, 524.

⁴¹ Ripa, *Ibidem*, t I, 189. La ilustración de Ripa que mostramos corresponde a la edición de Padua, 1625. En las primeras ediciones, incluida la española, en las ilustraciones no muestra las alas. Esta alegoría es muy semejante a la invención, la diferencia reside en el atributo del libro de la ciencia.

En esta misma imagen, en un segundo plano, en la parte superior derecha, observamos una figura tenue, casi transparente, que representa la alegoría de las Matemáticas en forma de «mujer vestida de blanco con un transparente velo, que ha de llevar alas en la cabeza [...]. Sujetará un compás con la derecha [...]. Con la otra mano sostendrá una esfera, símbolo de la Tierra. [...] El traje transparente muestra que la matemática consiste en abiertas y claras demostraciones»⁴². Todas estas alegorías tienen su correspondencia visual en las ilustraciones tanto de la edición italiana de Ripa: el Ingenio (fig. 14 i), la Invención (fig. 14 j) y las Matemáticas (fig. 14 k).

En relación con la promoción de las Artes están representadas la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. El pintor aragonés ya había utilizado este mismo repertorio en otras obras anteriores, por ejemplo, la alegoría de la Pintura (fig. 8), según Ripa «lleva al cuello una gran cadena de oro de la que cuelga una máscara. [...] Ha llevar el pincel en una de sus manos, sujetando un cuadro en la otra»⁴³. Bayeu siempre utiliza el caballete como en la estampa de la edición francesa de J. Baudoin (fig. 15 l), y en cuyo lienzo muestra un diseño de Rubens de *las Tres Gracias*, mientras que, en la bóveda de la Sala de Conversación del Cuarto de los Príncipes de Asturias, hoy convertida en salón de los Espejos del Palacio Real de Madrid, pintada entre 1768 y 1769, en uno de sus óvalos había representado la alegoría de la Pintura y en el caballete el *Esopo* en homenaje a Velázquez⁴⁴.

En cuanto a las otras Bellas Artes, la alegoría de la Escultura (fig. 9), figurada con los atributos habituales del mazo y el cincel, presenta la particularidad de mostrar una estatua escultórica característica de la ilustración de la edición de J.B. Baudard⁴⁵ (fig. 15 m) y reforzando el contenido suma también un relieve.

⁴² Ripa, *Ibidem*, t II, 44. Ilustración.

⁴³ Ripa, *Ibidem*, t. II, 210. En otras alegorías de la pintura que Bayeu había realizado con anterioridad, en uno de los óvalos de los ángulos de la *Apoteosis de Hércules*, 1768-1769, en el Palacio Real de Madrid, en el lienzo del caballete aparece la imagen del filósofo Esopo.

⁴⁴ Francisco Bayeu, con el lienzo de Esopo de Velázquez se está posicionando en ese momento en «el deseo de identificar una historia propia [de la pintura] y la necesidad de ajustarla al horizonte normativo académico muy supeditado a la personalidad de sus primeros directores, [...], y, sobre todo de Antón Rafael Mengs, inflexible defensor de la estética clasicista» J. Portús 2012, p. 88. En esta personificación, Bayeu siguió a Cesare Ripa distanciándose de Mengs quien desdeñaba a los iconógrafos, especialmente a Ripa, haciendo valer las teorías de J. J. Winckelman sobre la nueva alegoría en *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (Dresde 1766). Por otra parte, hay que señalar que la presencia del Esopo de Velázquez ya fue resalta años antes por: Sancho Gaspar, José Luis, *Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2004), 182: «En el caballete de La pintura aparece el Esopo de Velázquez y en el plafón central del techo hay otros guiños velazqueños, uno a Marte, y otro a la Cabeza de ciervo».

⁴⁵ Ripa, *Ibidem*, t I, 351. Estampa de Baudard, t III, 120. En otras ocasiones, como en *Apolo remunerando las Artes*, 1773, Palacio de El Pardo, Bayeu ya había usado este mismo atributo; mientras que «la cabeza de una estatua de piedra» corresponde a las ediciones italianas.



Fig. 9-. Francisco Bayeu, *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*. Detalle: alegoría de la Escultura. Copyright © Patrimonio Nacional.

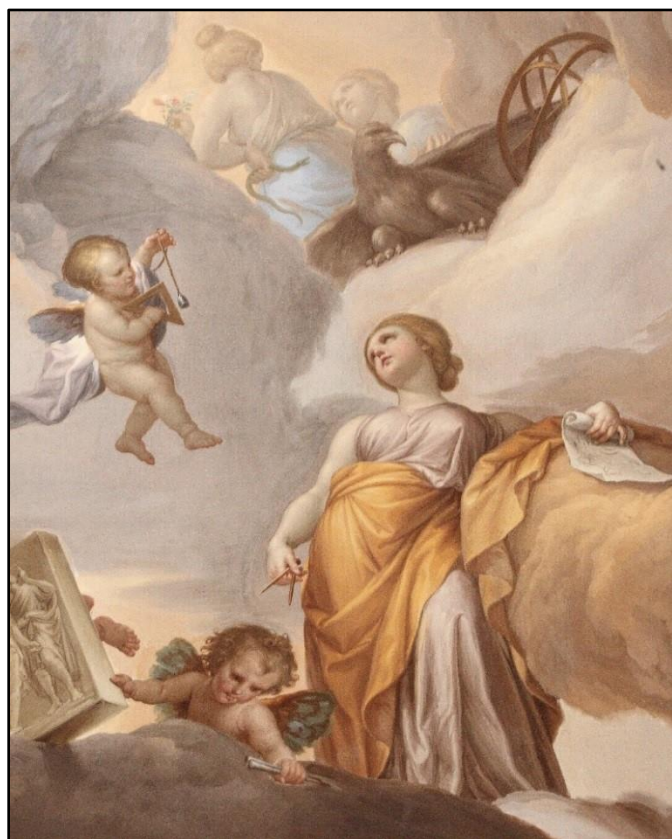


Fig. 10-. Francisco Bayeu, *La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes*. Detalle: alegoría de la Arquitectura. Copyright © Patrimonio Nacional.

Por su parte, la Arquitectura (fig.10) está representada como una «mujer de edad madura con los brazos desnudos. [...], sosteniendo en una mano el péndulo, el compás y la escuadra, y un pergamino en la otra, en el que se verá dibujada la planta de un palacio»⁴⁶; el geniecillo alado porta los atributos del triángulo y el péndulo (fig.10), igualmente basado en J.B. Baudard (fig. 14 n).

En la parte superior, entre nubes, están representadas, de espaldas la alegoría de la Lógica⁴⁷ y en segundo plano, la Astrología que se corresponde con la figura que tiene un águila como atributo⁴⁸ (fig.10), ambas representadas en estampas de J. Baudoin (fig. 14 ñ y fig. 14 o respectivamente).

Otros conceptos que introduce relacionados con las Bellas Artes, son: las alegorías de la Perspectiva, una «mujer de bellissimo y muy gracioso aspecto. Ha de llevar al cuello una cadena de oro, teniendo un ojo humano por colgante, sujetando con la diestra un compás, una regla, una escuadra, una plomada y un espejo, y con la siniestra dos libros cuyos títulos han de verse en la cubierta, siendo el uno de Ptolomei y el otro de Vitellionis»⁴⁹, en la pintura (fig. 11), los títulos a los que hace referencia Ripa, son visibles en los lomos de los libros que porta el *putto*, mostrando la fidelidad al texto, mientras que la ilustración de J. Baudoin (fig. 14 p) es mucho más esquemática y no consta el nombre de los autores. En el ángulo inferior derecho de esta imagen (fig. 11), debajo del caballete de la pintura, aparece la alegoría de la Medida «mujer de grave aspecto, que sostiene con la [...] siniestra el compás y la escuadra»⁵⁰, según texto e ilustración de Ripa (fig. 14 q).

⁴⁶ Ripa, Cesare, 2007, t I, p. 111. Ilustración Baudard, J.B., 1757, T I, p. 40.

⁴⁷ Ripa, Cesare, 'La Lógica', 2007, t II, p. 31. Ilustración Baudoin, Jean, 1644, T I, p. 99. «Aparecerá sosteniendo un ramillete de flores con la diestra, poniéndose encima una leyenda que diga *Verum et Falsum*, verdadero y falso, y cogiendo una sierpe con la siniestra». Bayeu ya había representado previamente esta alegoría, tomando otra de las posibles variantes, según hemos visto anteriormente en 'Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes'.

⁴⁸ Ripa, Cesare, 2007, t I, p. 117. Ilustración de Baudoin, Jean, 1643, t II, p. 188.

⁴⁹ Ripa, Cesare, 2007, t II, p. 200. Ilustración de Baudoin, Jean, 1644, t I, p. 146.

⁵⁰ Ripa, *Ibidem*, t II, p. 56.



Fig. 11-. Francisco Bayeu. Detalle, La Perspectiva y la Medida. Copyright © Patrimonio Nacional.

A este concepto de la promoción de las Ciencias y las Artes en este mismo marco, figura la alegoría del Arte (fig. 12), representada como «mujer vestida de verde, con pincel y cincel en su derecha, mientras sujeta con la izquierda un palo, hincado en la tierra, donde apoya una planta tierna y joven»⁵¹; y en el plano superior apoyada sobre una nube distinguimos la figura de la Retórica, que tiene como atributos «un cetro con un libro. En el borde de la túnica se bordarán las palabras: *Ornatus persuasio* (La persuasión es un adorno)»⁵². El pintor ha seguido fielmente la descripción de Ripa, y como observamos en la pintura un *putto* ha extendido el manto sobre cuya orla está inscrita la cita.

Otras alegorías que se reconocen en un segundo plano son la Elocuencia, representada como una «hermosa joven con el pecho guarnecido y los brazos descubiertos. [...] sostiene una vara con la diestra y un rayo con la siniestra»⁵³ (fig.12); y la Aritmética, una «mujer de rostro hermoso cuya diestra sostiene un punzón de hierro, viéndose en la izquierda una tablilla de color blanco. En el borde de su vestido se verá escrita la siguiente leyenda: *Par et impar*»⁵⁴ (fig. 12). Nuevamente Bayeu, nos permite constatar su fidelidad a la descripción de la *Iconología*, mediante el testimonio de las palabras inscritas en la orla del vestido. Por otra parte, también estas figuraciones están recogidas en las ilustraciones de J. Baudoin la Elocuencia (fig. 14 s) y la Aritmética (fig. 14 t).

⁵¹ Ripa, *Ibidem*, t I, p. 115. Baudoin, t I, 12.

⁵² Ripa, *Ibidem*, t II, p. 266. No ilustración.

⁵³ Ripa, *Ibidem*, t I, pp. 312-313. Ilustración Baudoin, t I, 59.

⁵⁴ Ripa, *Ibidem*, t I, p. 110. Ilustración Baudoin, t II, 194.

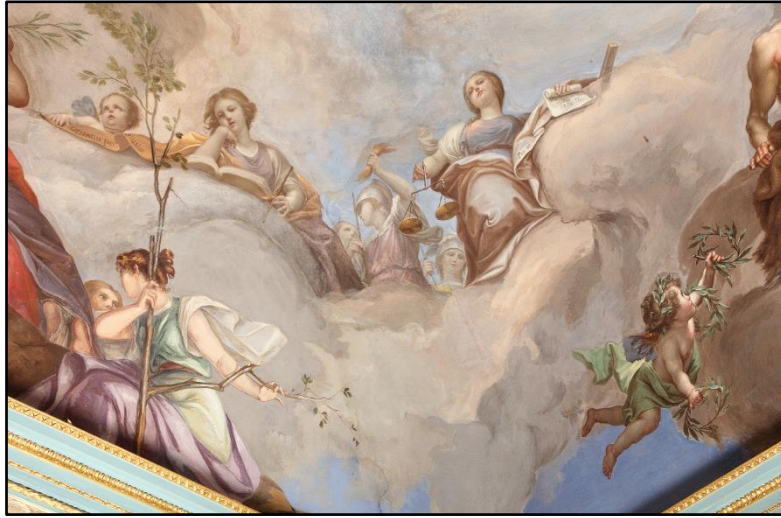


Fig. 12-. Francisco Bayeu. Detalle: alegorías del Arte, la Retórica, la Elocuencia y la Aritmética. Copyright © Patrimonio Nacional.

Por último, en lugar preferente se encuentra la figura de Hércules o la Virtud Heroica: «Un Hércules desnudo, apoyado en su clava, que llevará enrollada alrededor de su brazo una piel de león, tal como puede verse [...] en el Palacio Farnese» (fig. 13).



Fig. 13-. Francisco Bayeu. Detalle de las alegorías del Amor a la Virtud, la virtud Heroica y el Mérito. Copyright © Patrimonio Nacional.

Con esta figura Bayeu está introduciendo una doble lectura: Hércules como fundador de la dinastía borbónica, asimilando la simbología de los Austrias, al tiempo que la Virtud heroica, en lenguaje ripiano significa «guiado bajo el gobierno de la

razón»⁵⁵, estampa (fig. 14 u). A su lado, enriqueciendo esta idea, sitúa la alegoría del Amor por la Virtud, figurada como un «muchacho desnudo y alado. Lleva en su cabeza una corona de laurel y otras tres en las manos», y como indica el propio Ripa, representa la suma de todas las virtudes que concurren en el monarca, puesto que con la corona de laurel que lleva en la cabeza junto a las otras tres de las manos, «simboliza la Prudencia, junto con las demás Virtudes Morales o Cardinales, que son en total la Justicia, la Fortaleza y la Templanza»⁵⁶, cuya imagen corresponde a la descripción e ilustración ripiana (fig. 14 v).

⁵⁵ Ripa, *Ibíd.*, t II, 424-425. Baudoin, II, 192.

⁵⁶ Ripa, *Ibíd.*, t I, 88. Ilustración.



Fig. 14-. Ilustraciones. a Himeneo; b. la Felicidad Pública; c. la Nobleza; d. la Discordia; e. la Ignorancia; f. la Envidia; g. la Detracción; h. el Fraude; i. el Ingenio; j. la Ciencia; k. las Matemáticas; l. la Pintura; m. la Escultura; n. la Arquitectura; ñ. la Lógica; o. la Astrología; p. la Perspectiva; q. la Medida; r. el Arte; s. la Elocuencia; t. la Aritmética; u. la Virtud heroica; v. el Amor a la virtud; x. el Mérito.

A la derecha de Hércules, Bayeu ha situado el Mérito (fig. 13) representado como un «hombre puesto encima de un lugar muy áspero y abrupto. Su vestido ha de ser rico y suntuoso, llevando la cabeza adornada con corona de laurel. Ha de tener la diestra y el brazo del mismo lado protegidos y armados y sujetando un cetro, viéndose en cambio la siniestra desguarnecida y desnuda y sosteniendo un libro»⁵⁷, nuevamente muestra la dependencia a la fuente (fig. 14 x).

Sobrevolando la escena, en un cielo azul (fig. 3) el pintor ha situado la Buena Fama «mujer con una trompa a la derecha y una rama de olivo en la siniestra. [...] Además tiene alas en los hombros, siendo las mismas de un color blanquísimo»⁵⁸. La Fama será la encargada de difundir por todos los confines del mundo la magnanimidad de los Príncipes de Asturias, que con su unión han procurado la Paz y la Felicidad pública expulsando de su reino los vicios.

Para finalizar, queremos subrayar que una visión más integral y rica de la decoración interior de la Casa de campo del Príncipe en El Pardo, quedaría incompleta sin mencionar el fresco de Mariano Salvador Maella, en una sala contigua al comedor, conocida como salón de Terciopelo, con «La apoteosis de Apolo y Atenea», de 1789-1790 (inv. 10079058), también en relación con los ya reyes Carlos IV y María Luisa de Parma⁵⁹.

Ambos pintores, Bayeu y Maella, fueron comisionados en 1788 con el mismo objetivo «dotar de un mensaje dinástico a algunas de las estancias de esta Casa de campo de los Príncipes de Asturias». Mientras que Bayeu, como hemos comentado, ejecutó su fresco en el verano de 1788, Maella lo realizó un año después, desde 27 de diciembre de 1789 al 3 de abril de 1790⁶⁰. Parafraseando a De la Mano «Los pintores de cámara intérpretes pictóricos de un mensaje dinástico»⁶¹. En este estudio, al que nos remitimos, el autor realiza un análisis exhaustivo de la obra de Maella así como de los elementos alegórico-mitológicos que forman parte de dicha composición.

CONCLUSIONES

En primer lugar, hemos constatado las implicaciones familiares que sirvieron de nexo entre Nápoles y Madrid, en relación con la política internacional que supusieron las alianzas matrimoniales de los Borbones españoles en el siglo XVIII, y que fueron trasladadas al lenguaje pictórico en las decoraciones interiores de sus respectivos Palacios. Esta temática la inició Carlos III con motivo de su enlace con Amalia de Sajonia en el Palacio Real de Nápoles y fue continuada por sus hijos. El primero que siguió esta estela fue Fernando IV, por su matrimonio con María Carolina de Austria en el Palacio de los Estudios Regios de esta ciudad; y posteriormente, en el caso español, el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, casado con María Luisa de

⁵⁷ Ripa, *Ibidem*, t II, 71-72. Ilustración.

⁵⁸ Ripa, *Ibidem*, t I, 396-397.

⁵⁹ Sancho, 2008, 70-74.

⁶⁰ De la Mano, *Ibidem*, 371

⁶¹ De la Mano, *Ibidem*, 126.

Parma en la decoración del comedor de la Casa de campo del Príncipe en El Pardo. Todas estas decoraciones tenían un denominador común y giraban en torno al tema de la unión conyugal celebrada por el dios griego Himeneo como protector de estas uniones ofreciendo una coherencia visual en dichas decoraciones.

Creemos haber demostrado que el objetivo fue trasladar a la pintura los grandes beneficios que comportaban estas uniones matrimoniales de carácter internacional, y que para su mayor proyección se eligieron las bóvedas y techos de las grandes salas de representación de los distintos palacios. En ellos se proyectaron composiciones al fresco que actuaron como grandes «lienzos» donde desarrollar programas iconográficos cuyos contenidos alegóricos se utilizaban como vehículos con gran capacidad propagandística. Con este propósito se recurría al lenguaje alegórico mitológico, según el gusto de la época, y que, en este contexto cortesano, era el instrumento más adecuado y eficaz para trasladar este mensaje.

Por otra parte, hemos verificado que el grado de penetración del lenguaje alegórico y del uso de un repertorio iconográfico basado en *la Iconología* de Cesare Ripa fue general. Todos los artistas al servicio del rey, desde Francesco Solimena, Francesco de Mura en Nápoles y Francisco Sabatini o Francisco Bayeu en Madrid, utilizaron este lenguaje internacional repitiendo tópicos de los que hemos destacado los más comunes.

Si en el Palacio Real de Nápoles, la decoración llevada a cabo por Francesco Solimena en la unión de Carlos III con Amalia de Sajonia supuso en términos alegóricos la Paz y la Concordia; para Francesco De Mura, además de homenajear las virtudes de los contrayentes, incorpora a la composición la expulsión de los vicios figurados en la Maledicencia y la Discordia. En las decoraciones realizadas por Pietro Bardellino en el Palacio Regio, además de presentar a la monarquía napolitana flanqueada por las alegorías de la Religión y la Fe, suma a la acción de gobierno la protección de las Artes. Todas estas alegorías tendrán su parangón en la pintura de Francisco Bayeu en la decoración de la Casa de campo del Príncipe en El Pardo.

En relación con la pintura del español hemos observado que además de la impronta de los pintores napolitanos hay que sumar los referentes más próximos que pudieron servir de referentes a Bayeu, como la obra de otro italiano afincado en Madrid, el arquitecto real Francisco Sabatini, quien ideó las decoraciones efímeras que se erigieron en la villa madrileña con motivo del enlace oficial del Príncipe de Asturias y María Luisa de Parma en 1765 y que explicitaremos posteriormente.

A estos precedentes visuales hay que integrar los referentes literarios con los que contaba el pintor de Zaragoza en su rica biblioteca, en la que aparecen registrados cuatro ejemplares de la obra de Cesare Ripa, *Iconología*, con ediciones en italiano y en francés, de la que se nutrió el artista a la hora de crear su composición.

Con este bagaje intelectual Bayeu compuso su programa iconográfico para la decoración interior de la Casa de Campo del Príncipe en El Pardo «La feliz unión de España y Parma impulsa las ciencias y las artes» en 1788. El artista articula dos aspectos: la feliz unión y las artes y las ciencias. En relación con la primera, que constituye la escena principal, hemos constatado la huella de los pintores napolitanos. Bayeu utiliza, como Solimena, las alegorías de la Paz y de la Concordia conyugal.

También hemos observado concomitancias entre las obras de Solimena y Sabatini, ambos utilizan las mismas alegorías de La Paz y la Concordia conyugal; de forma que esta reiteración de estos tópicos pudo llegar a Bayeu por una de las dos vías o ambas. Además, Sabatini añadió la alegoría de la Felicidad Pública también presente en Bayeu.

Con respecto a De Mura, su impronta la observamos en la incorporación a su composición de una forma de uso frecuente en este lenguaje alegórico internacional, la contraposición; y que, en este caso, se produce al enfrentar las bondades que se derivaban de la unión conyugal frente a los vicios como males que asolan sus reinos. Ambos pintores coinciden en la utilización de la expulsión de la Discordia, a la que el español suma la Ignorancia, propia de un rey ilustrado u otros como la Envidia, la Detracción o el Fraude.

Estas circunstancias socio políticas que están configuradas por las alegorías de la Paz y la Felicidad pública, así como la expulsión de los males del país, por medio de las alegorías de los vicios, crean las condiciones propicias para que se puedan desarrollar las Ciencias y las Artes, presentes en la pintura de Francesco Bardellino. Sin embargo, creemos que Bayeu está más próximo a Francisco Sabatini, quien ya las había utilizado con anterioridad con motivo del enlace matrimonial del Príncipe de Asturias y María Luisa, en 1765; a la que hemos de sumar las alegorías anteriormente citadas de la Paz, la Concordia conyugal y la Felicidad Pública, utilizadas por ambos artistas.

La particularidad que incorporó el pintor español radica en el desarrollo de este concepto, con un gran despliegue de las alegorías propias de las Ciencias y las Artes, a las que suma un gran repertorio como el Ingenio, las Matemáticas, la Aritmética, la Elocuencia o entre las Artes incluye no solo las tres Bellas Artes: Pintura, Escultura y Arquitectura, sino también la Perspectiva y la Medida, entre otras, todas basadas con gran fidelidad en la *Iconología* de Ripa. Por otra parte, esta temática fue muy utilizada por Bayeu en los Palacios Reales, en homenaje a los monarcas Carlos III o su hijo Carlos IV como grandes promotores de las mismas.

En suma, aunque nuestra lectura es básicamente iconográfica, hemos pretendido no caer en la simplificación, sino de aplicar un análisis en profundidad sobre la huella de Ripa en esta pintura de Francisco Bayeu y contribuir, a través de esta mirada, a enriquecer el complejo mundo de la creación artística en la obra analizada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Baudoin Jean, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autre figures Hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes et des Passions humaines* (París, Chez Mathieu Guillemot, 1643-1644), 2 vols.

Baudard, Jean Baptiste, *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux-Arts* (Parma: Philippe Carmignani, 1759), 3 vols.

De la Ballina, José, *Exhalaciones amorosas, con las que, para desahogarse un amante pecho, con la lealtad mas fina, y el mas intenso deseo, y cariñoso afecto, Relaciona la carrera, que ha de llevar S.M. y Altezas Reales para ir a dar gracias a la Soberana Reina del cielo, y Tierra, Nuestra Señora de Atocha, Patrona de esta Imperial, y coronada Villa de Madrid, por los felices Desposorios del Príncipe de Asturias (Nuestro Señor) con la Serenísima Princesa de Parma, en que se representa la alusión, y símbolos de todos los Arcos Trimphales, y demás adornos, sus Estatuas, y Pinturas, y por mayor todo lo demás comprensión de estos Festejos* (Madrid: Miguel Escribano.1765).

Festejos por el Casamiento del Príncipe nuestro Señor. Años de 1765 y 1766. Son 12 quadernos. Quaderno de papeles tocantes a los Adornos que se hicieron en las Calles por donde transitó S.M.con motivo de estos festejos.http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=318023&num_id=102&num_total=107# (consultado el 28 de septiembre de 2020).

López, Ignacio, *Varios Epitalamios en las nupcias del serenísimo Príncipe de Asturias D. Carlos Antonio de Borbón, y la serenísima señora Doña Luisa de Borbón, princesa de Parma. En español, latín, griego, árabe, hebreo; agrégase un breve poema en latín, griego, hebreo y español a la feliz venida en España de la misma Serenísima Señora Princesa* (Madrid: Imprenta de Antonio Pérez de Soto, 1765).

Ovidio, *Metamorfosis* de Ovidio (Madrid: Alianza Editorial, 2012).

Oración de la Real Academia de la Historia al Rey N.S. con motivo del matrimonio del Príncipe de Asturias N.S. Carlos Antonio con la Serenísima princesa Luisa de Parma (Madrid: Antonio Pérez del Soto, [s.f.]).

Ripa, Cesare, (1613) *Iconología* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 2 vol.

Bibliografía

- Ansón Navarro, Arturo, *Los Bayeu, una familia de artistas de la ilustración* (Colección de M. Pano y Ruata, Zaragoza: Caja Inmaculada, 2012).
- De la Mano, José Manuel, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011).
- Jordán de Urríes, Javier, *Alegoría de Himeneo, Hércules y las Virtudes conyugales Francesco Solimena en Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*, (Madrid: Acción Cultural Española-Patrimonio Nacional, 2011), 546-547, cat. 180.
- Lasso de La Vega y López de Tejada, Miguel, Marqués del Saltillo, *Miscelánea madrileña, histórica y artística. Primera serie: Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856)* (Madrid: Maestre, 1952).
- Morales Marín, José Luis, *Francisco Bayeu. Vida y obra* (Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1995).
- Portús, Javier, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema* (Madrid: Editorial Verbum, 2012).
- Rey Recio, María Jesús, *La buella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII* (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2019).
- Rodríguez Moya, Inmaculada, «Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial en las cortes del Barroco», *Imago 2* (2010): 7-24.
- Rodríguez Ruiz, Delfín, *Francisco Sabatini, 1721-1797* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Centro cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, octubre-diciembre 1993, Madrid, Electa, 1993).
- Sancho Gaspar, José Luis, *Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2004).
- Sancho Gaspar, José Luis (dir.), *La Casita del Príncipe en El Pardo* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008).
- Spinosa, Nicola, *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990).
- , *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli* (Roma: Ugo Bozzi editore, 2018).

Urrea Fernández, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1977).

Recibido: 23 de abril de 2021
Aceptado: 9 de mayo de 2021