

**CULTURA DE CORTE EN EL SIGLO XVIII
ESPAÑOL E ITALIANO:
DIPLOMACIA, ARTE, MÚSICA Y LITERATURA**

II. ARTE, LITERATURA Y MÚSICA

**Miguel Amores Fúster, Pablo Martín González
y María José Rodríguez Sánchez de León (Eds.)**



AQUILAFUENTE
A


Ediciones Universidad
Salamanca

CULTURA DE CORTE EN EL SIGLO XVIII
ESPAÑOL E ITALIANO:
DIPLOMACIA, MÚSICA,
LITERATURA Y ARTE

Segundo Congreso Internacional
de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII
y de la Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII
Salamanca, 16-18 de marzo de 2022

II
ARTE, LITERATURA Y MÚSICA

Miguel Amores Fúster, Pablo Martín González
y María José Rodríguez Sánchez de León (Eds.)



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 361

© Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

1ª edición: marzo, 2024
ISBN: 978-84-1311-933-5 (PDF)
ISBN: 978-84-1311-934-2 (POD)
DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0361>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa S.L.
Teléfono: 923 26 01 11
Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

Índice general

PRESENTACIÓN.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
ARTE	
<i>Carlo di Borbone e Capodimonte un giovane re i suoi nuevo sitio reale</i> CAPANO, FRANCESCA.....	19
<i>Ferdinando Galli Bibiena e Domenico Valmagini: soluzioni decorative e modelli per l'architettura nell'età dei farnese</i> CÒCCIOLI MASTROVITI, ANNA.....	35
<i>Lorenzo Tiepolo, retratista de la «dulce» infancia en la Corte de Carlos III</i> NARRO ASENSIO, MARCOS.....	59
<i>¿Será el barniz para los cuadros objeto de moda y capricho o de verdadera y absoluta necesidad? Manuel Napoli y un inédito eco español de la Lettera sull'uso della vernice de Jacob Philip Hackert</i> D'ALCONZO, PAOLA.....	75
<i>Camillo Rusconi, Agostino Cornacchini y Bernardo Cametti, «tres profesores de crédito de Roma» y sus obras para el noviciado de los jesuitas de Madrid</i> ELIZALDE GARCÍA, ALEJANDRO.....	91
LITERATURA	
<i>Con i torchi del re: i libri per il progresso del regno di Napoli</i> TROMBETTA, VICENZO.....	111
<i>Cuando dos Cortes son multitud: la colección de clásicos latinos no publicada por Giambattista Bodoni</i> LÓPEZ SOUTO, NOELIA.....	131
<i>L'immagine del Marchese di Nibbiano, José Nicolás de Azara (1730-1804), nella stampa periódica romana di fine settecento</i> CARDILLO, MARÍA.....	149

<i>Saverio Bettinelli, la teoría del entusiasmo o los «delirios» de un crítico setecentista</i> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, MARÍA JOSÉ.....	165
<i>Los Mohedano y su revisión del Setecientos</i> LÓPEZ MARTÍN, ISMAEL.....	177
<i>La Retórica de Jovellanos en el Elogio de Carlos III</i> LODI, ENRICO	191
<i>El decalaje entre teoría y práctica ficcionales en la novela de la segunda mitad del siglo XVIII: el caso de la novela realista inglesa</i> AMORES FÚSTER, MIGUEL	205
<i>La historia como ficción y la ficción como historia: reconstrucción de la vida cortesana en el aparato crítico de una traducción infiel de las Novelas ejemplares</i> MARTÍN GONZÁLEZ, PABLO.....	219
<i>Saverio Mattei, un letterato alla corte del re</i> FOLINO, ROSELLA.....	233
<i>Familia y conflicto social en la comedia española de buenas costumbres</i> ROSO DÍAZ, JOSÉ	249
 MÚSICA	
<i>Consecuencias teatrales de la llegada de Isabel de Farnesio: italianización musical de la representatividad en los espectáculos palaciegos y surgimiento de la primera zarzuela popular (1715-1737)</i> BERMEJO GREGORIO, JORDI	267
<i>Espacios, oficios y nuevas iniciativas en el Madrid dieciochesco: hacia la configuración de una Corte de zarzuela</i> MALLADA ÁLVAREZ, JONATHAN	283
<i>Le feste napoletane per il matrimonio di Filippo di Borbone, infante di Spagna con Luisa Elisabetta di Borbone</i> MANSI, MARIA GABRIELLA	297
<i>Composiciones para flauta dulce en el entorno cortesano madrileño del siglo XVIII</i> MORENO ESQUINAS, MARCO	313
<i>Los villancicos en tiempos de Felipe V y María Luisa de Saboya. La influencia de los Borbones sobre un género poético-musical</i> GARCÍA QUINTERO, MÓNICA	329
<i>El teatro musical en el compromiso de la infanta María Ana de Borbón con Luis XV (1721): Eurotas y Diana</i> PRESAS VILLALBA, ADELA.....	349

ÍNDICE

<i>Primera asimilaciones del aria Da capo en el teatro musical de la Corte española (1701-1738): un estudio desde el punto de vista métrico y formal</i>	
GONZÁLEZ LUDEÑA, CARLOS.....	367
<i>Actrices-cantantes en el teatro palaciego de Felipe V: voces para la ópera escénica Angélica y Medoro (1722)</i>	
MAGÁN ABOLLO, LUCÍA.....	385

PRESENTACIÓN

LA VIDA ACADÉMICA Y LAS INVESTIGACIONES en materias humanísticas afrontan siempre una tensión —a veces contradicción— entre la perspectiva local del tema de estudio y de la comunidad científica que lo aborda, y la inevitable inserción en perspectivas más universales, porque a fin de cuentas la cultura y la sociedad reales responden a dinámicas que se repiten, se escalonan, se solapan o interaccionan en territorios afines. La idea de nación postula una realidad artificialmente construida, porque casi nada ocurre en un solo país de manera exclusiva o autónoma; y porque poco de lo que ocurre en un país ocurre de verdad en todo él, sino que el mosaico de regiones, grupos humanos y clases sociales que lo conforman replica en otra escala la misma serie de concordancias y divergencias que exhibe el nivel transnacional. Pero la investigación tiende a producir redes de trabajo ensimismadas, estructuras, infraestructuras y metodologías cuyo eje central es el ámbito nacional y una tradición lingüística, subsumiendo a menudo las realidades diferenciadas por debajo de dicho nivel o ignorando las semejanzas y procesos más amplios que existen por encima de él.

Ante eso, y como lo mejor es siempre enemigo de lo bueno, solo cabe combinar el trabajo en las redes nacionales con una activa colaboración transnacional y un enfoque comparativo. Esa es la misión que se propuso la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII cuando, bajo la presidencia de Joaquín Álvarez Barrientos, puso en marcha un marco permanente de colaboración con nuestros pares de la Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII. Se trataba de crear un punto de encuentro para los estudiosos dieciochistas de dos entornos nacionales que habían tenido desde el siglo XVI una relación intensísima en todos los órdenes, y que todavía la siguieron teniendo durante el XVIII, al objeto de presentar en común nuestras investigaciones, indagar en los puntos de confluencia hispanoitalianos, comparar experiencias y trazar similitudes o diferencias. Con este fin se celebró un primer encuentro en Nápoles en octubre de 2018, enfocado genéricamente a estudiar las relaciones e intercambios entre las dos penínsulas mediterráneas. El gran éxito de

la convocatoria aconsejó repetir la experiencia en un segundo encuentro en el que la Universidad de Salamanca actuó como anfitriona, los días 16 a 18 de marzo de 2022, esta vez con un tema acotado a la cultura de Corte en el XVIII hispanoitaliano, cuyos resultados ahora se presentan. El próximo mes de junio de 2024, si nada se tuerce, está prevista la tercera edición de estos encuentros, en la ciudad siciliana de Catania. Nos congratulamos así de haber consolidado una relación entre las dos instituciones de nuestros respectivos dieciochismos nacionales, pero sobre todo haber podido impulsar el trabajo conjunto, el conocimiento mutuo y las perspectivas comparativas de todos y cada uno de los investigadores españoles e italianos que han tomado parte en estos eventos.

Fieles a nuestro enfoque, se decidió que los resultados científicos del encuentro de Salamanca se plasmaran en dos volúmenes, gestionados y patrocinados por cada una de las sociedades, pero sobre una planta común. Las ponencias defendidas en el congreso se distribuyeron equitativamente por materias, integrando por igual aportaciones en italiano y en castellano, a fin precisamente de favorecer el diálogo entre ambas experiencias. El volumen sobre política y diplomacia vio la luz en julio de 2023 en las prensas universitarias de la Universidad Federico II de Nápoles, a cargo de Niccolò Guasti y Anna Maria Rao. Ahora tenemos el gran placer de presentar el volumen que, bajo el sello de Ediciones Universidad de Salamanca, hemos preparado por parte española. Solo queda dar las gracias a los organizadores directos del congreso, empezando por María José Rodríguez Sánchez de León, y a sus colaboradores en la edición de este libro, Miguel Amores Fúster y Pablo Martín González. Agradezco igualmente a todos los miembros pasados y presentes de las juntas directivas de ambas sociedades, y en particular a la colaboración prestada en este proyecto por la presidenta de la SISSD, Marina Formica. Por la parte española, no puedo dejar de subrayar el trabajo de Joaquín Álvarez Barrientos, que gestó y condujo durante su presidencia esta relación institucional y académica, a la que a mí me ha correspondido rematar con este libro y continuar en años venideros, pues la investigación es siempre una carrera de relevos y un trabajo en equipo. Doy las gracias finalmente a los socios, tanto españoles como italianos, que han considerado que esta iniciativa era algo valioso y un buen lugar para dar a conocer sus investigaciones, que siempre son una ilusionante inversión de horas, esfuerzo y talento.

FERNANDO DURÁN LÓPEZ

Presidente de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII

INTRODUCCIÓN

MIGUEL AMORES FÚSTER, PABLO MARTÍN GONZÁLEZ,
MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

EL PRESENTE LIBRO, dedicado a las Artes, la Literatura y la Música, constituye el segundo volumen resultante de las investigaciones presentadas por especialistas españoles e italianos en el Congreso Internacional *Cultura de Corte en el siglo XVIII español e italiano: diplomacia, música, literatura y arte*, que organizaron en colaboración la Società italiana di Studi sul Secolo XVIII y la Sociedad Española del siglo XVIII y que se celebró en la Universidad de Salamanca entre los días 16 y 18 de marzo de 2022.

La distribución temática de ambos volúmenes obedece fundamentalmente a razones prácticas, pues, como se reveló a lo largo del Congreso, las relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII exigen adoptar una perspectiva multidisciplinar y comparada. Tal fue la voluntad de ambas Sociedades científicas al promover estos encuentros bienales. Y así también se puso de manifiesto en los estudios presentados durante este segundo encuentro vertebrado en torno a la idea de Corte. De este modo, ambos volúmenes, tanto el primero dedicado a los estudios sobre *Política y diplomacia* (Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2023), como este segundo tomo, que reúne los estudios sobre *Arte, literatura y música* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2024), contribuyen a una mejor comprensión de las intensas relaciones generadas en todos los órdenes (político, social, cultural y artístico) que en el siglo XVIII configuraron el ser y el desenvolvimiento de las Cortes italianas y españolas.

Los trabajos aquí reunidos se han distribuido en tres secciones: Arte, Literatura y Música. Cada una de ellas presenta estudios que comprenden diversas materias, lo que permite ofrecer una profunda visión de conjunto. Así, la parte dedicada al Arte estudia la arquitectura, la escultura y la pintura mostrando, en todos los casos, una visión detallada y documentada de los asuntos particularmente tratados. De arquitectura tratan los estudios de Francesca Capano y Anna Còccioli. En el primero de ellos se analiza la relación entre la familia real y la necesidad de crear un

espacio palaciego nuevo en Capodimonte. Por su parte, Anna Còccioli se ocupa de las soluciones arquitectónicas aportadas por Ferdinando Galli y Domenico Valmagni. La pintura es comentada por Marcos Narro Asensio a través de la figura de Lorenzo Tiepolo, retratista de la infancia de Carlos III, y por Paola D'Alconzo, que investiga la relación entre Hackert y Manuel Napoli a propósito de la recomendación de utilizar barniz para los cuadros. La escultura es objeto de atención en el trabajo de Alejandro Elizalde donde estudia la relación de las obras de Carmillo Rusconi para el noviciado de los jesuitas en Madrid.

La Literatura comprende, a su vez, investigaciones que abarcan desde la historia de libro y de la imprenta, al estudio de figuras de importantes representantes intelectuales de la historiografía, la retórica o el pensamiento literario, al tiempo que dejan constancia de la transformación que sufrieron las literatura española e italiana en el Setecientos.

De la historia del libro se ocupan Vincenzo Trombetta, en relación con el progreso del reino de Nápoles, y Noelia López Souto que cuenta la historia de la colección de clásicos latinos que el impresor de Parma, Giambattista Bodoni, no pudo estampar. La prensa periódica es estudiada por Maria Cardillo a través de la figura de José Nicolás de Azara. La teoría poética es objeto de estudio por parte de María José Rodríguez Sánchez de León que se ocupa de la idea de entusiasmo en Saverio Bettinelli, mientras que la historia literaria es abordada por Ismael López Martín al estudiar la visión erudito-bibliográfica de los hermanos Rodríguez Mohedano. La Retórica jovellanista es asunto trabajado por Enrico Lodi y la teoría ficcional de la novela en el Setecientos por Miguel Amores Fúster. En las *Novelas ejemplares* se detiene Pablo Martín González para estudiar algunas variaciones francesas de la obra cervantina. Rosella Folino se ocupa de la figura de Saverio Mattei como literato de la Corte y José Roso Díaz del conflicto socio-familiar de la comedia española de costumbres y los cambios genéricos que conllevó.

Finalmente, la sección de Música ofrece una amplia visión de lo que fue la actividad musical en la Corte: desde la italianización musical, a la zarzuela, los espectáculos festivos, el desarrollo del teatro musical, los villancicos y otras composiciones instrumentales. Así, Jordi Bermejo se interesa por las consecuencias teatrales de la llegada de Isabel de Farnesio; Jonathan Mallada estudia cómo se configura una Corte de zarzuela; Maria Gabriella Mansi da noticia de la fiesta napolitana organizada con motivo de las bodas de Felipe V e Isabel de Farnesio; Marco Antonio Moreno Esquinas revisa las composiciones para flauta dulce de la Corte madrileña; Mónica García Quintero analiza de los villancicos en tiempos de Felipe V y María Luisa de Saboya; Adela Presas se interesa por el teatro musical del compromiso de la infanta María Ana Victoria de Borbón; Carlos González Ludeña analiza el aria Da Capo en el Corte española y Lucía Magán Abollo ofrece una amplia visión de las actrices-cantantes en tiempos de Felipe V.

En conjunto, se trata de un volumen que ayudará a entender la riqueza histórico-cultural del siglo XVIII y la importancia de promover su estudio por medio de colaboraciones científicas como la que dio lugar a la celebración de este II Congreso Internacional.

CAMILLO RUSCONI, AGOSTINO CORNACCHINI
Y BERNARDINO CAMETTI, “TRES PROFESORES
DE CRÉDITO EN ROMA”, Y SUS OBRAS
PARA EL NOVICIADO DE LOS JESUITAS DE MADRID

ALEJANDRO ELIZALDE GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid
alejandro.elizaldeg@estudiante.uam.es¹

EN EL PRESBITERIO de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se alza un magnífico retablo decimonónico decorado con un gran relieve de Camillo Rusconi (1658-1728) y, entre otras de facturas posterior, varias figuras de Bernardino Cametti (1669-1736) (fig. 1). Estas piezas, que en origen debían ir acompañadas de otra figura producto de Agostino Cornacchini (1686-1754), formarían primeramente parte de un retablo destinado a ornar el Noviciado de los Jesuitas de Madrid. En las siguientes páginas se pretende estudiar la historia de este majestuoso y desdichado retablo, en el que estuvieron implicados algunos de los escultores más aventajados que trabajaron en Roma a principios del siglo XVIII.

Fundado a principios del siglo XVII por Ana Félix de Guzmán, II marquesa de Camarasa, el Noviciado vivió un momento de apogeo durante el reinado de Felipe V (1700-1746), gracias a los intereses particulares de su confesor, Guillaume Daubenton (1648-1723), jesuita de origen francés. Como consecuencia de su gran influencia sobre el monarca, Daubenton fue enviado a Roma, donde fue nombrado confesor prepósito de la Compañía de Jesús, cargo que ostentó durante un decenio

¹ El autor cuenta con una beca de investigación predoctoral de la Universidad Autónoma de Madrid. Agradezco, en primer lugar, a Andrea Bacchi la lectura del texto y sus pertinentes apreciaciones. Estoy también en deuda con Nicola Ciarlo y con María Teresa Cruz Yábar por los artículos suministrados.

(1705-1716) (Astrain, 1912: VII, 154-158; Bottineau, 1986: 144, 369-370, 468 y Aznar, 2021: 218-219).

En la ciudad papal, Daubenton se empeñó personalmente en la canonización de Francisco de Regis (1597-1640), compatriota jesuita muy venerado a finales del siglo xvii. Obstinado en la ejecución de sus deseos, el francés hizo construir en Madrid un gran monumento al religioso, máquina que, sufragada por la Corona, ayudaría a difundir su culto en la ciudad, circunstancia que animaría al papa a formalizar la canonización de Regis².

Tal y como nos narran las fuentes de la época, Daubenton, apoyado por el padre Tamburini, general de la Compañía de Jesús, se dirigió al escultor más sobresaliente de la ciudad: Camillo Rusconi³. No obstante, en aquel momento el escultor lombardo no pudo satisfacer el encargo, pues se encontraba labrando la tumba de Gregorio XIII Buoncompagni. Tras su culminación, la comisión fue reactivada mediante una carta que Felipe V envió a Rusconi a través del Marqués de Grimaldo, Secretario de Estado⁴.

En el contrato, firmado el 17 de abril de 1721, se especificaban las características básicas del encargo, requerimientos que, por su importancia, pasamos a comentar (Enggass, 1976: I, 91-92). Se solicitaba a Rusconi la realización en un máximo de dos años de un bajorrelieve en mármol de Carrara que representara al beato Francisco de Regis ascendiendo al cielo rodeado de ángeles, similar a aquel de san Luigi Gonzaga, labrado recientemente por Legros para el transepto del Gesù de Roma. La obra, que debía de medir “di larghezza di netto palmi nuove, e un sesto, e palmi dieciotto e mezzo in circa d’altezza”, se destinaría a la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid. Asimismo, se especificaba que en el caso de

² En los mismos años Daubenton redactó la biografía de Regis, texto dedicado a Clemente XI, quién beatificó al jesuita el 18 de mayo de 1716. Hemos trabajado con la edición traducida al castellano (Daubenton, 1718). Más allá de esta edición, fueron publicadas otras tantas en diversas lenguas en 1717, 1719 y 1827.

³ “Lo provò il P. Tamburini, generale de’ Gesuiti, che per ordine del re di Spagna gli commise di fare un basso rilievo [...], ma non già a promettergli di pensarvi sino che non avesse terminato il sopradetto Deposito (Tumba de Gregorio XIII)” (Della Valle, 1732: II, 319-320). “Ma perchè mentre lavoraba il Rusconi sopra questo deposito, il Padre Generale Tamburini della Compagnia di Gesù aveva avuto l’ordine, dalla Maestà del Re di Spagna, di fare scolpire in marmo dal migliore e più famoso scultore di Roma un grande bassorilievo...” (Baldinucci, 1735: 94).

⁴ “Subito poi messe mano a fare, secondo la sua usanza, il modello in grande del prefato bassorilievo, e nello stesso tempo ricevette dal marchese Grimaldo, segretario di stato del re Cattolico, una lettera a nome di sua maestà...” (Della Valle, 1732: II, 320). “E stimolato da una cortese e distingua lettera scrittagli, per parte del Re, dal Marchese Grimaldo, Primo suo Ministro...” (Baldinucci, 1735: 94). Algunos años después los reyes se dirigieron a Rusconi para valorar la colección de Crista de Suecia, deposita, tras su adquisición, en la Granja de San Ildefonso.

que Rusconi falleciera, la obra sería concluida por Giuseppe Rusconi y Giovanni Battista Maini, sus discípulos⁵.

Por otro lado, de la lectura del documento deducimos que, para cuando este se rubricó, Rusconi ya había realizado un “modeletto” y que, habiendo sido del agrado de los jesuitas, el escultor pasaría a labrar “il Modello in grande” y, seguidamente, “l’opera di marmo”. En otras palabras, antes del relieve definitivo, el escultor lombardo había realizado un modelo de reducido formato y uno de dimensiones que podemos suponer idénticas a la obra definitiva⁶. La existencia de estas obras, aún dispersas, es confirmada por Baldinucci (1735: 95-96), quien especifica que “il modello in grande” quedó “appreso dai Padri Gesuiti” (Giometti, 2017 y Martin, 2019: 105, no. 73).

Pero las evidencias acerca de la existencia y colocación del modelo en el Gesù no terminan aquí. En el reverso de un dibujo anónimo que muestra parte del relieve de Rusconi (Kupferstichkabinett, Berlino), se aprecia una pequeña leyenda en la que el autor afirma que los apuntes fueron realizados tomando como modelo un relieve ubicado en el Gesù (“Bassorilievo esistente nel Convento del Gesù di Roma opera bellissima del Cav: Rusconi”) (Schlegel, 1969: 33, 38, fig. 17). Además, este modelo en grande tuvo que ser bien conocido, pues podemos apreciar su influencia en obras ejecutadas contemporáneamente, como es el caso de la escultura de san Francisco en éxtasis, obra de Cametti, que corona la fachada de la cercana iglesia advocada al santo de Asís y que repite claramente el modelo del beato Regis (Schlegel, 1968: 39, fig. 21; Ferraris, 1989: 69-86)⁷.

La ejecución de modelos fue una práctica muy común en la Roma del siglo XVII, pues estos permitían mostrar a los comitentes cuál sería el aspecto final de la pieza deseada, y además ayudaban al autor a comprender mejor cómo quedaría su obra en su lugar una vez instalada. A pesar de que estos artefactos tenían un carácter utilitario e inacabado, también podían llegar a un nivel de finitud que alcanzara la calidad del modelo final, tal y como ocurre en el “Encuentro de Atila con León

⁵ Aunque aún la participación de Maini en el proyecto no nos resulta clara, Jennifer Montagu (2006: 600) concluye que, efectivamente, hubo de estar involucrado de alguna manera en la obra.

⁶ “Che detto Sig. Cavalliere, avendo già fatto il modeletto farà anco il Modello in grande a so-disfazione di detto Padre, e poi l’opera in marmo, quale promette di dare nello spazio d’anni due... E perchè à facilitare il trasporto sino à Madrid resta stabilito fare detto Basso rilievo di più pezzi...” (Enggass, 1976: 92).

⁷ La influencia del relieve puede apreciarse también en la obra de Cametti para Superga o en la Anunciación que Della Valle talló para Sant’Ignazio de Roma. Por otro lado, Wittkower (1926: 48) —quién creía que la obra de Madrid no había sobrevivido— apreciaba una gran similitud con el San Luigi Gonzaga de Legros y el relieve de Rusconi. Asimismo, Roani (1996: 359) aprecia la misma similitud con un relieve de Maini conservado en la Academia de San Lucas, publicado por Golzio (1933: 33; 51, tax. XV).

Magno”, estuco de Algardi ubicado en el Oratorio de los Filippini en Roma y gestado como prueba de efecto de la obra final⁸.

A pesar de que este escultor clasicista fue quien más asiduamente recurrió a estas estrategias de composición, que por otra parte fue heredada por sus discípulos y muchas veces requerida por los comitentes (Montagu, 1989: 36), Bernini también empleó estos modelos en aquellas obras de marcada carácter arquitectónico: para las tribunas de los pilares de San Pedro del Vaticano labró varios modelos que le permitieron entender cuán grandes debían de ser las figuras con el fin de que fueran comprensibles desde el suelo.

La duplicidad de modelos siguió siendo algo corriente a principios del siglo XVIII, y, por ejemplo, el propio Rusconi ejecutó un estuco en grande del san Ignacio encargado para el ornato de la Basílica del Vaticano, modelo que aún se conserva en la iglesia titular del santo en la ciudad papal.

La obra definitiva, concluida en el año 1727 (Della Valle, 1732: II, 320-321 y Baldinucci, 1735: 95), fue admirada antes de su partida por los numerosos miembros de la curia romana, quienes tuvieron que despedirla con gran tristeza⁹. Aunque podemos suponer que el relieve llegó a la Península Ibérica —seguramente en barco desde el puerto de Civitavecchia hasta Alicante y por tierra hacia Madrid— y fue instalada en el Noviciado en ese mismo año o en el siguiente, carecemos aún de evidencias o noticias que nos informen del arribo de la obra, de su colocación en el templo madrileño o de las opiniones de los hombres cultos de la ciudad sobre ella.

Ahora bien, gracias a una serie de referencias documentales que pudimos localizar en el Archivo Histórico Nacional, existe espacio para conjeturar que los miembros del Noviciado esperaban la llegada de la obra en 1722 —a Rusconi, recuérdese, se le otorgaron dos años de plazo desde la firma del contrato para la realización del proyecto—, pues en ese año iniciaron el aprovisionamiento material en vista a la instalación de la obra¹⁰.

⁸ Por otro lado, es importante señalar que estas piezas fueron consideradas en algunos momentos como obras de arte en sí mismas y fueron codiciadas y coleccionadas (Desmas y Freddolini, 2014: 280-282). El papa Clemente XI creó, por ejemplo, un museo para albergar los modelos de las colecciones vaticanas (Pampalone, 2003: 9-49; Raggio, 2008: 342-355).

⁹ “Nel 1727 restò finita questa bella opera, e allora fu che al suo studio concorsero a gara tutti i cardinali, la prelatura e il baronaggio, e tutti gl’intendenti per vedere questo superbissimo bassorilievo, dolendosi per altro ciascuno che la città di Roma ne dovesse rimaner priva”. Todo este proceso volverá a ser narrado por Bortari (1882: II, 319-322).

¹⁰ Aunque Rodríguez García de Ceballos (1968: 262, nota 31) menciona la existencia de referencias de carácter general relativa al retablo, ni las reproduce ni localiza aquella de 1725. Además, este considera que esa es la fecha de instalación de las obras, algo que debemos de suponer imposible, pues, como ya hemos visto, la obra fue enviada a la Península Ibérica en el año 1727.

En julio de 1722 el padre Castro ordenó la adquisición de cal para la obra del beato Regis¹¹ y en diciembre del año siguiente se compró una maroma y un torno para el mismo proyecto¹². Por otro lado, hasta marzo de 1725, se obtuvo aceite para una lámpara que debía de iluminar el altar¹³. Estos pagos se ratifican en las cuentas generales del Noviciado redactadas en julio de 1726¹⁴.

Por desgracia, a pesar de nuestros intentos por localizar mayor número de referencias documentales, carecemos aún de cualquier detalle acerca de los gastos derivados de la instalación del relieve. Esta ausencia en los libros de gastos del Noviciado nos ha de hacer pensar en que, quizás, fue la propia Casa del Rey quien se encargó de sufragar las obras, algo lógico si tenemos en cuenta que fue una comisión regia, o quizá fue el propio Daubenton, quien el 17 de marzo de 1703 donó 100.770 reales por los gastos de instalación del retablo (Aznar, 2021: 168).

Destruído tras la expulsión de los Jesuitas, ejecutada en 1768 por deseo de Carlos III, el Noviciado fue transformado en Cuartel de Infantería y en 1774 pasó al poder de los Padres del Oratorio de El Salvador. El edificio, en estado completo de ruina para mediados del siglo XIX, fue demolido y en su lugar se erigió el Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, ahora Universidad Complutense (Tormo, 1946: 65-84; Sainz de Robles, 1968: 30-36 y Martin, 2019: 54, nota 410, 411 y 412).

Ante esta desoladora situación, que también afectó lógicamente a sus elementos decorativos, cualquier fuente es preciosa para conocer el aspecto original del retablo. Por fortuna, la Real Academia de San Fernando eligió el conjunto del

¹¹ "Cal. Item 54 Reales de 80 ₞ de cal que se vendieron al Padre Castro por la obra de B^o Regis a 6 Reales ¾". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 160. Julio 1722.

¹² "Maroma. Item 786 Reales de una maroma y torno que hera de la fabrica del B^o Regis". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 182. Diciembre 1723.

¹³ "Aceite. Item 240 Reales del Aceite para la lampara del B^o Regis, asta Marzo del 25". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 200. Diciembre 1725.

¹⁴ "En 15 de Julio de 1726 visitando esta casa de Prov.^{ca} y el Noviciado de la Comp^a de IHS de Madrid, el P^{re} Juan Manuel de Zuarzo Provincial de la dha Comp^a en esta Provincia de Toledo, y tomando las cuentas de dha casa desde los últimos, que en 15 de septiembre de 1722 tomó el Padre Francisco Grande [...] que fue de esta Provincia. Hizo à dicho p^r Francisco Grande, como actual R^{oe}. De ella y al P^r Diego de Barreda su procurador los cargos y admitió los Datos en la forma siguiente". Julio 1726. "Maroma y torno. Item es cargo 768 R^s las mismas en que se vendieron la Maroma y el torno, que sirvieron a la fabrica de el B^o Regis". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 204. "Lámpara. Item es cargo 240 R^s de Azeyte para la Lampara del B. Regis hasta marzo de 1725". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 214.

Noviciado como prueba del concurso de arquitectura de 1763, ocasión para la cual Antonio de Bada (Delfín Rodríguez, 1992: 72-73, no. 10) y Jerónimo García (fig. 2) dibujaron el aspecto del retablo, reproducciones que nos ayudan a definir, en primer lugar, la composición original del retablo, y, en segundo lugar, discernir qué elementos de la actual instalación no son originales (Martin, 2019: 54)¹⁵.

Los citados dibujos muestran un retablo con una gran medalla central (el relieve de Rusconi) rematado en su parte superior por un marco curvo que rompe el arquitrabe y el friso y en sus lados por dos parejas de columnas divergentes respecto al plano central. La medalla se alzaba sobre un gran banco que alojaba la estatua del beato difunto, obra de Cornacchini. El cuerpo superior estaba formado por un tablero decorado con el monograma jesuita IHS circundado de ráfagas y enmarcado por un remate conopial de trazado mixtilíneo y pilastras laterales, acompañadas por dos ángeles en oración, figuras realizadas por Cametti.

Ignoramos quién es el autor de las trazas del retablo, pues, aunque se ha propuesto una autoría italiana —Cruz Yábar (2017: 171) lo atribuye por similitudes formales a Domenico Calcagni y Sancho (2019: 183) lo relaciona con algún maestro próximo a Rusconi—, es probable que este sea obra de José Benito de Churriguera o que derive, aunque sea en parte, de uno de sus proyectos (Rodríguez García de Ceballos, 1971: 31-32).

Un dibujo de grandes dimensiones conservado en la Real Academia de mano de Churriguera (D-2384) ha sido relacionado con este retablo, pues, en primer lugar, está coronado por el monograma jesuítico, lo que nos ha de hacer pensar en un proyecto para esta Orden¹⁶. Y, en segundo lugar, porque la escena central, que representa a la Trinidad recibiendo el alma de un joven, podría ilustrar la muerte del beato Regis. Sea como fuere, la arquitectura, completamente atípica dentro del lenguaje churrigueresco, nos demuestra cómo su autor simplificó su lenguaje —apréciese la escasa decoración de las columnas, privadas de guirnaldas y elementos decorativos— para hermanarse con las esculturas importadas desde Roma, que tan incómodas estarían en los típicos retablos del tardobarroco madrileño. No obstante, este diseño, aun compartiendo características con el modelo final, no fue aceptado y, tal y como vemos en los dibujos antes comentados, fue simplificado notablemente (Martin, 2019: 55-56).

¹⁵ Gracias a la maqueta de D. León Gil de Palacios de la ciudad de Madrid, podemos reconocer el aspecto exterior de la iglesia y, en concreto, su transepto izquierdo, lugar en el que se ubicaba el retablo (Tormo, 1946: 74-75).

¹⁶ Elías Tormo (1929: 71) lo relaciona con el retablo mayor de la iglesia de Portaceli en Madrid, hoy de San Martín, de Clérigos Menores. Véase Pérez Sánchez (1980: 68, no. 117).

Sea como fuere, el retablo entronca con los grandes altares creados en Roma en fechas próximas como aquel de Carlo Rinaldi para la iglesia de Gesù e Maria y, más en concreto, con el altar dedicado a san Luis Gonzaga en Sant'Ignazio (Gargano, 1999: 558-560) y aquel dedicado en el Gesù a san Ignacio (Bössel y Salviucci, 2010: 137-145). Ambos son fantásticas máquinas decorativas y litúrgicas que actuaban como grandes relicarios: en el segundo caso, la escultura en plata que se esconde tras el gran lienzo de Andrea Pozzo actúa como contenedor de los restos del santo, y en Sant'Ignazio lo era el propio sarcófago del santo, ubicado bajo el gran relieve de Legros. En el diseño madrileño, tal y como apreciamos en los dibujos de Bada y García, bajo la gran medalla central, se debía de ubicar la ya mencionada escultura muriente del Beato, como si su cuerpo estuviera allí depositado.

Esta decisión de emular los retablos jesuíticos romanos en su forma y su sentido buscaba difundir la adoración al beato Regis en Madrid y, en concreto, entre los jesuitas de la capital. Esta iniciativa aspiraba, como ya ha sido mencionado, a la canonización del francés, algo que solamente ocurrió en 1737 durante el pontificado de Clemente XII, muchos años después de la muerte de Daubenton (Martin, 2019: 62)¹⁷.

El retablo del Noviciado no fue la única gran obra dedicada al beato Regis que los jesuitas encargaron durante las primeras décadas del siglo XVIII, lo que nos ha de hacer pensar en un programa persuasivo de notable articulación. En la Casa Profesa, en la hornacina central de la capilla hasta entonces llamada de los Santos Mártires del Japón, fue ubicada una escultura del francés junto a otra de un pobre pidiendo limosna (Corral, 2019: 222, 228).

A la hora de estudiar las esculturas que ornaron originalmente el retablo, se revelan fundamentales las descripciones que les dedicaron Antonio Ponz (1793: V, 192)¹⁸ y Felipe de Castro (Bédard, 1968: fol. 48)¹⁹, pues en estos textos se da información muy relevante acerca de quiénes fueron sus artífices y cuál era su apariencia primigenia²⁰.

¹⁷ La canonización del beato motivó, por ejemplo, la instalación de unos nuevos altares en el Noviciado, costeados por Fernando VI (Corral, 2019: 292), y el establecimiento en 1738 de un aparato efímero ubicado en la Puerta de Guadalajara (Corral, 2019: 241).

¹⁸ "La escultura del medio relieve es de Camilo Rusconi, profesor muy acreditado en Roma, y el Santo, que se representa difunto, figura también del tamaño del natural, colocada en la urna, que forma la mesa del altar, es de otro escultor llamado Cornachini. Los Ángeles sobre la cornisa, de otro que se llamaba Gambetti, todos residentes, y profesores de crédito en Roma cuando la obra se hizo".

¹⁹ "El bajo relieve de mármol [...] es célebre escultura del Cavallero Camilo Rusconi. La estatua del Santo que está debajo del altar es de Agustín Corraquini [...]. Los ángeles de mármol [...] son de mano del Cavallero Bernardino Gambetti Romano".

²⁰ El retablo se completaba con una serie de lienzos pintados por Michel-Ange Houasse, pintor de Felipe V, que ilustraban la vida del santo (Tormo, 1946: 90-118; Luna, 1981: 75-77 y 108-113 y Martín, 2019: 60-61).

La autoría de los ángeles que coronaban el conjunto cayó pronto en el olvido y solo en una fecha muy tardía Martin (2000: 104-107) pudo restituir su paternidad a su creador. El alemán, al comparar los dos textos apenas citados, se dio cuenta de que el “Cavallero Bernardino Gambetti” no podía ser otro que Bernardino Cametti. Por otro lado, las comparaciones estilísticas con otras de sus obras como la “Diana Cazadora” (Bode Museum, Berlín) o la “Fama” del Monumento a Taddeo Barberini (Santa Rosalia, Palestrina son más que elocuentes²¹.

Obra de Cornacchini, la escultura del beato Regis moribundo, que originalmente se encontraba ubicada en una urna bajo el altar, es quizás la pieza más desdichada de todo este conjunto, no solamente por su historia, que la llevó a la destrucción, sino por la poca atención que ha recibido hasta la actualidad, tal y como subraya Martin (2019: 56, nota 432). Mas allá de sus esfuerzos, las fuentes citadas²², los pasajes que le dedicó Tormo (1946: 88-89) y alguna referencia más en distintos lugares (Keutner, 1957-1958: 16, nota 7; Lorente, 1963: 41; Enggass, 1976: I, 196; Bissell, 1999: 217; Urrea, 2006: 102 y Desmas, 2012: 270) poco más se ha aportado sobre ella (fig. 3).

En un momento todavía incierto de la primera mitad del 1800, el conjunto fue trasladado del oratorio de El Salvador al convento de la Trinidad Calzada de la calle Atocha, quedando arrinconado en su claustro. Para mediados del siglo XIX se había perdido toda conciencia del retablo y Mesoneros Romanos (1861: 296-297) incluso desconocía si el “magnífico altar de mármoles y bronce, dedicado á San Francisco de Regis, que fué construido en Roma” seguía existiendo.

Tras el incendio que arrasó el retablo de Gaspar Becerra ubicado en la iglesia de las Descalzas Reales, el conjunto que ahora nos interesa fue enviado en 1862 por iniciativa de Isabel II a esta fundación regia²³. Sin embargo, tal y como narra Tormo (1946: 88-89), a las monjas no les satisfizo la idea de colocar la imagen del santo moribundo, de inconexa devoción franciscana, en el altar mayor del Monasterio, dedicado a Santa Clara. En consecuencia, el mármol quedó abandonado en el zaguán de la iglesia, delante de la puerta regular de la clausura, donde nadie podía

²¹ Esta atribución es obviada por Cruz Yábar (2017, 170, nota 13). Sancho (2019: 183), citando a Martin, sí reconduce los ángeles a Cametti.

²² Francesco Maria Gaburri narra en la vida de Cornacchini que este creó “la Statua del Beato Francesco de Regis, per i PP. della Compagnia di Gesù” que había sido enviada a España (Lankheit, 1962: 225, doc. 13). Baldinucci (1735: 95) también nos informa de que esta obra “fu collocato per tavola dell’altare della cappella del detto Santo [...] rappresentante il Santo morto in abito sacerdotale, fatto con grand’orone da Agostino Cornacchini”.

²³ En este momento, las piezas supervivientes fueron adaptadas al espacio disponible, y su aspecto general fue adulterado por la adición de elementos decimonónicos (Tormo, 1927: 186-188; Martin, 2019: 54; Sancho, 2019: 184-188).

verlo. Ante esta situación de abandono, la escultura fue reclamada en 1906 por la Casa Profesa de los Jesuitas, ubicada en la calle de la Flor Baja (Sancho, 2019: 198, n. 32)²⁴. En dicha casa la obra fue pasto del fuego en mayo de 1931, momento en el que pereció junto con el resto del edificio y los tesoros que custodiaba. Por suerte, antes de tal tropelía, una campaña fotográfica liderada por Mariano Moreno y motivada por la Junta de Iconografía Nacional alcanzó a fotografiar la escultura capturando, para la eternidad, el aspecto de esta obra maestra del barroco italiano (fig. 3).

Esculpida en mármol blanco y de colores, como parece deducirse de la fotografía histórica, con la mayor de las premuras, a la altura de su comitente regio, la obra, que muestra a san Francisco de Regis asistido por un ángel en su camino hacia la muerte, entronca con una larga tradición de “esculturas fúnebres” creadas en Roma desde 1600.

El siglo XVII se abrió con el desvelamiento de la “Santa Cecilia” de Stefano Maderno, en cuyo cuerpo, carente de vida, está ausente cualquier tipo de crueldad o violencia que nos recordara su martirio. A mediados de siglo la muerte pasó a representarse como un proceso místico culminante en la comunión con la divinidad, simbiosis que apreciamos en la “Beata Ludovica Albertoni” de Bernini, quien hunde con arrebatado frenesí una de sus manos en el pecho y entrega su cuerpo, estremecido por el último espasmo de vida, a la eternidad o al irrefrenable éxtasis divino.

Aunque Melchiorre Cafà (Basilica del Rosario, Lima), Francesco Aprile y Ercole Ferrata (Sant’Anastasia, Roma), Giuseppe Giorgetti (San Sebastiano fuori le Mura, Roma) y Niccolò Menghini (Santi Luca e Martina, Roma), entre otros, también se ocuparon de este tipo de representación, será Pierre Legros quien aúne magistralmente en su “Estanislao de Kostka” la comunión mística y la muerte, ubicando ambas experiencias en un único plano de verdad. Esta hubo de ser la escultura en la que Cornacchini se inspiró, ya no por su tema, sino porque el santo polaco era jesuita y la escultura había sido creada para la iglesia de Sant’Andrea al Quirinale, custodiada también, como en el Noviciado, por esta Orden.

Se ha sugerido (Keutner, 1958: 16 y Bissell, 1999: 217) que la escultura de Madrid fuera aquella que Cornacchini expuso en el Panteón, tal y como narra Rusconi en una carta enviada a Paolo Girolamo Piola²⁵. No obstante, esta no puede

²⁴ Martín Corral (2019: 291 y 348) propone que la escultura de Cornacchini se encontraba ya en la Casa Profesa desde 1896, en una pequeña capilla construida en la nave principal advocada a la Buena Muerte.

²⁵ “Scorpi a questi giorni un suo modello della statua di un santo vescovo alla Rotonda” (Martin, 2019: 228, no. 744).

serlo, pues se especificaba que la obra mostraba a un santo obispo, cargo que nunca desempeñó Regis (Martin, 2019: 56, nota 432). Andrea Bacchi (2010: 39, nota 73) ha sugerido que esta noticia, que se repite en una carta enviada por Sergardi a Marsili en octubre 1725 (Simonato, 2005: 56, nota 52), se podría referir a una escultura encargada a Cornacchini para el Panteón que, en elaboración en 1725, no llegó a concluir el florentino ¿acaso al “San Rasio” que flanquea el altar mayor obra de Francesco Moderati?

Antes de pasar a estudiar el relieve de Rusconi, sería conveniente subrayar la presencia de un busto en terracota del beato Regis en poder del cardinal Carlo Agostino Fabbroni, patrón y anfitrión de Cornacchini desde 1713 (Desmas y Freddolini, 2014: 282). Este busto, ubicado en el palacio romano del cardenal junto a otras obras en terracota del florentino, podría relacionarse, sospecho, con la escultura yacente que ahora nos ocupa.

La magnífica medalla central, una de las obras maestras de Rusconi y seguramente la más importante de su mano fuera de Italia (Tamborra, 1988: 28), ilustra la ascensión al cielo del beato Regis acompañado de toda una corte de seres divinos²⁶ (fig. 4). En la parte inferior, un ángel casi adolescente empuja la nube en la que se apoya de rodillas el jesuita, haciéndole avanzar hacia otro compañero que, ubicado en la parte derecha del relieve, pasa su mano por debajo de la axila del beato, quien le mira en éxtasis abriendo en posición declamatoria sus extremidades superiores. Este segundo ángel le indica con la otra mano el destino hacia el cielo, de donde baja premuroso un tercer serafín que porta los incensarios que anuncian, a través del olor, su llegada y purifican el ambiente.

Toda esta procesión angélica está marcada por importantes líneas diagonales que vivifican notablemente la escena. Al mismo tiempo, los cuatro personajes principales están tallados a medio bulto, lo que hace que se proyecten hacia el espectador y se alejen del fondo, creándose contrastes lumínicos muy sugestivos. Ahora bien, estos recursos palidecen al compararse con aquellos empleados en el que tuvo que ser el modelo de referencia de Rusconi: la “Apoteosis de Ludovico Gonzaga”, imponente relieve de Legros ubicado en el transepto de Sant’Ignazio.

²⁶ Contamos, como estudió Martin (2019: 58) y previamente Schlegel (1969: 31-33), con tres dibujos ejecutados por algún seguidor de Rusconi que ilustran el proceso de creación de la obra. Todos ellos se conservan en colecciones alemanas: dos en Berlín en el Staatliche Museen zu Berlin (Martin, 2019: 122-123, no. 127 y 326, fig. 146 y 123, no., 129 y 327, fig. 149) y un tercero en el Museum Kunstpalast de Düsseldorf (Martin 2019: 123, no.128 y 326, fig. 147). Por otro lado, conocemos una estampa de Nicolás Gutiérrez que ilustra el relieve de Rusconi, custodiada también en Düsseldorf (Martin, 2019: 93, no. 38, 327, fig. 148).

Esta similitud, requerida tal y como hemos visto en el contrato, se aprecia no solamente a nivel formal —ambos están rematados por protuberancias semicirculares—, sino también en un plano espititual —los dos relieves representaban la ascensión de un jesuita al cielo y fueron, asimismo, concebidos para una iglesia de esta Orden—. No obstante, como hemos indicado, Rusconi prefirió, por una parte, vivificar la escena a través de las múltiples direcciones que emprenden las figuras, algo ausente en la obra de Legros, donde todos los personajes se desplazan en sentido vertical y, por otro, decidió reducir el abultado relieve que empleó el francés —su san Ignacio es casi una escultura de bulto redondo —prefiriendo la bidimensionalidad.

En definitiva, Rusconi no deseaba representar la fantástica visión del ascenso del jesuita al cielo —algo que quizás sí interesaba a Legros—, sino ilustrar este hecho como algo verídico y fehaciente que podría tener lugar ante nuestros ojos en cualquier momento, un suceso propio de nuestro mundo sensible. Con tal motivación, el lombardo buscó recrearse en la retórica de los gestos y la elocuencia de las miradas, en una purificación de los recursos más ilusionistas que habían caracterizado a la escultura hasta ese momento, y cuya atemperación abriría paso a la estética neoclásica (Martin, 2019: 59-60).

Aunque limitado a su llegada, no deberíamos de subestimar el impacto que tuvo el retablo en el desarrollo de las artes plásticas en la Península Ibérica y su papel a la hora de difundir una nueva sensibilidad artística, pues tal y como dijo Ponz, “fué éste de los primeros ejemplos que en este siglo sirvieron para executar cosas verdaderamente grandes, y nobles” (1793: V, 191).

Hemos ya visto cómo el propio Churriguera, colofón del barroco arquitectónico madrileño, simplificó su lenguaje a la hora de diseñar el retablo que albergaría las esculturas romanas. Y también cómo, por otro lado, este conjunto fue utilizado como prueba en el concurso de arquitectura de 1763 motivado por la Academia, baluarte de los nuevos principios estéticos que, importados desde Europa, se querían divulgar en la capital. Estos dos aspectos serían suficientes para justificar la sentencia de Ponz, pues esta gran máquina aceleró la difusión de un lenguaje artístico que acabaría desbancando al Barroco (Sancho, 1995: 153-154).

El altar del beato Regis fue el único con medalla central conocido en Madrid hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que Ventura Rodríguez popularizó este diseño en la Corte²⁷. De la capilla del nuevo Palacio Real a las trazas para la capilla del Pilar de Zaragoza, pasando por la capilla de San Julián de Cuenca

²⁷ En el retablo de la iglesia parroquial de Nuevo Baztán, Churriguera colocó una gran medalla que representa a “San Francisco bautizando a los indios”, pero, sin embargo, como apunta Cruz Yábar (2019: 585), esta se encuentra en el cuerpo superior, no en el principal.

o aquella del colegio de San Salvador de Oviedo, el arquitecto real concibió una infinidad de grandes retablos presididos por medallas marmóreas, herencia del conjunto del Noviciado (Cruz Yábar, 2019: 584-590). No obstante, sus ecos también se pueden sentir en el diseño de otros retablos que carecen de medallas centrales labradas en piedra, como aquel de las Salesas Reales de Madrid o de la Encarnación, que siguen fielmente la estructura del modelo jesuítico (Sancho, 2019: 184).

La influencia de este retablo no se limitó a la arquitectura, sino que la escultura española y, en concreto, el gran relieve decorativo patrio se vio enriquecido por la obra de Rusconi. Así, por ejemplo, la “Gloria de San Pedro de Alcántara”, relieve tallado entre 1771 y 1772 por Francisco Gutiérrez para ornar un retablo diseñado por Ventura Rodríguez para la capilla consagrada a este franciscano en Arenas de San Pedro, sería incomprendible sin la obra del escultor lombardo (Cruz Yábar, 2022: 101-102).

Obra maestra de la escultura italiana de principios del siglo XVIII, el retablo del Noviciado de los Jesuitas de Madrid es, sin lugar a duda, una de las grandes joyas de nuestro Patrimonio. Con el fin de divulgar su conocimiento, teníamos por objetivo principal reunir en un solo lugar todas aquellas aportaciones que se han centrado en él desde Tormo (1927, 1945, 1946), hasta Martín (2000 y 2019) pasando por Sancho (1995 y 2019) y María Teresa Cruz Yábar (2017, 2019, 2022). El estudio de todos estos textos nos ha permitido reunir, por primera vez, de manera actualizada y en lengua castellana, gran parte de la información que poseemos sobre esta gran obra barroca. Por otro lado, hemos dado a conocer los pagos efectuados por los jesuitas por “la fabrica del Bto Regis”, referencias inéditas que nos permiten delinear mejor la historia del retablo. Al mismo tiempo, deseábamos llamar la atención acerca de la existencia de dos modelos de la “Ascensión del beato Regis” creados por Rusconi, tal y como narran las fuentes italianas y aún en paradero desconocido. Asimismo, visto ya desde la perspectiva hispánica, nos interesaba notablemente saber cómo fue recibido el retablo en la capital y qué impacto tuvo en el arte local. En definitiva, este estudio se engloba en un proyecto mayor que pretende estudiar la presencia y circulación de la escultura barroca romana en la Corte durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, el cual se transformará, algún día, en nuestra tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRAIN, Antonio (1902-1925). *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*. Madrid: Razón y Fe. 7 vols.
- AZNAR, Tomás José (2021). *La Compañía de Jesús y la Corte: el noviciado de San Ignacio en Madrid (1602-1767)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

- BACCHI, Andrea (2010). “*La Giuditta con la testa di Oloferne*” di Agostino Cornacchini. Munich: Sascha Mehringer.
- BALDINUCCI, Filippo (1735). *Vite di Artisti dei secoli XVII-XVIII*. Ed. Anna Matteoli. Roma: De Luca.
- BÉDAT, Claude (1968). “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: Esbozo inédito de una parte del ‘Viage de España’ de don Antonio Ponz”. *Archivo Español de Arte*, 41, 162, s.f.
- BISSELL, Gerhard (1999). “Cornacchini, Agostino”. En Breyer, Andreas; Savoy, Bénédicte y Tegethoff, Wolf (eds.). *Allgemeines Künstlerlexikon*. Múnich, Leipzig: De Gruyter, 21, pp. 217-218.
- BÖSSEL, Richard y SALVIUCCI, Lydia (2010). *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642- Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*. Roma: Artemide.
- BOTTARI, Giovanni Gaetano (1822). *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da’più celebre personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M.Gio. Bottari. e continuata fino nostri giorni da Stefano Ticozzi*. Milán: Giovanni Silvestri.
- BOTTINEAU, Yves (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CORRAL, Martín (2019). *La Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid. Un ejemplo de destrucción del Patrimonio*. Madrid: Universidad Complutense, Tesis Doctoral.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa (2017). “Los Retablos de Ventura Rodríguez”. En Rodríguez, Delfín (ed.). *Ventura Rodríguez, Arquitecto de la Ilustración*. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Comunidad A. de Madrid, pp. 169-205.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa (2019). “Algunas innovaciones características en la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII”. En Cañestro, Alejandro (ed.). *Summa studiorum sculptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola. II Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 583-602.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa (2022). “Obras escultóricas nacidas en el ámbito académico madrileño antes de la Guerra de la Independencia: el concepto de autoría y la valoración del modelo original, de su ejecución material y de las versiones”. En Cruz Yábar, María Teresa y López Ortega, Jesús (eds.). *Formación y proceso creativo en el ámbito académico. Artistas al servicio del rey (1746-1833)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 91-118.
- DAUBENTON, Guillaume (1717). *Vida del bienaventurado Juan Francisco Regis de la Compañía de Jesús*. Madrid: s. e.
- DELLA VALLE, Filippo (1732). “Filippo della Valle a Gio. Bottari”. En Bottari, Gaetano y Ticozzi, Stefano (eds.). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, pubblicata da M.Gio. Bottari. e continuata fino nostri giorni da Stefano Ticozzi*. Milán: Giovanni Silvestri. 2 vols.
- DESMAS, Anne-Lise (2012). *Le Ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758*. Roma: École Française de Roma.
- DESMAS, Anne-Lise y FREDOLINI, Francesco (2014). “Sculpture in the Palace: Narratives of Comparison, Legacy, and Unity”. En Feigenbaum, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, pp. 267-282.

- ENGGASS, Robert (1976). *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rom. An Illustrated Catalogue Raisonné*. Londres: Pennsylvania University Press. 2 vols.
- FERRARIS, Paola (1989). "La fabbrica della chiesa delle Stimmate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti". *Storia dell'arte*, 65, pp. 69-86.
- GARGANO, Maurizio (1999). "Architettura ecclesiastica: altari, cappelle e chiese. Andrea Pozzo e l'altare del beato Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma: un modello tra progetti e bozzetti". En Millon, Henry A. (ed.). *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Milán: Bompiani, pp. 558-560.
- GIOMETTI, Cristiano (2017). "Rusconi, Camillo". *Dizionario Biografico degli Italiani*, 89.
- GOLZIO, Vincenzo (1933). *Le terrecotte della R. Accademia di S. Luca*. Roma: Società an. tip. Castaldi.
- KEUTNER, Herbert (1957-1958). "Critical Remarks on the Works of Agostino Cornacchini". *North Carolina Museum of Art Bulletin*, I, 4-5, pp.13-22.
- KEUTNER, Herbert (1958). "The Life of Agostino Cornacchini by Francesco Maria Niccolò Gabburri". *North Carolina Museum of Art Bulletin*, II, 1, pp.37-42.
- LANKHEIT, Klaus (1962). *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*. Múnich: Bruckmann.
- LORENTE, Manuel (1963). "Sobre varias esculturas barrocas italianas en el Museo del Prado". *Archivo Español de Arte*, 36, 141, pp.39-45.
- LUNA, Juan José (1981). *Michel-Ange Houasse 1680-1730: pintor de la corte de Felipe V*. Madrid: Museo Municipal y Patrimonio Nacional.
- MARTIN, Frank (2000). "Two Angels by Bernardino Cametti in Madrid". *Burlington Magazine*, 142, 1163, pp. 104-107.
- MARTIN, Frank (2019). *Camillo Rusconi. Ein Bildhauer des Spätbarock in Rom*. Berlín y Múnich: Deutscher Kunstverlag.
- MESONEROS ROMANOS, Ramón (1861). *El antiguo Madrid, paseos anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: F. de P. Mellado.
- MONTAGU, Jennifer (1989). *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. Londres y New Haven: Yale University Press.
- MONTAGU, Jennifer (2006). "Maini, Giovanni Battista". En Bray, Massimo (ed.). *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 67, pp. 600-602.
- PAMPALONE, Antonella (2003). "Lorenzo Ottomi scultore e restauratore clementino (1700-1721): L'origine del Museo dei Modelli di Scultura". *Studi sul Settecento Romano*, 19, 3, pp. 9-49.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1980). *El dibujo español de los siglos de oro*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- PONZ, Antonio (1793). *Viaje de España en que se dan noticias de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ellas*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- RAGGIO, Olga (2008). "Pope Clement XI's Museo di Modelli in the Vatican Palace". Penny, Nicholas y Schmidt, Eike d. (eds.). *Collecting Sculpture in Early Modern Europe. Studies in the History of Art*. Washington: National Gallery of Art, pp. 342-355.
- ROANI VILLANI, Roberta (1996). "Giovanni Battista Maini, San Francesco di Paolo". En Rocchi, Giuseppe (ed.). *San Pietro. Arte e Storia nella Basilica vaticana*. Bérgamo: Bolis, pp. 359-364.

- RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, Alfonso (1968). "El antiguo Noviciado de los Jesuitas en Madrid". *Archivo Español de Arte*, 41, 164, pp. 245-265.
- RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, Alfonso (1971). *Los Churriguera*. Madrid: CSIC.
- RODRÍGUEZ, Delfín (1992). *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1968). "El caserón de la exUniversidad de Madrid". *Villa de Madrid*, 25, pp.30-36.
- SANCHO, José Luis (1995). *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 153-155.
- SANCHO, José Luis (2019). "'Como el Escorial pero más pulido'. Arquitectura y ornamentación del siglo XVIII y reformas del siglo XIX en los reales monasterios de las Descalzas y de la Encarnación". En Checa, Fernando (ed.). *La otra Corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y Encarnación*. Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 182-199.
- SCHLEGEL, Ursula (1969). "Alcuni disegni di Camillo Rusconi, Carlo Maratta e Angelo de' Rossi". *Antichità Viva*, 8, pp. 28-41.
- SIMONATO, Lucia (2005). "Ludovico Sergardi, Agostino Cornacchini e la statua vaticana del 'Carlo Magno'". *Prospettiva*, 119-120, pp. 23-63.
- TAMBORRA, Giandavide (1988). "Camillo Rusconi, scultore ticinese 1658-1728". *Bolettino storico della Svizzera italiana*, 100, 1, pp. 1-56.
- TORMO, Elías (1927). *Las iglesias del antiguo Madrid: notas de estudio*. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 2 vols.
- TORMO, Elías (1929). *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando. Cartillas Excursionistas "Tormo" VII*. Madrid: Hauser y Menet.
- TORMO, Elías (1945). "El Paraninfo de la Central, antes Templo del Noviciado, y los muy altos nobles Retablos y Sepulturas subsistentes". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, 49, pp. 81-135 y pp. 171-250.
- TORMO, Elías (1946). *El Paraninfo de la Central, antes Templo del Noviciado, y los muy altos nobles Retablos y Sepulturas subsistentes*. Madrid: Hauser y Menet, Imprenta de Cándido Bermejo.
- URREA, Jesús (2006). *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- WITTKOWER, Rudolf (1926/1927). "Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom". *Zeitschrift für bildende Kunst*, 60, pp. 9-20 y pp. 43-49.

FIGURA 1. Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.



FIGURA 2. Jerónimo García, «Altar de San Juan Francisco de Regis del Noviciado de los Padres Jesuitas de Madrid. Planta y alzado», 1762, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-5077.



FIGURA 3. Agostino Cornacchini, «Francisco de Regis muriente», 1720 ca., destruida.



FIGURA 4. Camillo Rusconi, «Apotheosis del Beato Regis», 1720 ca., iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

