

revista riojana de
ciencias sociales
y humanidades

BERCEO



186

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 186



LOGROÑO
2024

Berceo /Instituto de Estudios Riojanos - V. 1, nº 1 (oct. 1946).- Logroño:
Gobierno de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1946-.--v. ; il. ; 24 cm.
Trimestral, Semestral a partir de 1971.

Índices nº 1 (1946) - nº 111 (1986) - 132 (1996)

Es un suplemento de esta publ.: Codal. Suplemento literario.- nº 1 (1949)
- nº 71 (1968)

ISSN 0210-8550 = Berceo

908

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2024

Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2. 26001-Logroño
www.larioja.org/ier

© Fotografía de cubierta: Retablo mayor de Pinillos.
La Adoración de los Magos (foto Luis Argaiz).

Diseño de cubierta e interior: ICE Comunicación

ISSN 0210-8550

Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

DIRECTOR

Javier Díez Morras (Universidad de Burgos)

SECRETARIO

Javier Zúñiga Crespo (Universidad de La Rioja)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jean-François Botrel (Université de Rennes 2)
Sergio Cañas Díez (Universidad de Burgos)
Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja)
Pepa Castillo Pascual (Universidad de La Rioja)
Rebeca Lázaro Niso (Universidad de La Rioja)
David San Martín Segura (Universidad de La Rioja)
Salomé Vuelta García (Universidad de Florencia)

CONSEJO ASESOR

Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja).
Adrian Shubert (Universidad de York).
Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja).
Carmine Pinto (Universidad de Salerno)
José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)
Miguel Ibáñez Rodríguez (Universidad de Valladolid)
Josefa Badía Herrera (Universidad de Valencia)
Almudena García González (Universidad de Castilla La Mancha)
Alberto Gutiérrez Gil (Universidad de Castilla La Mancha)
Maite Iraceburu Jiménez (Università di Siena)
Pablo Simón Cosano (Universidad Carlos III)
Marta García Lastra (Universidad de Cantabria)
María Ángeles Goicoechea Gaona (Universidad de La Rioja)
Mar Venegas Medina (Universidad de Granada)
Daniel Oliver Lalana (Universidad de Zaragoza)
Myriam Ferreira Fernández (UNIR)
Raúl Angulo Díaz (Universidad Autónoma de Madrid)
Minerva Sáenz Rodríguez (Universidad de La Rioja)
Teresa Fernández Crespo (Universidad de Valladolid)
Cristina González Caizán (Universidad de Varsovia)
Katalin Jankovits (Pázmány Péter Catholic University)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2
26071 Logroño
Tel.: 941 291 187

E-mail: publicaciones.ier@larioja.org

Web: www.larioja.org/ier

Suscripción anual España (2 números): 15 €

Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €

Número suelto: 9 €

ÍNDICE

DAVID CUEVAS GÓNGORA

De Hidalgos Riojanos a conquistadores de México-Tenochtitlan. Historia familiar y trayectoria Indiana de los hermanos Ircio

From Hidalgos Riojanos to conquerors of Mexico-Tenochtitlan. Family history and indiana career of the Ircio brothers

9-44

EMILIO CERVANTES RUIZ DE LA TORRE

Datos para la biografía de Juan Íñiguez de Arnedo, natural de Bergasa y Obispo de Pamplona (1700-1710)

Data for the biography of Juan Íñiguez de Arnedo, native of Bergasa and Bishop of Pamplona (1700-1710)

45-60

MARÍA ANTONIA MORENO FLORES

Mujeres durante el siglo XIX en Huelva. Sucesoras de los negocios fundados por sus esposos naturales de La Rioja

Women during the 19th century in Huelva. Successors of the businesses founded by their natural husbands from La Rioja

61-81

JAVIER ZÚÑIGA CRESPO Y DANIEL AQUILLUÉ DOMÍNGUEZ

“El solitario de Logroño”. Política, redes y autopercepción de Baldomero Espartero a través de su correspondencia con el círculo esparterista catalán (1856-1870)

“The solitary of Logroño: Politics, networks, and self-perception of Baldomero Espartero through his correspondence with the catalan esparterist circle (1856-1870)”

83-102

ESTEBAN MORENO RUIZ

La “Buena Sociedad”. Distinción y patrimonio en una asociación de provincias.

El Círculo Logroñés

The “Good Society”. Distinction and heritage in an association of provinces.

The Círculo Logroñés

103-120

RAQUEL GALLEGO GARCÍA

Nuevos datos sobre la estancia en Roma del pensionado Domingo Álvarez Enciso
y sobre su Cuaderno romano

New information on Domingo Alvarez's stay in Rome and on his Roman sketchbook 121-148

JOSÉ GABRIEL MOYA VALGAÑÓN

El Retablo Mayor de Pinillos

Le Retable Principal de Pinillos

149-191

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

Los orígenes familiares de la épica castellana: sangre y linaje en la leyenda
de los Siete Infantes de Lara

*The family origins of castilian epic: blood and lineage in the legend
of los Siete Infantes de Lara*

193-212

MARIBEL MARTÍNEZ LÓPEZ

El diálogo entre tradición y modernidad en la comedia de Bretón de los Herreros como
instrumento para la transformación social. La educación sentimental de la clase media

*The dialogue between tradition and modernity in the comedy of Bretón de los Herreros
as an instrument for social changes. The sensitive upbringing of the middle class* 213-231

RESEÑAS

235-244

NUEVOS DATOS SOBRE LA ESTANCIA EN ROMA DEL PENSIONADO DOMINGO ÁLVAREZ ENCISO Y SOBRE SU CUADERNO ROMANO*

RAQUEL GALLEGOS GARCÍA**

RESUMEN

El pintor riojano Domingo Álvarez Enciso fue uno de los jóvenes artistas que obtuvo una pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1758 para formarse a Roma. En este estudio analizaremos algunos aspectos de esta parte de su biografía como los lugares en que vivió, su participación en el concurso de la academia parmesana en 1762 e identificaremos las fuentes de inspiración de algunas de las imágenes de su cuaderno que aún se desconocían.

Palabras clave: Domingo Álvarez, Roma, *Cuaderno romano, stati delle anime*, Real Academia de San Fernando de Madrid.

The Riojan painter Domingo Álvarez Enciso was one of the young artists who obtained a grant from the San Fernando Royal Academy of Fine Arts in 1758 to train in Rome. In this study we will analyse certain aspects of this part of his biography, such as the places where he lived, his participation in the competition of the Parmesan academy in 1762 and identify the sources of inspiration for some of the images in his notebook that were still hidden.

Key words: Domingo Álvarez, Rome, *Roman Sketchbook, stati delle anime*, San Fernando Royal Academy of Fine Arts.

* Este artículo ha sido realizado gracias a una ayuda de investigación concedida por el Instituto de Estudios riojanos en la convocatoria de 2022.

** Investigadora independiente, raquelgallego@yahoo.es

1. DOMINGO ÁLVAREZ EN LOS ESTADOS DE ÁNIMAS DE LAS PARROQUIAS ROMANAS

El pintor riojano Domingo Álvarez Enciso (Mansilla de la Sierra, 1737-Jerez de la Frontera, 1800) fue uno de los seis artistas que viajaron a Roma para completar su formación en 1758 con una pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en donde residió hasta 1765 y ciudad a la que regresó en diversas ocasiones a lo largo de su vida con objetivos muy diversos¹. Durante este tiempo de estudio en la capital pontificia, Álvarez asistió, tal y como prescribía el reglamento de la institución madrileña, a las principales academias romanas, especialmente a la de San Luca y posiblemente también a la Académie de France en donde existía una importante tradición en las ejercitaciones de *panneggio* a partir de un modelo de carne y hueso. Se presentó a los concursos que con regularidad convocaba la Scuola del Nudo, paseó por la ciudad y visitó iglesias, jardines y palacios romanos en cuyo interior se ejercitó dibujando algunas de las imágenes que hoy vemos en el *Cuaderno romano*. Probablemente también estudió en las academias privadas más celebradas de la ciudad, lo que fue habitual en los pensionados españoles, siendo la de Pompeo Batoni (Lucca, 1708-Roma, 1787) y la de Domenico Corvi (Viterbo, 1721-Roma, 1803) las más importantes y aquellas con mayor afluencia de jóvenes artistas procedentes de diversos puntos del continente europeo.

Una de las cuestiones más nebulosas sobre los años de pensionado de Álvarez en Roma es la relativa a los lugares en que se alojó. La primera vez que aparece registrado en un estado de ánimas del Archivio Storico del Vicariato de Roma es en el año 1760, en la parroquia de San Giovanni della Malva que se encuentra en la zona del Trastíber. La anotación del *status animarum* es un dato un tanto genérico que hemos podido interpretar gracias a las *interrogationes* del matrimonio de Álvarez con la romana Angela Morosini celebrado en 1767². En ellas se precisaba que el alojamiento del riojano cuando llegó a la capital pontificia se encontraba en la calle de la Scala en donde³, efectivamente, hemos localizado un domicilio en el que se ha anotado a un personaje llamado “Domenico” cuya edad en 1760 coincide con la del pintor⁴. La casa en que residía Álvarez era un ambiente claramen-

1. Brook 2020, págs. 54-56; Contento 1995, págs. 31-32; De la Cruz 2007/ 2008; Fernández 2009; Ferreira 2018; Ferreira 2019; Gallego 2019; Ossorio 1868, págs. 24-25; Quílez 2013; Sureda 2008, vol. 1, págs. 249-250; Sureda 2011; Urrea 2008, págs. 222-224.

2. Quisiera expresar mi gratitud a Myriam Ferreira por facilitarme las *interrogationes*, necesarias para que se pudiese celebrar el matrimonio de Domingo Álvarez Enciso en Roma.

3. Archivio Storico del Vicariato de Roma (en adelante ASVR), *interrogazioni*, Bernardino Monti, 1767.

4. ASVR, San Giovanni della Malva, *stati delle anime*, 1760. “Vicolo Scala/ Casa n. 269 di Spagna/ 2º piano/ R.o Sig.e Don Giuseppe Spagna sacerdote 55/ R.o Sig. D: D. (...) sacerdote q.o Carlo 62/ Sig. Cat.a sorella zit.a (...) monastero 42/ Sig. Mad: co Cianci cugina zit.a 65/ Dom.o qu.o 23”.

te español, lo que da mayor validez aún al dato, y de sacerdotes quienes posiblemente tenían el cometido de supervisar el día a día del pintor en una ciudad tan caótica como Roma evitando así distracciones. En cualquier caso, el callejón de la Scala, en plena zona del Trastíber, era un lugar bastante alejado del centro de la ciudad a donde Álvarez debía ir con una regularidad casi diaria, lo que le habría concedido una cierta libertad pudiendo conducir una vida bastante disipada, alejada de Francisco Preciado de la Vega (Sevilla o Écija, 1712-Roma, 1789), tutor de los pensionados españoles quien residía establemente en la plaza Barberini. De hecho, lo más probable es que hubiese sido en esta parte de la metrópolis en donde se propició su aproximación a Angela Morosini y a su círculo. El vínculo inicial entre ambos fue un personaje llamado Baldasarre Tonigaglia, carnicero, uno de los testigos de las *interrogationes* que afirma conocer a los dos contrayentes y que tenía su tienda en el callejón de la Scala en donde posiblemente entró en contacto con Álvarez, quien era su vecino.

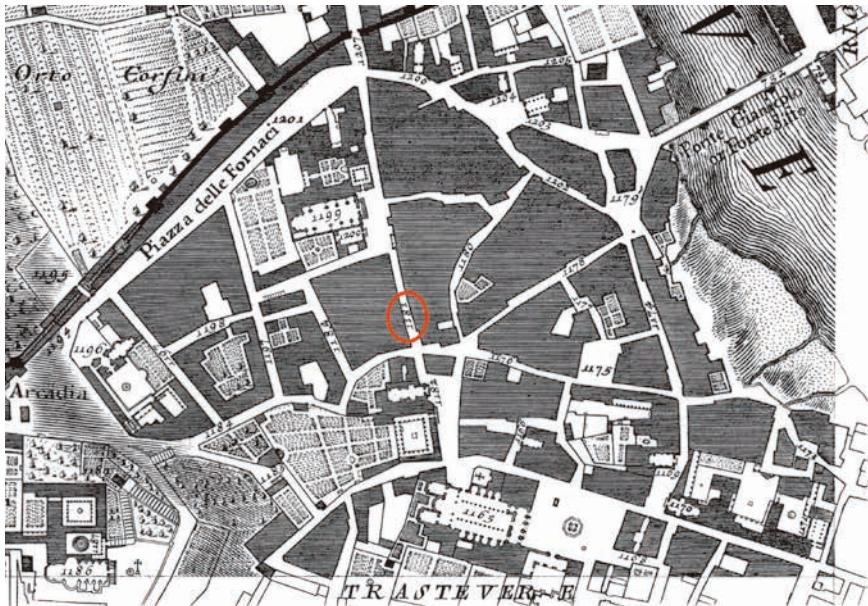


Figura 1. La calle de la Scala en el mapa de Giambattista Nolli, 1748.

En 1761, Álvarez se alojó en el pequeño monasterio de San Basilio de los basilianos italo-griegos en la calle Salaria⁵, muy cerca del callejón de la Colonna y de la plaza Barberini, adscrito a la parroquia de Santa Susanna⁶. La razón que podría justificar su presencia en este lugar es porque en aquel periodo de su vida se habían verificado graves problemas de conducta que motivaron que se le retirara la pensión⁷. Ante ello fue necesario que Preciado de la Vega vigilase a Álvarez hasta tener la certeza de que volvía a mantener un comportamiento adecuado, tras lo que se le restituyó el apoyo económico. Por esa razón, el entonces agente de preces Manuel de Roda y Arrieta (Zaragoza, 1708-La Granja de San Ildefonso, 1782) le buscó un alojamiento en el citado convento, ubicado en las inmediaciones de la casa del tutor de los pensionados. En 1762, Domingo Álvarez vuelve a estar en un domicilio muy próximo al de Preciado de la Vega, ya que nos lo encontramos a él solo en una casa situada en la plaza Barberini en donde, con gran probabilidad, se le seguía muy de cerca⁸.

5. ASVR, Santa Susanna, *stati delle anime*, 1761.“Strada Salara/ 534 monastero /di S. Basilio/ sacerdoti nº 8/ laici nº 3/ S. Pietro Conca chie.to 23/ Domenico Alvarez/ Pictore 23”.

6. ASVR, Santa Susanna, *stati delle anime*, 1761. “Casa detta al 4/ S.d.francesco Preziati 47/ S.Caterina Cherubini m. 27/ S. Maria sorella 30/ domenico roberto serv.e 23”.

7. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF), libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes, 3-82, 27 de julio de 1762. “En cuanto a la conducta y desaplicación de D. Domingo Álvarez y D. Antonio Primo quiso la Junta saber los antecedentes que hay en este punto: y en su consecuencia hace presente que en cinco de marzo de setecientos sesenta y uno, avisó D. Francisco Preciado empezaba ya a distraerse Álvarez con las mugeres, sobre lo qual le reprendían el S.or Roda y él; pero que le hacían estos sermones poca impresión. En varias ocasiones ha repetido lo mismo y en una que el S.or Roda mandó suspenderle la mesada, y en otra que se le puso en un convento: todo le he ido haciendo presente a los S.res de la Junta particular y de su orden ha dexado de incluirle estas noticias en los acuerdos esperando que Alvarez se enmendaría en vista de las reprensiones privadas que de tiempo en tiempo le iban, y de las amenazas que yo de su orden escribía preveniendo q.e sino se enmendaba, se daria cuenta a la Junta y se le privaría de su Pensión”.

8. ASVR, Santa Susanna, *stati delle anime*, 1762. “piazza Barbarini/ 260 casa detta/ S. Domenico Alvarez/ pittore spagnolo 23”.



Figura 2. Giuseppe Vasi, Plaza Palestri o Barberini en *Delle magnificenze di Roma antica e moderna, libro secondo che contiene le piazze principali di Roma con obelischi, colonne e altri ornamenti*, 1752.

También sabemos que el pintor riojano residió en un convento de agustinos, del que no se proporcionan más datos, durante al menos siete meses, tal y como se informa en la documentación de la Real Academia de San Fernando⁹. Los conventos de agustinos descalzos eran tres. El primero de ellos es el de San Nicolò Tolentino agli Orti Salustiani, adquirido por esta orden en el año 1604 y que experimentó una importante reconstrucción entre 1620 y 1621, muy próximo al palacio y a la plaza Barberini, en dirección a la villa Montalto. La segunda opción, aquella que parece más probable, es el convento de agustinos descalzos anexo a la iglesia de los Santi Ildefonso e Tommaso da Villanova, de adscripción española. Este se encuentra muy cerca de la plaza Barberini, en la calle Felice, y pertenecía a la parroquia de San Giovanni in Arcione. La última posibilidad, aunque mucho más remota por su lejanía al área de la plaza Barberini y por su escasa vinculación con España, es que se hubiese establecido temporalmente en la iglesia de Gesù e María en la que había anexo un convento de agustinos descalzos situado en el Corso, enfrente del hospital de San Giacomo degli Incurabili.

9. ARABASF, libros de actas de las sesiones particulares y de gobierno, 3-121, 16 de octubre de 1762. “Que es cierto que Álvarez anduvo distraído con vicios y desórdenes de la Juventud. Que lo reprendió, lo suspendió las pagas y le obligó a vivir en un convento de Agustinos descalzos donde se halla desde hace siete meses a esta parte, que desde entonces han asegurado los religiosos su arreglada vida y retiro”.

2. DOMINGO ÁLVAREZ EN EL CONCURSO DE LA REALE ACCADEMIA PER LE BELLE ARTI DE PARMA DE 1762

El pintor riojano se presentó en dos ocasiones a los concursos convocados por la Reale Accademia per le Belle Arti de Parma, la primera en el año 1762, durante su época de pensionado, dato que ha pasado inadvertido en los estudios que se ocupan de él. Lo volvió a hacer en 1768, cuando regresó a la capital pontificia tras un breve paréntesis en Madrid y poco después de que se celebrase su matrimonio, un aspecto de su biografía del que sí se tenía conocimiento y que se refiere en las escasas publicaciones que abordan sus años formativos en Italia. En el año 1762, Álvarez estaba tratando de resolver, como ya hemos visto, sus problemas de disciplina con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por lo que debió pensar que habría sido muy positivo participar en la citada convocatoria con la esperanza de conseguir un galardón de la institución parmesana recuperando, de esta manera, la buena imagen y la confianza depositada en él al comienzo de su pensión.

El tema propuesto por la Accademia per le Belle Arti de Parma en de 1762 fue “Venere in Cielo appiè di Giove, che supplichevole, e sollecita per il Figlio Enea, e per i suoi Trojani espone le sue querele contro che intraprenderà questo Suggetto favoloso, ricco di espresione e di Grazie”¹⁰. El cuadro que los candidatos presentaron había de tener unas medidas de cuatro palmos romanos de alto por seis de ancho y debía enviarse al Ducado parmesano en marzo acompañado por una carta dirigida al abad Carlo Innocenzo Frugoni (Génova, 1692-Parma, 1768), secretario perpetuo de la institución cuya huella se siente tanto en la elección del argumento, como en la formulación del mismo¹¹. Los premios se asignaron el 15 de junio de 1762 y el galardonado en esta convocatoria fue Frediano Dal Pino, alumno de Pompeo Batoni, representante de la academia de Parma en la capital pontificia, quien mandó su obra bajo el lema “Ars Longa, vita brevis” de Hipócrates¹². Es posible que Álvarez lo hubiese conocido ya que era un pintor natural de Lucca, como Batoni, establecido en Roma desde donde pintó y posteriormente envió su cuadro a Parma¹³. Una de las escasas noticias que ha llegado hasta nosotros sobre este artista nos la proporciona el *Diario ordinario o Chracas* del 20 de septiembre de 1766 en el que se comenta que Dal Pino realizó un cuadro de temática mitológica comisionado por Francesco Conti, uno de los personajes más importantes de la República de Lucca.

10. Frugoni 1779; Maier 1973.

11. Pellegrini 1988, págs. 39-44.

12. *Diario ordinario*, nº 7017, 26 de junio de 1762. La Reale Accademia comentó en el momento de la concesión del premio que la obra de Dal Pino se caracterizaba por “il buon carattere, la bella disposizione delle Figure, ed una ben accomodata armonia delle tinte”.

13. *Diario ordinario*, nº 7680, 20 de septiembre de 1766.

Las actas académicas del concurso de 1762 refieren, además, las obras de otros dos artistas, una de ellas distinguida con la letra L y con el lema “Qui va doucement va sainement etc”, de un más que probable artista francés quien obtuvo algunos comentarios positivos por su ingenio y por la corrección con que se representaron las cabezas de los personajes, aunque en su conjunto no resultó convincente. También recibió una mención especial el cuadro señalado con la letra O, acompañado del lema “Iddio mi aiuti”, de espíritu vivaz e idóneo, aunque su autor precisaba de un mayor estudio a la hora de poner en práctica sus ideas.

3. NUEVAS IDENTIFICACIONES DE DIBUJOS EN EL CUADERNO ROMANO DE DOMINGO ÁLVAREZ

En el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) se conserva un cuaderno de Domingo Álvarez de grandes dimensiones (338 x 230 mm), no exactamente un *taccuino* que pudiese meterse en un bolsillo, integrado por 88 hojas de papel verjurado con 94 dibujos realizados a lápiz, tinta negra y a sanguina¹⁴. Este ha recibido en la mayor parte de las publicaciones que se hacen eco de él la denominación de *Cuaderno italiano*, si bien lo más pertinente es llamarlo *romano* porque todas obras copiadas por Álvarez identificadas hasta el momento se encuentran en espacios adscritos a la capital pontificia¹⁵.

La cronología del cuaderno ha suscitado algunas dudas, aunque lo más probable es que corresponda a su periodo de pensionado académico. Un aspecto que da solidez a esta hipótesis es la anotación que se lee en la primera página del cuaderno, “in Roma S. Domenico Albarez pensionato S. M. C.”, y algo más abajo escribe “Cop.s y borrones de las cosas buenas”. Esta información sería una indicación bastante clara de que el periodo de utilización del cuaderno corresponde al intervalo de tiempo comprendido entre 1759, ya que llegó a Roma el 20 de diciembre del año anterior, y 1765 en que concluyó su pensión académica.

Domingo Álvarez prefirió copiar las obras en su totalidad y, de manera más bien esporádica, capturó detalles de las mismas. No siempre dedicó el mismo tiempo a todas sus ejercitaciones ya que algunas se bosquejan de forma superficial, con trazos rápidos quizás dictados por la prisa o por un interés menor, mientras que otras son el fruto de un trabajo más laborioso y se plasman con una mayor precisión. Un aspecto que parece haber sido prioritario para el pintor riojano, y que presenta un significativo protagonismo muchas de las ejercitaciones del cuaderno, es el estudio de la luz, es

14. Los trabajos en los que hasta el momento se ha estudiado el cuaderno de Domingo Álvarez son: Gallego 2019; Quílez 2013; Sureda 2011.

15. La numeración de las páginas del cuaderno a la que hemos recurrido es la realizada por el profesor Joan Sureda Pons en 2010.

decir, la captación de la forma en que era posible contemplar las obras de arte según las condiciones lumínicas de los lugares en que se hallaban, la mayoría de las veces en el interior de iglesias.



Figura 3. Domingo Álvarez a partir de tres faunos de Annibale Carracci de la Galería del Palacio Farnese de Roma, *Cuaderno romano*, hoja suelta, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1759-1765.

La identificación de las obras de arte que han inspirado a Álvarez ha resultado relativamente sencilla ya que, junto al boceto, es frecuente que aparezca el nombre o el apellido de su autor. Son más complejas, sin embargo, aquellas imágenes que no presentan anotación alguna, un número bastante reducido, algunas de las cuales desvelaremos en el presente estudio. Los dibujos que Álvarez ha hecho en su cuaderno se pueden considerar elecciones en sintonía con su condición de pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ya que buena parte de ellos son copia de obras de artistas recomendados por esta institución para la adecuada formación de los jóvenes. Ello justifica la presencia de ejercitaciones llevadas a cabo a partir de creaciones, entre otros, de Annibale Carracci, Bernini, Poussin, Valentin de Boulogne, Rafael, Maratta, Garzi, Parrocel, Sacchi, Lanfranco, Pietro da Cortona, Algardi, Camassei, Rusconi, Baldi, Reni, Giordano, Gaulli, Benefial y Pozzi. Algo más personal se podría reputar el gusto de Álvarez por Salvator Rosa y por el *caravaggista* Giovanni da San Giovanni. El artista al que dedica el mayor número de ejercitaciones es a Corrado Giaquinto a quien Domingo Álvarez habría conocido en Madrid y con el que muy posiblemente se volvió a encontrar en Roma en sus años

de pensionado. La escultura tiene un lugar muy secundario en el cuaderno de Álvarez y tan solo en una ocasión se detendrá en una pieza clásica que no es ninguna de las obras capitales de la escultura grecorromana recomendadas por la academia madrileña, sino que quizá encontró de manera fortuita en alguno de sus paseos por la capital pontificia. Tampoco parece haber experimentado demasiado interés por los paisajes, una anécdota en su cuaderno.

4. *LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS, SAN ANDRÉS Y SANTIAGO DE DOMENICHINO RESTAURADO POR RAFFAELLO VANNI EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO IN MIRANDA O DEGLI SPEZIALI*

Domingo Álvarez estuvo en 1764 en la iglesia de San Lorenzo in Miranda, ubicada en el Foro y también conocida como de los Speziali, para pintar al óleo una copia de *El martirio de san Lorenzo*¹⁶ de Pietro da Cortona (Cortona, 1597-Roma, 1669) que envió posteriormente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y gracias a la que se pudo verificar su evolución¹⁷. Una vez en su interior, no sabemos si en el mismo periodo en que trabajaba en la copia de la obra de Pietro da Cortona o en otro momento, el pintor riojano se detuvo ante el cuadro que está en la pared derecha del altar mayor, en el interior de la denominada capilla Porfirí, y realizó un boceto muy rápido en el que ha copiado la parte superior del mismo (pág. 34)¹⁸. Se trata de un lienzo de Domenichino (Bolonia, 1581-Nápoles, 1641) pintado con motivo del año santo de 1625 del que Álvarez tan solo ha plasmado con trazos muy superficiales las siluetas de la Virgen con el Niño, de los dos ángeles que vuelan junto a ella y de la parte superior de los cuerpos de san Andrés y Santiago, a los pies de la Madre de Dios. Es posible que haya obviado toda la zona inferior de la tela porque estaba mal iluminada o porque es muy oscura. Asimismo, la elección del pintor español podría haber tenido que ver con la peculiar historia de la obra que quizá conoció si consultó alguna de las guías de la época como la de Filippo Titi (Città di Castello, 1639-1702), una de las más divulgadas y reeditadas, en la que se podía leer lo siguiente¹⁹:

16. Venuti 1766, tomo primero, págs. 353-354. “Segue la Chiesa di S. Lorenzo in Miranda, edificata sul Tempio d'Antonino, e Faustina, e stimasi molto antica, chiamandosi in Miranda, per li contigi mirabili avanzi d'antichità”.

17. Ait 1942; Severi 2014, págs. 327-329.

18. Strinati 1982; Strinati 2002.

19. Titi 1763, pág. 203.



Figura 4. Domingo Álvarez a partir de Domenichino, *La Virgen con el Niño Jesús, san Andrés y Santiago*, restaurado por Raffaello Vanni en la iglesia de San Lorenzo in Miranda o degli Speziali, Roma, *Cuaderno romano*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1759-1765.

“(...) nell’ultima cappella dalla parte dell’Evangelio ne è un altro con la Madonna, ed Bambino, e giù nel basso li santi apostoli Andrea, e Giacomo, dipinti da Domenichino, opera perfettissima, ma volendola il cavalier Vanni lavare, la guastò, ed ora è appesa da un lato, e nell’altare un altro quadro del Vanni”.

El cuadro de Domenichino se hallaba en muy malas condiciones cuando Álvarez lo copió. Presentaba, lo mismo que en la actualidad, daños gravísimos con lagunas que dificultaban su adecuada lectura. Ello se debía a que le se encargó una limpieza de la tela a Raffaello Vanni (Siena, 1595-1673), quien acabó convirtiéndose en el artífice de la destrucción del lienzo. Vanni fue un pintor natural de Siena, aunque establecido en Roma en donde contó con la recomendación de Antonio Carracci (Venecia, 1583?-Roma, 1618)²⁰. Una vez allí, se puso bajo la tutela de Pietro da Cortona y de Guido Reni (Bolonia, 1575-1642) e intervino en algunas importantes iglesias romanas como Santa María del Popolo y Santa María della Pace. Más tarde, Giuseppe Ghezzi (Comunanza, 1643-Roma, 1721), destacado miembro de la Accademia di San Luca, hizo un nuevo intento por mejorar las condiciones de la obra de Domenichino que resultó vano, un aspecto del que también podría haber tenido conocimiento Álvarez quien asistió con frecuencia a la academia romana.

A pesar de que no podemos afirmarlo, es posible que el pintor riojano hubiese sabido que el altar en el que se encuentra el cuadro que copió en su cuaderno está decorado con estuco por un artista español llamado Andrés Sarrazin, alumno de Domenichino y uno de los especialistas más importantes de este tipo de técnica en aquella época sobre el que prácticamente no tenemos datos.

Esta ejercitación inaugura un conjunto de bocetos en el cuaderno de Álvarez, buena parte de los cuales no se han identificado hasta el momento, que parecen girar en torno a un mismo argumento: la Virgen entronizada que sujetaba en sus brazos o en su regazo al Niño Jesús y en una posición elevada a cuyos pies aparecen uno o dos santos. Es posible que Domingo Álvarez estuviese indagando sobre este tema con la finalidad de realizar un cuadro de estas características, o, simplemente se trate de un aspecto que suscitaba su curiosidad. En cualquier caso, resulta interesante ver cómo trabaja buscando obras que tengan estas características. Más complejo es, sin embargo, determinar si eligió de manera premeditada los cuadros para poder ejercitarse sobre esta temática o, si bien, entrando de forma casual en las iglesias, se concentraba en este tipo de imágenes.

20. Baglione 1642, págs. 110-111.

5. LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS Y SAN JUAN DE DIOS DE ANDREA GENNAROLI O GENEROLI, TAMBIÉN CONOCIDO COMO SABINESE, CON LA INTERVENCIÓN DE CORRADO GIAQUINTO EN LA IGLESIA DE SAN GIOVANNI CALIBITA

En una de las diversas ocasiones en que Domingo Álvarez fue a la iglesia de San Giovanni Calibita situada en la Isla Tiberina, en cuyo interior copió en su cuaderno varias obras de Giaquinto, se ejercitó ante el cuadro que se puede ver en el altar mayor, una obra que, tras bastantes diatribas, se ha atribuido a Andrea Gennaroli o Generoli, también conocido como el Sabinese, puesto que provenía de este territorio²¹. Poco se sabe de Gennaroli, a parte de que estudió bajo la supervisión de Pietro da Cortona y que residía, y probablemente también trabajaba, en la céntrica parroquia de Sant'Andrea delle Fratte. De hecho, su obra más importante, una de las pocas de las que tenemos conocimiento, es precisamente la tela copiada por Álvarez y cuya fecha de realización se ha establecido en torno a 1640 en que se acometió una nueva decoración de esta basílica.



Figura 5. Vista del interior de la iglesia de San Giovanni Calibita en la Isla Tiberina de Roma.

En la guía de Roma de Filippo Titi se precisa, sin embargo, que este cuadro es de Giovanni Battista Lenardi (Roma, 1656-1704) lo que ha inducido a algunos equívocos, a quien además se le atribuye otra obra en la segunda capilla de la iglesia de San Giovanni Calibita. En esta fuente también se nos proporciona una información adicional muy interesante que añade un argumento más a la elección de Álvarez²²:

21. Navarra 1999, págs. 294-295; Onori 2017; Vitaliano 1994, págs. 35-43.

22. Titi 1763, pág. 60.

“Il quadro dell’altar maggiore è del medesimo Lenardi, ora accresciuto al di sopra con una gloria di Angioli da Corrado Giaquinto, il quale dipinse i due laterali, la tribuna e tutta la volta della chiesa”.

Es bastante probable que el riojano hubiese copiado este cuadro, entre otras razones, estimulado por la participación de Giaquinto en él e, incluso, podría haber sido su maestro quien le habló de esta tela. No en vano, el italiano es el artista con más protagonismo en el cuaderno de Álvarez, del que dibujó la mayoría de las obras que el de Molfetta realizó en la capital pontificia.

En la ejercitación de Álvarez vemos a san Juan de Dios sujetando con sus manos las piernas del Niño Jesús que la Virgen, acompañada por un ángel, le está acercando (pág. 36). En la parte superior advertimos la presencia de otras criaturas celestiales, aquellas que según las fuentes de la época son un añadido de Giaquinto. En el boceto, realizado a lápiz negro, apreciamos un especial interés por los personajes ubicados en el lateral izquierdo de la tela, especialmente por la Virgen y por el Niño Jesús, cuya piel nacarada destaca en el lienzo convirtiéndose en un importante foco de atención, aunque también ha copiado, aunque sea de forma más rápida, los ángeles de Giaquinto. Tal y como se advierte en otros muchos dibujos del cuaderno de Álvarez, tampoco en este caso ha podido bosquejar con homogeneidad la obra ante la que se ejercitó lo que tendría que ver con las deficientes condiciones lumínicas de la iglesia ya que San Giovanni Calibita goza de poca y es luz natural y general muy oscura.



Figura 6. Domingo Álvarez a partir de Andrea Gennaroli, Generoli o el Sabinese, *La Virgen con el Niño Jesús y san Juan de Dios* con la intervención de Corrado Giaquinto en el interior de la iglesia de San Giovanni Calibita, *Cuaderno romano*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1759-1765.

6. LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS, SAN CARLOS BORROMEY Y SAN FILIPPO NERI DE FILIPPO EVANGELISTI RETOCADO POR LUIGI GARZI EN LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMEO AI VACCINARI

El siguiente espacio en el que trabajó Domingo Álvarez, siguiendo el orden de las páginas de su cuaderno, fue la iglesia de San Bartolomeo dei Vaccinari que, desafortunadamente, no se conserva (pág. 37)²³. Anteriormente se conocía como la iglesia de Santo Stefano in Silice o como Santo Stefano in Arenula, pero en el año 1570 el papa Pío V se la cedió a la compañía de los Vaccinari o artesanos de la piel vacuna. San Bartolomeo era una basílica de pequeñas dimensiones, tal y como se advierte en el mapa de Roma de 1748 de Giambattista Nolli (Castiglione d'Intelvi, 1701-Roma, 1756), ubicada en la calle de la Regola que une la vía Arenula con la plaza de las Cinque Scole, muy cerca de la plaza de' Cenci. La proximidad a la Isla Tiberina, en la que Álvarez llevó a cabo la anterior ejercitación, permite suponer que, una vez que concluyó el dibujo en el interior de esta, se podría haber dirigido a San Bartolomeo. Resulta un tanto sorprendente esta elección del pintor riojano ya que, de entre todas las iglesias que había en la capital pontificia, se detuvo en una de las menos notables, en una de las más modestas y desconocidas.

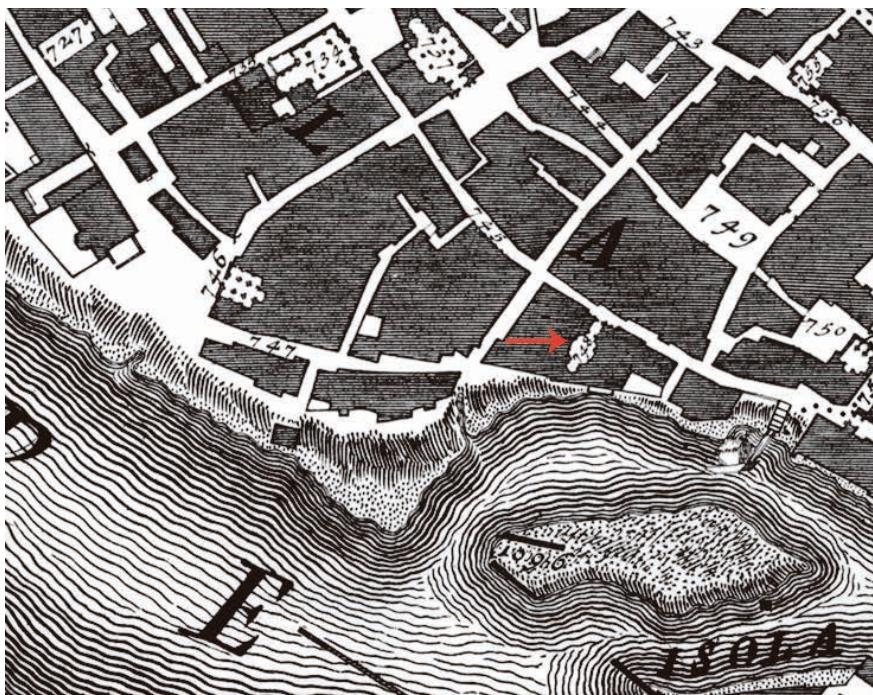


Figura 7. Planta de la iglesia de San Bartolomeo ai Vaccinari en el mapa de Giambattista Nolli, 1748.

23. Titi 1763, pág. 99. "Il quadro del primo altare a mano destra è di Giacomo Zoboli, quello dell'altar maggiore è di Gio: de Vecchi; i laterali, e gli altri tre altari sono di Michelangeo Cerruti".

En el altar principal de la única nave de la iglesia de San Bartolomeo ai Vaccinari había un cuadro de Giovanni de Vecchi (1536-1614) y, a cada lado de este, otros dos altares decorados con telas de Jacopo Zoboli (Módena, 1681-1767) y de Michelangelo Cerruti (1663-1748) a cerca de las cuales las guías de la época no proporcionan dato alguno. Álvarez ha elegido un cuadro que al parecer no se menciona en esta fuente, el de Filippo Evangelisti (Roma, 1680-Roma, 1761), un pintor vivo durante una parte del tiempo que el riojano residió en Roma como pensionado y a quien habría tenido ocasión de conocer personalmente, que posteriormente retocó Luigi Garzi (Pistoya, 1638-Roma, 1721). En el lienzo del artista romano, actualmente conservado en la Galleria Nazionale Palazzo Barberini, se puede ver a la Virgen con el Niño Jesús y, a ambos lados, a san Carlos Borromeo y a san Felipe Neri²⁴.

A pesar de que no nos es posible saber cómo estaba iluminado este lienzo dentro de la iglesia, podemos imaginarlo gracias a la manera en que lo ha copiado Álvarez, puesto que parece que la luz incidiese de forma más intensa en el lateral derecho del mismo dificultando la visión de esta parte del cuadro. Por ello, el riojano se ha concentrado en las dos figuras que están en la izquierda, la de la Virgen con el Niño Jesús, en una posición más elevada, y la de san Carlo Borromeo que mira a la Madre de Dios con las manos unidas sobre el pecho en actitud de oración. Sin embargo, la imagen de san Felipe Neri se ha bosquejado parcialmente y de ella ha captado la cabeza y la mano que se apoya sobre el pecho, mientras que sus vestiduras se sugieren de forma superficial.

7. LA APARICIÓN DE LA VIRGEN A SAN IGNACIO DE LOYOLA DE UN PINTOR ROMANO DESCONOCIDO EN UNA IGLESIA DE ROMA NO IDENTIFICADA

Domingo Álvarez ha dibujado en esta página un cuadro cuya identificación ha resultado especialmente ardua ya que la obra en que está fundamentando el boceto se conserva, pero está del todo descontextualizada (pág. 39). En el lienzo que ha copiado el riojano podemos ver a san Ignacio de Loyola que eleva su cabeza al tiempo que apoya una mano sobre el pecho y extiende la otra en escorzo hacia el espectador. A su lado aparecen dos pequeños ángeles, uno sostiene un libro abierto y el otro señala lo que hay escrito en él, “Ad maiorem Dei Gloriam”, que se puede traducir como “Para la mayor Gloria de Dios”. Gracias a este detalle no tenemos duda de la identificación del personaje, ya que fue el lema que san Ignacio eligió para la Compañía de Jesús poniendo así de manifiesto la vocación misionera y pastoral de esta orden. San Ignacio contempla a la Virgen con una corona de estrellas, quien indica con el dedo el Sagrado Nombre de Jesús que aparece entre nubes. En el centro de la composición, apreciamos la presencia de un ángel de mayor entidad que el resto que mira al cielo y tiene las alas desplegadas.

24. Dooren 2006, págs. 43-62.



Figura 8. *La aparición de la Virgen a san Ignacio de Loyola* de artista desconocido del mediados del siglo XVIII perteneciente a una iglesia romana no identificada.

Por la manera en que Domingo Álvarez ha copiado este cuadro, y teniendo en cuenta cómo se comporta en múltiples ocasiones en las ejercitaciones de su cuaderno, sospechamos que se podría haber hallado en un espacio con una iluminación más bien homogénea. Se trata de una ejercitación rápida, aunque completa, en la que se ha plasmado con la misma

intensidad a todos los personajes que componen la escena. El hecho de que el cuadro esté fuera de su lugar original, tal y como hemos precisado, hace bastante compleja la identificación de su autor. Es posible que sea una obra de un pintor romano o activo en esta ciudad, un artista de clara impronta clasicista operativo a mediados del siglo XVIII. Una hipótesis sobre la adscripción de la obra copiada por Álvarez es que estuviese en el interior de la desaparecida iglesia San Bartolomeo dei Vaccinari, en donde ejecutó el dibujo precedente. Incluso, se podría establecer un paralelismo este cuadro con el estilo de Giacomo Zoboli, seguidor de Carlo Maratta, del que existía una obra en San Bartolomeo.

8. LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS, SAN JACINTO Y SANTA CATALINA DE DANIEL SEITER EN SANTA MARÍA DEL SUFFRAGIO

Otro de los lugares en que estuvo Domingo Álvarez es la iglesia de Santa María del Suffragio, ubicada en la via Giulia, muy cerca del palacio Farnese y muy próxima a la iglesia-hospital de Santa María di Monserrato degli Spagnoli. Es posible que el pintor hubiese conocido muy bien esta parte de la ciudad, puesto que la iglesia nacional era en aquellos momentos un potente foco de atención y una referencia indiscutible para los españoles que se encontraban en Roma. Incluso, no sería extraño que Álvarez hubiese pasado un tiempo en su interior, quizás cuando llegó a la ciudad en sus primeros momentos como pensionado.



Figura 9. Domingo Álvarez a partir de Daniel Seiter, *La Virgen con el Niño Jesús, san Jacinto y santa Catalina* en Santa María del Suffragio de Roma, *Cuaderno romano*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1759-1765.

En 1592 se creó la confraternidad del Suffragio que tenía la vocación de rezar por el alma de los difuntos y en 1620, por voluntad de Pablo V, pasó a ser una *arciconfraternita*. Inicialmente estaba adscrita a la parroquia de San Biagio della Pagnota, pero en 1662 se empezó a construir la iglesia concluida en 1669 y junto a la que había un pequeño oratorio, perfectamente visible en el mapa de Nolli. La decoración del interior se dilató hasta el año 1685 y en ella intervino el artista elegido por el riojano para esta ejercitación, Daniel Seiter (Viena, 1647-Turín, 1705)²⁵. Este estudió la carrera militar y dibujo y estuvo en Venecia con sus padres en donde se formó con Carl Loth (Múnich, 1632-Venecia, 1698), un artista que partió de la pintura de Luca Giordano para evolucionar más tarde hacia el influjo de Pietro da Cortona y de Carlo Maratti²⁶. Una vez en Roma, en donde Seiter se encontraba ya en 1674, formó parte de la *Bentvueghels*, tras lo que pasó un periodo en Florencia y recorrió algunas otras ciudades de Italia. Se estableció nuevamente en la capital pontificia en 1680 desarrollando una brillante carrera²⁷.

De todas las obras que Seiter pintó en Roma, Domingo Álvarez se ha decantado en su cuaderno por la que se halla en la capilla Oliva, la primera a la izquierda de Santa María del Suffragio, para la que ejecutó un cuadro que se aún hoy se puede ver en el altar (pág. 40)²⁸. Se trata de una imagen protagonizada por la Virgen con el Niño Jesús entre sus brazos frente a los cuales están san Jacinto y santa Catalina. En la mayoría de las creaciones de Seiter se percibe con intensidad el influjo de la pintura de Carlo Maratta, con el que podría haber estudiado asistiendo a su academia, así como el interés por Lanfranco y por Cortona, aspectos de los que con gran probabilidad el artista riojano era conocedor y que podrían haber motivado esta elección.

La ejercitación de Domingo Álvarez, llevada a cabo con lápiz negro, tal y como es habitual en su cuaderno, es muy rápida y en ella se han captado de forma superficial a todas las figuras que integran la escena. Álvarez no fue el único pensionado que se interesó por la obra de Seiter, ya que el escultor Antonio Primo (Andújar, 1735-Madrid, 1798), con el que mantuvo una relación bastante intensa y a quien se le vinculó durante el periodo de pensionado en que ambos tuvieron un comportamiento indisciplinado, eligió una obra del austriaco. En una de las páginas de su cuaderno (Meadows Museum, Dallas, 1761-1764) se puede ver un boceto de Judith que se encuentra en uno de los óculos de la nave central de la romana iglesia de Santa María in Vallicella²⁹.

25. Titi 1763, págs. 419-421. “Nell’ultima è il quadro di monsù Danielle Fiammingo, con s. Giacinto, s. Caterina, Maria Vergine, angeli e altre figure”

26. Pascoli 1730, págs. 317-331.

27. Collar de Cáceres 2004, págs. 106-107

28. Kunze 2000.

29. Gallego 2012, pág. 364.

9. LA TRINIDAD Y LOS SANTOS VENANCIO E ANSOVINO DE LUIGI GARZI EN LA IGLESIA DE SANTI VENAZIO E ANSOVINO DEI CAMERINESI DE ROMA

Esta ejercitación de Domingo Álvarez tuvo lugar nuevamente en un espacio que no se conserva, la iglesia de los Santi Venanzio e Ansovino dei Camerinesi, lo que ha complicado ostensiblemente su identificación (pág. 55)³⁰. Esta se encontraba muy cerca de la plaza de Aracoeli y, por tanto, también de la del Campidoglio en donde se hallaba la Scuola del Nudo en la que Álvarez estudió habitualmente en sus años de pensionado. En el año 1928, esa parte de la ciudad se destruyó con la finalidad de construir en ella la plaza de San Marco, por lo que no podemos conocer el interior de esta iglesia, aunque sí tenemos una idea bastante precisa de cómo era el exterior gracias a un grabado de Giuseppe Vasi (Corleone, 1710-Roma, 1782)³¹. Era una basílica de pequeñas dimensiones cuya fachada se proyectaba verticalmente y estaba ubicada en una plaza en la que existía una fuente, obra de Giacomo della Porta, que tampoco ha llegado hasta nosotros. Asimismo, esta iglesia estaba intensamente vinculada a Las Marcas ya que, en el año 1665, Clemente X la cedió a la confraternidad de los Camerinesi, localidad perteneciente a dicha región y adscrita en aquel momento al Estado Pontificio, quienes la pusieron bajo la advocación de sus santos patrones, san Venancio y san Ansovino, que es como se la conocía cuando el artista riojano trabajó en su interior.

30. Venuti 1766, tomo primero, págs. 344-345. “La Marchesa Girolama Ruspoli Sanese vi vede edificare il nuovo Altare primario con due bellissime Colonne d’Africano, col disegno di Giovanni Battista Contini; il quadro ch’è in esso, è pittura di Luigi Garzi; i laterali d’Agostino Massucci; la Volta del Pasqualini; del Garzi ancora è il Quadro dell’Altare di S. Carlo, e S. Filippo Neri; e d’Antonio Gherardi la S. Anna nell’altra Capella; la Natività in uno de’ laterali, e l’Assunta nella Volta, di Michelangelo Cerruti; l’altro laterale d’Antonio Crecolini.

Il Cardinale Galeazzo Marescotti Romano Protettore della Confraternita le assegnò una limosina di scudi 1000, per aggiungervi la facciata che mancava”.

31. Mussari 2012, págs. 51-106.



Figura 10. Giuseppe Vasi, iglesia de los Santi Venanzio e Ansovino en *Delle magnificenze di Roma antica e moderna, libro sesto, Le chiese parrocchiali*, 1756.

La decoración de esta iglesia corrió a cargo de Agostino Masucci (Roma, 1690-1758), que pintó dos cuadros, y de Luigi Garzi, que ejecutó una tela para el altar central proyectado por Giovanni Battista Contini (Montalcino, 1642-Roma, 1723), que se puede considerar la comisión más relevante si tenemos en cuenta el protagonismo de esta obra en el interior de la pequeña basílica³². En el cuadro de Garzi, concluido en el mes de marzo de 1710, vemos a san Venancio y a san Ansovino junto a un ángel que aparece en el lateral izquierdo mirando al cielo en donde se encuentra la Trinidad. Es un trabajo de madurez de Garzi en el que ha empleado un lenguaje aprendido de Maratta, así como de Guido Reni, aspectos que debieron suscitar el interés del pintor riojano. Álvarez ha hecho un boceto a lápiz negro detallado al que dedicó bastante más tiempo que a otras ejercitaciones de su cuaderno. Dibuja con especial detallismo los santos que ocupan la mitad inferior de la tela, que posiblemente eran las figuras que mejor se veían en el interior de la basílica, aunque no podemos apurar este dato porque desconocemos sus características lumínicas.

32. *Roma antica*, tomo 1, 1765, pág. 328-329. “L’Altare primario, il cui quadro è pittura di Luigi Garzi con disegno di Gio: Battista Contini, lo fece erigere la Marchesa Girolama Ruspoli Sanese, e vi fondò ancora una Cappellania perpetua; li laterali furono dipinti di Agostino Masucci, e la Volta dal Pasqualini. Il quadro dell’Altare di S. Carlo, e S. Filippo Neri colla Madonna, ed il Bambino parimente del Garzi sudetto. Nella cappella incontro, che fu fatta col disegno di Antonio Gherardi, suo è il Quadro dell’Altare con S. Anna; la Natividad di Maria in uno del laterale, e l’Assunta nella Voltarella è di mano di Michel’Angelo Cerruti; e l’altro laterale di Antonio Crecolini”.



Figura 11. Domingo Álvarez a partir de *La Trinidad y los santos Venanzio e Ansovino* de Luigi Garzi en Santi Venanzio e Ansovino dei Camerinesi de Roma, *Cuaderno romano*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1759-1765.

10. MINERVA EN EL FORO DE NERVA

En el verso de uno de los últimos folios de su cuaderno, Domingo Álvarez ha copiado una escultura clásica, la única que aparece en él (pág. 89). Se trata de una imagen de *Minerva*, diidad romana que simboliza la guerra por motivos nobles y que tiene el aspecto de una joven guerrera en pie que en su iconografía más habitual porta una túnica larga y recta hasta los pies, una especie de armadura sobre su pecho, en muchos casos decorada con una testa de Medusa, en la cabeza lleva un casco con cresta y está provista de un escudo y de una lanza. Buena parte de estos detalles caracterizan a la escultura copiada por Álvarez en su cuaderno, aunque en este caso tiene un brazo mutilado a la altura del codo, posiblemente el de la mano con que sujetaba la lanza.



Figura 12. Domingo Álvarez, copia de *Minerva* en el foro de Nerva, *Cuaderno romano*, hoja suelta, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1759-1765.

La escultura elegida por Domingo Álvarez se encuentra aún hoy en el foro de Nerva, el nombre del emperador que lo inauguró, aunque, en realidad, lo mandó construir Domiciano³³. Es el penúltimo de los cinco que se erigieron en Roma, entre el romano y la Suburra, por lo que también se conocía como “transitorio”, y en él había un templo consagrado a Minerva, deidad venerada por Domiciano. La escultura que Domingo Álvarez ha copiado está dispuesta en la parte alta entre dos columnas que se proyectan fuera del muro perimetral del foro, una sección de este conocida popularmente como las *colonnacce*³⁴. Muy cerca de allí está la iglesia de Santi Chirico e Giulitta y, frente a la parte del muro en el se encuentra la escultura de *Minerva*, estaba el convento de Sant’Agata dei Tessitori, dei Goti o in Suburra³⁵.

Domingo Álvarez ha copiado la imagen de *Minerva* colocándose frente a ella, aunque ligeramente ladeado hacia la izquierda y a una altura elevada, pero algo por debajo de la escultura. Se ha concentrado en la cabeza y en el torso hasta las rodillas que ha descrito con gran precisión, deslizando el lápiz negro sobre el papel con maestría, al tiempo que sugiere tímidamente la plancha de mármol de la que emerge el cuerpo de *Minerva*. Por la posición exacta del paño del muro del foro de Nerva en el mapa de Nolli, podríamos apuntar la posibilidad de que Álvarez se haya ubicado de espaldas a la fachada de la iglesia de Sant’Agata.

Otra reflexión que sugiere ejercitación es que el riojano no se ha decantado por ninguna de las obras clásicas recomendadas en el reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid de 1758 para la formación de los pensionados. En él se señalaban las piezas grecorromanas reputadas más importantes y cuya presencia se constata en algunos cuadernos de otros artistas más o menos contemporáneos a Álvarez o en las ejercitaciones que enviaron a la institución académica durante el primer año de permanencia en Roma. En el caso de *Minerva* la elección podría haber tenido que ver con que era una obra que Álvarez veía en alguno de los recorridos que hacía por la ciudad, de hecho, este enclave está bastante próximo al Campidoglio en donde tenía su sede la Scuola del Nudo. Otra posibilidad es que se trate de una pieza encontrada fortuitamente, a lo mejor en un paseo, que le gustó, por lo que determinó incluirla entre las ejercitaciones de su cuaderno.

33. Roisecco 1725, pág. 95.

34. Guattani 1788, pág. XCIII. “Anzi che Tempio di Minerva o Pallade questo deve dirsi un avanzo del Foro di Domiziano che fu devoto di Pallade, il qual Foro per non essere stato compito fu incorporato in quello di Nerva: esso come abbiam veduto nella pianta di sopra esibita, era ornato di colonne e di statue: questo n’è un pezzo di eccellente lavoro, ma troppo carico di ornati: sono da notarsi la statua di Pallade incorniciata nell’attico. C. Capitello e Cornicione. D Base e Cimasa dell’Attico”.

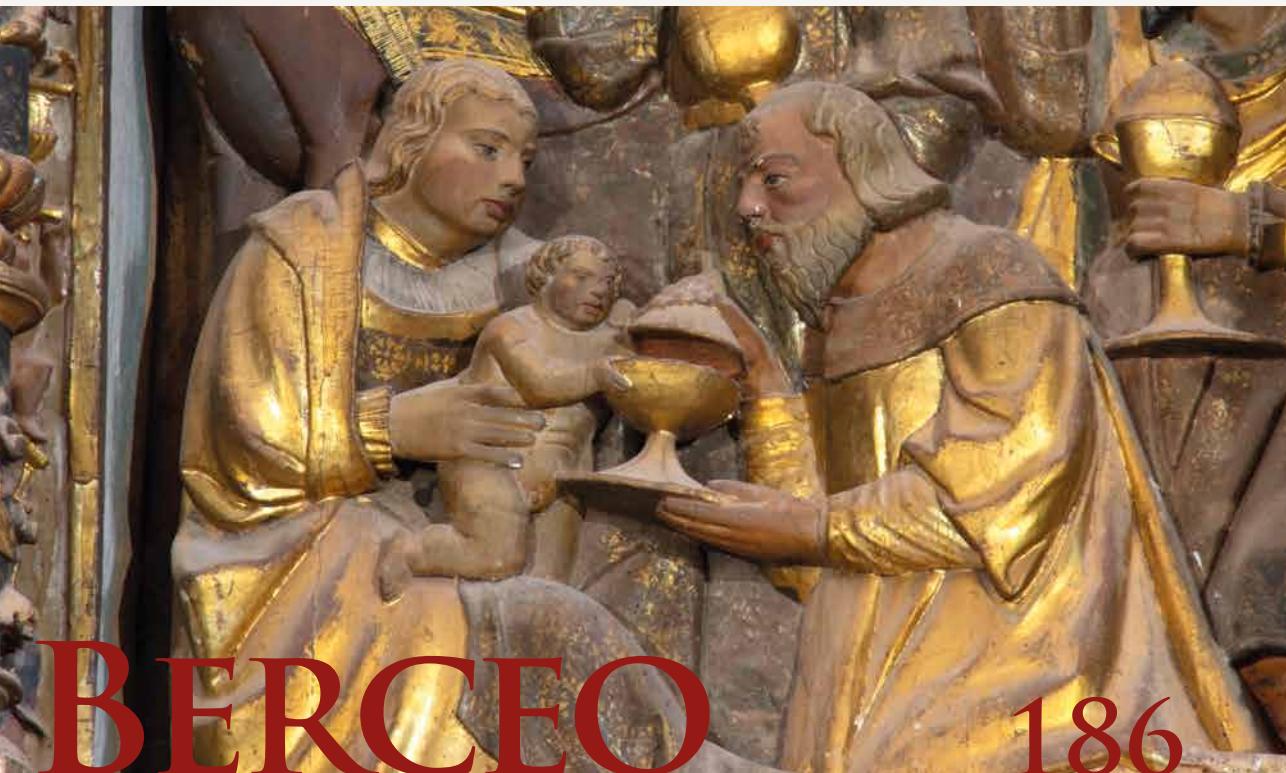
35. Titi 1763, págs. 272-273.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ait, Ivana (2002), *San Lorenzo de' Speziali in Miranda: A.D. 1602-2002*, Roma, Italia: Delfino
- Baglione, Giovanni (1642), *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. Del 1752. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Roma, Italia: nella Stamperia di Andrea Fei
- Brook, Carolina (2020), *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di una Academia*. Roma, Italia: Viella
- Collar de Cáceres, Fernando (2005), *Seiter, Giaquinto, Maella: modelos decorativos y deslizamientos figurativos en Cabañas Bravo, Miguel (coord.) El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, actas, 22-26 de noviembre de 2004, Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Contento Márquez, Rafael (1995), *La formación del Buen Gusto*, en *La formación del Buen Gusto. Dibujos de pensionados en Roma (1752-1786)*, cat. exp., Madrid, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes
- De la Cruz Alcañiz, Cándido (2007-2008), “Entre la fortuna y el olvido. La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)”, *Atrio*, 13-14, págs. 53-70
- Dooren, Kees Van (2006), “Marco Benefial e Filippo Evangelisti”, *Paragone*, 56, 3, 64, págs. 43-62
- Fernández Bastos, Laura (2009), *Álvarez Enciso, Domingo*, en Anes, Gonzalo, *Diccionario biográfico español*, III, Madrid, España: Real Academia de la Historia, págs. 538-539
- Ferreira Fernández, Myriam (2018), “Domingo Álvarez Enciso: redes de apoyo e influencias”, *Acta/Artis*, 6, págs. 131-143
- Ferreira Fernández, Myriam (2019), *La producción pictórica de Domingo Álvarez Enciso (1736-1800)*, en March, Eva, Narváez, Carme (eds.), *Los mundos del arte*. Barcelona, España: ACAF-ART Llibres, págs. 169- 185
- Frugoni, Carlo Inocenzo (1779), *Opere poetiche*, Parma, Italia: Stamperia Reale
- Gallego García, Raquel (2012), *El estudio y la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766. El taccuino de Antonio Primo*, en March, Eva, Narváez, Carme, *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona, España: Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, págs. 349-374
- Gallego García, Raquel (2019), *Cop.s y borrones de la.s cosas bonas": el cuaderno de Domingo Álvarez Enciso, pensionado en Roma, entre la formación y el gusto*, en March, Eva, Narváez, Carme (eds.), *Los mundos del arte*, Barcelona, España: Acaf/ Art llibres, págs. 187-205
- Kunze, Matthias (2000), *Daniel Seiter (1647-1705): die Gemälde*, Múnich, Alemania: Deutscher Kunstverl

- Guattani, Giuseppe Antonio, (1788), *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma*, tomo 3. Roma, Italia: nella Stamperia Pagliarini
- Maier, Bruno (1973), *Rimatori d'Arcadia: Gianbattista Felice Zappi, Faustina Maratti Zappi, Eustachio Manfredi, Carlo Innocenzo Frugoni*, Údine, Italia: Del Bianco
- Montenovesi, Ottorino (1942), “Chiese romane: note e appunti: San Gregorio della Divina Pietà. San Lorenzo in Miranda. San Lorenzo in Panisperna”, *L'urbe*, 7, 11/12, págs. 8-12
- Mussari, Bruno, *Antonio Liborio Raspantini e Giovanni Battista Contini ai SS. Venanzio e Ansovino a Roma: storia e vicende architettoniche e costruttive di una chiesa scomparsa*, en Debenedetti, Elisa (2012), *Palazzi, chiese, arredi e pittura*. Roma, Italia: Edizioni Quasar, págs. 51-106.
- Navarra, Bruno (1999), “Antonio Generoli, pittore romano di Poggio Mirte-to”, *Lazio ieri e oggi*, 35, págs. 294-295
- Onori, Elena (2017), *Giovanni Andrea Generoli de Podeo Mirteto Sabinensis: un pittore sabino nella Roma del XVII secolo*. Monte Compatri, Italia: Edizioni Espera
- Ossorio y Bernard, Manuel (1868), *Galería biográfica de artistas Españoles del siglo XIX*, tomo 1, Madrid: Ramón Moreno
- Pascoli, Lione (1730), *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, volumen segundo. Roma, Italia: Per Antonio Rossi
- Pellegrini, Marco (1988), *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796*, Parma, Italia: La Tipografia P.se
- Quílez Corella, Francesc (2013), *Domingo Álvarez Enciso. Cuaderno italiano, en Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 15 de octubre de 2013-19 de enero de 2014. Madrid, España: Museo Nacional del Prado, págs. 70-84
- Roisecco, Gregorio (1725), *Roma ampliata, e rinnovata, o sia Nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili che sono in essa*. Roma: nella Stamperia di Pietro Ferri
- Roma antica, e moderna: o sia Nuova descrizione di tutti gl'edifizj antichi, e moderni, sagri e profani della città di Roma*, tomo 1. Roma: a spesse di N. Roisecco
- Severi, Stefania (2014), “Il nobile collegio degli speziali di Roma”, *Lazio ieri e oggi*, 50, 600, págs. 327-329
- Strinati, Claudio (2002), “La chiesa di S. Lorenzo in Miranda”, *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, 25, págs. 13-23
- Strinati, Claudio (2002), *I dipinti di San Lorenzo de' Speziali in Miranda*, Roma, Italia: Collegio di Medici
- Sureda Pons, Joan (2008), *Goya e Italia*, cat. exp., Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, vol. 1. Madrid: Turner

- Sureda Pons, Joan (2011), *Sobre el viaje a Roma. El caso de Domingo Álvarez Enciso*, en *Narratives biogràfiques en la Historia de l'Art*, Facultat de Geografia e Historia, Universitat de Barcelona, 21 de octubre (<https://www.ub.edu/ubtv/index.php/video/sobre-el-viaje-a-roma-el-caso-de-domingo-alvarez-enciso>)
- Titi, Filippo (1763) *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*. Roma, Italia: Nella Stamperia di Marco Pagliarini
- Urrea Fernández, Jesús, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid, España: 2006
- Venuti, Ridolfino (1766), *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, tomo primero. Roma, Italia: Carlo Barbiellini al Corso
- Vitaliano, Tiberia (1994), “Ipotesi segnate per Andrea Generoli e per frà Antonio Borgognone”, *I beni culturali*, 2, 2, págs. 35-43



BERCFO 186



IER

Instituto de
Estudios Riojanos