

Tegeo

Museo del Romanticismo
27 de noviembre de 2018 – 17 de marzo de 2019

Rafael Tegeo

(1798 – 1856)

Edición a cargo de
Carlos G. Navarro
Asunción Cardona Suanzes



Con la colaboración de



Edición 2019

EXPOSICIÓN

Organización
Ministerio de Cultura y Deporte
Subdirección General de Museos
Estatales
Museo Nacional del Romanticismo

Comisariado
Carlos G. Navarro
Asunción Cardona Suanzes

Coordinación
Laura González Vidales

Difusión
Departamento de Difusión
y Comunicación del Museo
del Romanticismo
Mónica Rodríguez Subirana

Restauración
Carmen Cadenas Gómez
Carmen Alquézar Gómez,
Alizaria-Arte S. L.
Marta Guibert Echenique,
Alizaria-Arte S. L.
María García Frías,
Alizaria-Arte S. L.

Loreto Arranz Gozalo,
Patrimonio Nacional
Francisco del Pino Jerónimo,
Patrimonio Nacional
Adolfo Rodríguez Pérez,
RABASF

Diseño de montaje
4PAREDES.com

Iluminación
Línea Eléctrica, S. L.

Montaje
tdArte

Transporte
DSV Global Transport and Logistics
InteArt, S. L.
Tti International Art Services.
Bovis Group
Transportes MAPA, S. A.

Seguro
Garantía del Estado
Poolsegur

CATÁLOGO

Dirección
Carlos G. Navarro
Asunción Cardona Suanzes

Coordinación
Carmen Linés Viñuales
Isabel Ortega Fernández

Edición
Mariola Gómez Laínez

Documentación
Antonio González Ariza
Gema Rodríguez Pedraza
Miguel Romero Sánchez

Traducción
Del italiano al castellano
(texto de Giovanna Capitelli)
Carlos Alonso Otero

Diseño
underbau

Preimpresión
La Troupe

Impresión y encuadernación
Comeco Gráfico

Cubierta y p. 120
Rafael Tegeo, *Hércules y Anteo*,
h. 1835-36 (detalle de cat. 13)

pp. 6 y 48 Rafael Tegeo, *Virgen del
jilguero* (detalle de cat. 4)
p. 8 Rafael Tegeo, *José María Benítez
Bragaña* (detalle de cat. 10)
p. 70 Rafael Tegeo, *Diomedes,
asistido por Minerva, hiere a Marte*
(detalle de cat. 9)
p. 98 Rafael Tegeo, *Los duques de San
Fernando de Quiroga en un paisaje*
(detalle de cat. 16)
p. 138 Rafael Tegeo, *Ibrahim-el
Djerbi, o el Moro Santo* (detalle
de cat. 28)
p. 162 Rafael Tegeo, *La última
comuni3n de san Jer3nimo* (detalle
de fig. 2)
p. 234 Rafael Tegeo, *Combate de
lapitas y centauros* (detalle de cat. 14)

Los editores han hecho todo
lo posible por identificar a los
propietarios de los derechos
intelectuales de las reproducciones
recogidas en este catálogo, y piden
disculpas por cualquier posible
error u omisi3n que, una vez sean
comunicados, se subsanarán en
ediciones posteriores.

© de la edici3n: Museo Nacional
del Romanticismo, 2018
© de los textos, sus autores
© de la traducci3n, su autor
© de las fotografías, sus autores
© de las obras, sus propietarios



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirecci3n General de Atenci3n al Ciudadano,
Documentaci3n y Publicaciones

NIPO: 822-19-033-6
ISBN: 978-84-8181-727-0
Dep3sito legal: M-15827-2019

En esta publicaci3n se ha utilizado papel reciclado libre de cloro de acuerdo con los criterios medioambientales de la contrataci3n p3blica.
Cualquier forma de reproducci3n, distribuci3n, comunicaci3n p3blica o transformaci3n de esta obra solo puede ser realizada con la autorizaci3n de sus
titulares, salvo excepci3n prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Espa3ol de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear alg3n
fragmento de esta obra (www.conlicencia.com: 91 702 19 70 / 93 272 04 47).



PRESTADORES

El Museo Nacional del Romanticismo desea expresar su gratitud a las siguientes instituciones y coleccionistas que han hecho posible que esta exposición se haya podido llevar a cabo:

Colección Duque del Infantado
Colección José Antonio de Urbina. Madrid
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional Arzobispado Castrense de Madrid
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional Palacio Real de Aranjuez
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional Palacio Real de Madrid
Cortesía de la Galería Caylus. Madrid
Galerie Michel Descours. Lyon (Francia)
Heredad de William B. Jordan
Museo de Bellas Artes de Murcia
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid
Museo Ignacio Zuloaga. Castillo de Pedraza Segovia
Museo Nacional del Prado. Madrid

Así como aquellos que han preferido permanecer en el anonimato

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional del Romanticismo y los autores agradecen a las siguientes personas e instituciones su contribución al desarrollo de la exposición y su catálogo:

Emilia Aglio Mayor, Santiago Alcolea, Isabel Argerich Fernández, Leticia Azcue Brea, Pedro Ballesta, Héctor del Barrio Alvarellos, Inmaculada Barriuso, María Luisa Bellido Gant, Francisco Javier Bernal Casanova, Paloma Callejo Garrido, Miguel Cano Román, Alessandra Carelli, Mikel Caro Blázquez, Marina Chinchilla, Teresa Conesa Torres, Ana Costa Novillo, José Eduardo Cunha, Ana Marta de Catalina Blasco, Robert Dean Brownlee, José Luis Díez, Patricia Domínguez Rocabado, Ana Écija, Laura Fernández Bastos, Roberto Fernández Castro, Laura Fernández Frutos, Elisa Isabel Franco Céspedes, María Jesús de la Fuente, Maria João Gagean de Vasconcelos, sor María Pilar García Argudo, Lucas García Guirao, Leticia García Hernández, Katharina Gart, Cristina Giménez Raurell, Ana Gómez Acevedo, Carlos González-Barandiarán de Müller, Rosa González, Laura González Ortiz, Miguel Ángel González Suela, Enrique Gutiérrez de Calderón, Almudena Hernández de la Torre Chicote, Elena Hernando, Paula Lafuente Gil, Manuel Lechuga Galindo, Mikel Lertxundi, Pablo Linés Viñuales, Gonzalo López, Concha Mancebo, Alberto Marchesin, Beatriz Martín de la Peña, Caritina Martínez de la Rasilla, Alejandro Martínez, Carolina Miguel Arroyo, Lucía Montigiani, Macarena Moralejo, Margarita Moreno Conde, Francesco Moschini, Javier Novo, Oficina Real e Ilustre Cofradía de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca, Alessandro Oldani, Valentina Oodrah, Pandolfini Casa d'Aste, Núria Peiris Pujolar, Juan Pelegrí, Carlos Alonso Pérez, Luisa Pérez Rodríguez, Darío Porta, Ana Ramírez Martínez, Real Archicofradía Sacramental de San Pedro, San Andrés y San Isidro, Sara Reinoso de la Orden, Eleonora Renucci, Shelby Rodríguez, Javier Rodríguez Barrera, Mercedes Rodríguez Collado, José Luis Rodríguez Muñoz, Mónica Rodríguez Subirana, Gema Rodríguez Pedraza, Adolfo Rodríguez Pérez, Tiffany Rougelin, Paul Ruellan, Juan Ramón Sánchez del Peral, Carlos Sánchez Díez, Antonio Sánchez Luengo, Dominique Sauvegrain, Subastas Segre, Christina Simons, Elisa Soares, Piera Tabaglio, Gina Tamaro, Isabel Tuda Rodríguez, Juan Ulloa, José Antonio de Urbina, Susana de Urbina, Cristina Uribe, Ana Vicente, Marta Villegas y Astrid Winde

SUMARIO

*La fortuna crítica de Rafael Tegeo,
náufrago del tiempo*

Asunción Cardona Suanzes

9-47

*La estancia de Rafael Tegeo en la Roma
cosmopolita de las artes (1822-1827)*

Giovanna Capitelli

49-69

*El infante Sebastián Gabriel de Borbón,
Rafael Tegeo y los artistas de su tiempo*

Amaya Alzaga Ruiz

71-97

*1832. Rafael Tegeo al servicio de los
duques de San Fernando de Quiroga*
Juan Ramón Sánchez del Peral y López

99-119

*Miradas que nombran.
A propósito de los desnudos masculinos
de Rafael Tegeo*

Carlos Reyero

121-137

*«De alto y merecido crédito»:
Rafael Tegeo, pintor de historia*

José Luis Díez

139-161

Tegeo, el artista

Carlos G. Navarro

163-233

Catálogo

235-345

Rafael Tegeo (1798-1856).

Cronología documental

Antonio González Ariza

347-375

Bibliografía general

376-385

La estancia de Rafael Tegeo en la Roma cosmopolita de las artes (1822-1827)

Giovanna Capitelli

Rafael Tegeo, que marcha de España en circunstancias rocambolescas rumbo a Italia, adonde llega en barco tras haber sobrevivido a un naufragio en el golfo de León¹, se presenta en Roma en otoño de 1822 a tiempo de asistir el 31 de enero de 1823 al funeral de Antonio Canova, protagonista indiscutible del sistema capitolino de las artes entre Imperio y Restauración, y también de ver arder la basílica paleocristiana de San Paolo fuori le Mura el 15 de julio de 1823, incendio tan catastrófico como concorde con la cada vez más extendida 'sensibilidad romántica'.

El pintor, natural de Caravaca de la Cruz (Murcia), no había cumplido aún los veinticuatro años de edad, la misma con que otros pintores de la generación precedente a la suya, como José Aparicio e Inglada (1773-1838), su maestro en Madrid, Juan Antonio Ribera (1779-1860) o José de Madrazo (1781-1859), habían culminado ya sus respectivas etapas de perfeccionamiento en el extranjero, en Roma y París —con David (1748-1825)— o solo en la Ciudad Eterna². Tegeo, por su parte, podía preciarse de una sólida formación, primero en Murcia y más tarde en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde estudió tres cursos académicos completos³.

Los mencionados pintores, u otros artistas españoles a los que Tegeo pudo tomar como modelos merced a su éxito y talento, llevaron a cabo su periodo de estudios en la capital universal de las artes gracias a las pensiones otorgadas por el rey o por sus ciudades de procedencia. Tegeo, por contra, marchaba a Italia sin protección económica alguna, contando solo con sus propios medios y confiando sobre todo en su talento y capacidad de trabajo; y no es que no hubiese pedido una ayuda económica al rey o a la Academia, pues ya en 1819 solicitó una pensión para ampliar estudios en Roma o para trabajar en la corte, pero las estrecheces económicas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la escasez de las pensiones concedidas por la corte, así como la prioridad de que gozaban los escultores, lo habían impedido⁴. La Casa Real le proporcionó entonces una pensión para estudiar y trabajar exclusivamente en Madrid⁵; con todo, en el Real Sitio de San Ildefonso estuvo a las órdenes del lombardo Fernando Brambilla, por aquel entonces pintor y arquitecto de Cámara de Carlos IV⁶.

Cuando Tegeo decidió marchar a Roma —este es un dato que aún no ha sido registrado en las diferentes investigaciones— pudo contar, empero, con la ayuda garantizada de la red de amistades que vinculaba estrechamente a España con Roma en aquellos años de los primeros tiempos de la Restauración. Una carta conservada en los archivos del Thorvaldsens Museum de Copenhague, fechada en Madrid el 10 de octubre de 1822, firmada por el escultor Ramón Barba y dirigida al estudio romano de Bertel Thorvaldsen en la Piazza Barberini, nos indica que 'Rafaello

1. Sobre las circunstancias del viaje de Tegeo, véase Baquero Almansa [1913] 1980, p. 352. Era conocida la peligrosidad de aquellas aguas. El 4 de marzo de 1818 se hundieron en un naufragio en el golfo de León, entre España y Francia, los seiscientos ochenta y ocho cuadros enviados a Madrid desde Italia pertenecientes a los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. Véase Leone, 2012, p. 6. Sobre la historiografía referente al pintor y su fortuna crítica, véanse Baquero Almansa [1913] 1980, pp. 351-58; Méndez Casal, 1925, pp. 1-6; Aguilera Rabaneda, 1999.
2. Sobre la anarquía que reinaba en Madrid respecto a la gestión de las becas de pensionado en el extranjero en la segunda década del siglo XIX véase, también para la bibliografía precedente, Gallego García, 2012, pp. 179-92, en especial p. 180. Sobre la suspensión de las pensiones ordinarias de los españoles entre 1815 y 1832 véanse García Sánchez, 2011, pp. 123-32; Azcue, 2012a, pp. 211-49; Brook, 2014, pp. 89-101.
3. Véase en este mismo catálogo la cronología documental elaborada por Antonio González Ariza.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.

7. "Sig^o Cavalliere Alberto Torwalzzent [Bertel Thorvaldsen] / Mi prendo la Libertad di Raccomandarla al Pittore Dn. Raffaello tezzero [Tegeo], che va a esa Capitale a Perfezzionarse en Su' Arte de Pittore, l'amore dello Studio lo conduce a Sue Spese, ha messo insieme colle Sue fatighe una qualche somma e lasciando i suoi interessi, va colla novita cunvizione, che ha trasportuto a tanti altri a ese Centro delle Arte belle. Percio questo mio Amico merita Considerazione, ed io lo Raccomando a lei pregando la tenga la bonta di Prestarghli al che Consiglio Sull'Arte cuando lui lo Pregerà, facendolle vedere un a[ll]tro lavoro. / il Suo scolare D^{no}. Valerimo Salvatierra [Valeriano Salvatierra] lo Saluta Caramente, e sono Ricordo molto di lei. / Desidero tornare a esa Dominante perche facciamo una buona oglia e la mangiamo insieme Con gli Amici Soliti. la Prego i miei Salutti a Vistron [Johan Niklas Byström] ed a tutti li Amici. Ed atendendo i suoi Commandi, mi Nottificio Suo U^{mo} e d^{mo} S^{re} Amico e Collega. / Raimondo Barba", Copenhague, Arkivet Thorvaldsens Museum, m7 1822, nr. 54. Accesible en línea, en una útil edición crítica, en <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m71822,nr.54?highlight=1822%2C+nr.+54>.
8. Brook, 1999, pp. 17-30.
9. Pardo Canalis, 1967, pp. 45-54; Azcue, 2016, pp. 109-22; Cesareo, 2012, p. 29.
10. Tesan, 1998; Azcue, 2012b, pp. 98-126.
11. Citaremos, dicho sea de paso, que uno de los lugares más apreciados por la comunidad alemana y por Thorvaldsen para sus momentos de expansión era precisamente la *osteria* española situada en el puerto de Ripa Grande, en el Trastevere, entre las tabernas del complejo de San Michele. Allí se podía beber vino español y disfrutar de almuerzos y cenas. Esa *osteria* es además el escenario de una célebre pintura de Franz Ludwig Catel, *El príncipe heredero Luis de Baviera en la taberna española de Ripa Grande* (29 de febrero de 1824), Múnich, Neue Pinakothek (Inv. Nr. WAF 142), en la que también aparece retratado el tabernero, Rafael de Anglada.
12. Donato, Capitelli y Lafranconi, 2009, pp. 66-99; Susinno, 1998, pp. 59-70. Sobre el ambiente artístico romano en la segunda década del siglo XIX sigue siendo muy útil el catálogo de la exposición que el Nürnberg Germanisches Nationalmuseum dedicó a Bertel Thorvaldsen en 1991-1992. Véase Bott y Spielmann, 1992.

Tegeo' (Rafael Tegeo) fue presentado al escultor danés, personalidad de gran relieve en la cosmopolita comunidad artística de la ciudad, para que le asegurase su ayuda y protección:

Al Caballero Alberto Torwalzzent [Bertel Thorvaldsen]

Me tomo la libertad de recomendarle al pintor D. Raffaello tezzero [Tegeo], que acude a esa capital para perfeccionar su Arte de pintor, su amor al estudio lo lleva allí a sus expensas; ha reunido con esfuerzo algún dinero y, dejando atrás sus intereses, marcha con la misma firme convicción que ha llevado a tantos otros a ese Centro de las Bellas Artes. Por todo ello, este amigo merece su consideración, y yo se lo recomiendo a usted rogándole tenga la bondad de prestarle algún consejo sobre el Arte cuando se lo solicite, haciéndole ver otros trabajos.

Su discípulo D. Valerimo Salvatierra [Valeriano Salvatierra] le saluda afectuosamente, y también yo le recuerdo a usted.

Deseo regresar a esa ilustre ciudad para que hagamos una buena olla y nos la comamos con los amigos de siempre. Le ruego que salude de mi parte a Vistron [Johan Niklas Byström] y todos los amigos. A la espera de sus órdenes, le saluda su humilde y dilecto amigo y colega

Raimondo Barba⁷

El remitente de la carta era un notable escultor que acababa de regresar a Madrid tras una permanencia en Roma de veinticuatro años⁸. Ramón Barba marchó a la Ciudad Eterna en 1797 por sus propios medios, y una vez allí obtuvo una pensión real en 1801. En Roma fue una figura conocida; se hizo un lugar en el círculo del danés y, en 1818, obtuvo plaza de académico en San Luca con el apoyo de Antonio Canova⁹.

En cuanto al otro escultor español mencionado en los saludos, Valeriano Salvatierra, fue discípulo personal de Thorvaldsen a principios de la segunda década del siglo XIX¹⁰. Ambos garantizaban en esta ocasión la seriedad del joven recomendado, a quien Barba definía como un "amigo", no como un discípulo, dando garantías de su probada valía profesional.

La misiva de Barba, escrita en un italiano trufado de sabrosos hispanismos y marcado por la alternancia del registro formal e informal, es prueba de la solidez de una camaradería fundada en hábitos de convivencia ("una buona oglia" / "una buena olla") y en las relaciones, fundamentadas en un mestizaje de lenguas, que aglutinaban a españoles y escandinavos en Roma (en la carta, junto a otros amigos anónimos, se menciona al escultor sueco Johan Niklas Byström, propietario de la Villa Malta de Porta Pinciana entre 1818 y 1828): una amistad a cuyo cuidado se confió a Tegeo¹¹. El texto ofrece una panorámica del clima multilingüe, multiforme, polifónico en su concierto de nacionalidades y de lenguajes artísticos, que acogió en Roma al pintor murciano que albergaba tan brillantes expectativas.

La Roma que Tegeo iba a conocer era una ciudad diferente de la que ocho años antes había dejado atrás José Aparicio, su maestro en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid¹². Aunque seguían aún muy activos los talleres de Vincenzo Camuccini, de Jean-Baptiste Wicar y de Gaspare Landi —pintores que Giuseppe

Tambroni, secretario de la Accademia d'Italia, señalaba en 1814 como protagonistas de la escena artística romana¹³—, y aunque el taller de Thorvaldsen vivía también al ritmo de una manufactura preindustrial¹⁴, las políticas pontificias de promoción de las artes que habían animado los primeros años de la pos-Restauración conocieron una etapa de contención¹⁵.

En julio de 1823 fallecía Pío VII y subía al trono pontificio el primer papa *zelante*, León XII; pero ya antes el funeral de Antonio Canova, muerto en octubre de 1822, había representado un indicador clarísimo de los cambios en curso. El 31 de enero de 1823, la basílica de los Santos Apóstoles acogió una escenografía de 'sacralización' del mejor cincel de Europa, en una ceremonia fúnebre en la que participaron miles de personas (y quizás el propio Tegeo). Para presentar las obras del artista ante la muerte se expusieron en el templo, bajo la supervisión del cardenal Placido Zurla, dos de sus escasas obras sacras: el *Descendimiento* y la *Magdalena*¹⁶. Canova, laico, capaz de dialogar de igual a igual con papas, cabezas coronadas o con el mismo Napoleón, que no puso objeciones a la hora de vender su *Religión católica*¹⁷, pensada en un principio para la basílica de San Pedro, a un cliente anglicano, y que proporcionó a la nobleza europea y americana un vasto catálogo de divinidades olímpicas bajo forma de modernos clásicos, se convertía así en el intérprete de la sacralidad católica.

La ciudad adonde llega Tegeo es la Roma que han descrito Stendhal (en 1824, en su tercera estancia) y Leopardi¹⁸. De los fastos cesáreos del gobierno napoleónico (1808-1814), pasando por el renacimiento promovido con determinación por Pío VII (1814-1823) y plasmado en las artes gracias a la activa labor de Antonio Canova¹⁹, se había pasado a las censuras de la ciudad 'sacra' de León XII (1823-1828), pontífice circunspecto y prudentísimo que puso todo su empeño en las reformas de la Iglesia y de su clero, y también en la acción pastoral, mientras recelaba de todo gasto en las artes. No obstante, la ciudad seguía siendo, a pesar de las divisiones causadas por la política pontificia, sede europea de la formación artística internacional y también un rico filón para el coleccionismo de obras de arte antiguas y modernas²⁰. Reyes, aristócratas y millonarios de todo el mundo la visitaban con asiduidad y encargaban estatuas y pinturas a sus artistas²¹. En el *Giornale Arcadico* (1819) se afirmaba sin exageración que Roma producía por sí sola un número de esculturas superior al del resto de los demás países juntos. La Accademia di San Luca funcionaba a toda máquina tras la reforma de 1819. Los pensionados extranjeros eran cada vez más numerosos y acudían incluso de la lejana Rusia. En 1821, el arqueólogo e historiador del arte Leopoldo Cicognara escribía un memorial para el canciller Metternich en el que indicaba la posibilidad de fundar una Academia Imperial en Roma; la insular Inglaterra, por su parte, planeaba establecer también su propia sede académica con el pintor Tommaso Minardi como posible director, a propuesta del escultor galés John Gibson. En 1827, Luis I de Baviera adquiría la ya mencionada Villa Malta para convertirla en su residencia romana y, en su ausencia, en sede de los artistas bávaros pensionados.

En cuanto a la producción en el campo de las bellas artes, Roma ya no era únicamente un escenario artístico anclado en la Antigüedad, la cuna de la Arcadia y del Neoclasicismo que el segundo Setecientos y la etapa napoleónica le habían

13. Rudolph, 1982.

14. Grandesso, 2010.

15. Fiumi Sermattei, 2017.

16. *El Descendimiento*, yeso (Possagno, Gypsotheca e Museo Antonio Canova) y *La Magdalena*, 1796, yeso (Possagno, Gypsotheca e Museo Canova), véase Villari, 2007, pp. 97-110.

17. Bolton, Lincolnshire (Reino Unido), Parish Church.

18. Bellucci y Trenti, 1998; Leopardi, 2014.

19. Capitelli y Grandesso, 2008, pp. 243-66.

20. Capitelli y Grandesso, 2003, pp. 589-603; Capitelli, Grandesso y Mazzarelli, 2012, pp. 385-416.

21. Susinno, 2009a; Susinno y Bonfait, 2003.

22. San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.
23. *Marco Atilio Régulo parte para Cartago*, obra de la que su autor hizo varias versiones. Se cree que la que concibió como *pendant* de la obra de Bruni es la que pintó para el príncipe ruso Ivan Baryatinsky. Véase Hiesinger, 1978, p. 316.
24. San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.
25. Susinno, 1991, vol. I, pp. 399-430, reeditada en Susinno, 2009a.
26. Imágenes publicadas en Fiorentini, 2006, pp. 195-215.
27. Bonfait y Capitelli, 2013.
28. Es el caso, por ejemplo, de coetáneos franceses de Tegeo como Guillaume Bodinier, nacido en el mismo año que el pintor murciano y ganador del Grand Prix de Rome, o Charles-Philippe Larivière. Sobre los mismos cinco años de estancia en la Ciudad Eterna del primero y para la reconstrucción de las vivencias romanas del segundo, véase Lodde, 2003, pp. 76-106. Sobre la correspondencia de los artistas desde Roma hacia otras localidades europeas y viceversa sigue trabajándose desde hace unos años en el proyecto *Lettres d'artiste. Pour une histoire transnationale de l'art. XVIII-XIX siècles*, dirigido por Maria Pia Donato y por quien esto firma, cofinanciado por la École française de Rome, Università Roma Tre, Università della Calabria, Università di Macerata, Università di Chieti, Università della Svizzera Italiana y por el Institute de histoire moderne et contemporaine (UMR 8066), de París.

restituido. Su modernización seguía el ritmo de los recién llegados, como los rusos Fyodor (Fidelio) Bruni y Karl Briulov, que aportaban respectivamente una impronta romántica a la pintura de historia con *La muerte de Camila, hermana de Horacio* (1824)²², sentimental pareja de un lienzo de Camuccini²³, y con la compleja elaboración de *El último día de Pompeya* (1828-33)²⁴, cuadro rutilante de dramatismo y brillantes juegos de luces; y también con la evolución de la cultura de los artistas nazarenos que eligieron permanecer en la ciudad, con Johann Friedrich Overbeck *in primis*, interesados en la revisión del canon trecentista y cuatrocentista²⁵. Se seguía haciendo tanto pintura de historia como estatuaria en cantidad y variedad, pero la ciudad también era ya un laboratorio de vanguardia de la pintura de paisaje, repleto de forasteros. Cuatro caricaturas de Carl Jacob Lindström, invitado de Byström (1823) en Villa Malta, fijan en una imagen jovial, que dice mucho de los estereotipos que se iban definiendo, las cuatro principales modalidades contemporáneas de pintura de paisaje en la Ciudad Eterna: la de los alemanes, definitoria y meticulosa; la de los ingleses, exacta gracias al uso de la cámara óptica; la de los franceses, tempestuosa y romántica, y la de los italianos, veloz y de máximo aprovechamiento, representada por un Bartolomeo Pinelli que esboza el paisaje desde un carruaje en marcha²⁶.

La pintura de género también conoce una fortuna inédita en aquellos años. Amén de los numerosos émulos de François Marius Granet, que redescubrían la Roma devota de los monasterios y conventos como escenario de sus pinturas de pequeño formato repletas de frailes y religiosos, se reconoce justamente a Louis-Léopold Robert —pensionado suizo desilusionado con sus resultados como pintor de historia— el haber inaugurado en los años veinte, partiendo de los grabados de Bartolomeo Pinelli, un “romanísimo” subgénero de pintura de la vida cotidiana. En sus lienzos vemos al pueblo romano captado en sus actividades más humildes con la belleza de la sencillez, tema que desde entonces obtendría gran éxito en el mercado artístico capitolino, satisfaciendo así la pasión, tan romántica, por los testimonios del folclore²⁷.

En ese escenario romano, variado y cosmopolita, son por desgracia raros y esporádicos los hechos documentados de la permanencia de Tegeo en la Ciudad Eterna, que duró casi cinco años, desde el otoño de 1822 al mes de abril de 1827. Habiéndose perdido o, esperamos, no habiendo reaparecido todavía la correspondencia del artista con su familia o con amigos y colegas —un instrumento precioso que, en otros casos y en otras latitudes, ha permitido reconstruir con detalle la historia de jóvenes extranjeros pensionados en Roma²⁸—, las escasas noticias sobre las experiencias capitolinas de Tegeo proceden exclusivamente del estudio de las fuentes oficiales, de la burocracia académica, de la prensa especializada de la ciudad y, sobre todo, de la interpretación de la cultura figurativa que caracteriza las obras de nuestro artista.

La primera noticia que nos reserva el examen de las fuentes aparece en el *Diario di Roma* del 23 de octubre de 1823, periódico que cubre la información local. Casi un año después de la llegada de Tegeo a la ciudad, informa de la exposición de una pintura suya en la iglesia de Santa Maria ad Martyres, conocida como la Rotonda

(actual Panteón)²⁹. La ocasión es importante y el escenario de gran relieve. Tegeo tiene la posibilidad de mostrar al público romano durante un par de semanas, en la sede expositiva por excelencia de la ciudad³⁰ —al menos antes de la inauguración, en 1830, de la Sala del Popolo de la Società degli Amatori e Cultori³¹—, su lienzo *La curación de Tobías*³², pintura que el propio pintor donó al Real Alcázar Santuario de la Vera Cruz de Caravaca de la Cruz (fig. 19).

Exponer en el Panteón significaba acceder al circuito de la crítica de arte. La breve reseña publicada en el *Diario di Roma*, firmada por G. A. F., representa el ingreso de Tegeo en el papel impreso. El recensor se congratula en primer lugar por la elección del asunto, “que muestra un ejemplo de piedad filial, una de las muchas virtudes en cuyo estímulo deberían las Bellas Artes ser principalmente empleadas”³³, revelando una simpatía por el paradigma neoclásico de la pintura entendida como *exemplum virtutis*. El crítico aprecia en la obra su “unidad y sencillez encomiable, a la que todo en ella contribuye”³⁴. Concluye observando como:

el conjunto de esta producción, la combinación de las líneas y también el colorido persuadirán a los entendidos de que su autor, aunque educado en suelo extranjero, ha podido en breve tiempo emprender la vía de la sólida escuela romana; el cual, alimentando su óptima disposición podrá dentro de no mucho ser tan caro a su patria como a Roma, generadora y rectificadora de los buenos ingenios en las Artes bellísimas³⁵.

¿Qué quería decir el crítico al señalar en la obra una cercanía a la ‘sólida escuela romana’? Estamos convencidos de que por *scuola romana*, respecto a *La curación de Tobías* de Tegeo, no debe entenderse la de Vincenzo Camuccini, corifeo del neoclasicismo de la urbe al frente del taller de pintura más famoso del momento³⁶, como nos esperaríamos de un joven educado en Madrid por José Aparicio, sino la del placentino Gaspare Landi (figs. 18 y 20)³⁷. Este, hombre ya anciano, seguía reuniendo a jóvenes talentosos en busca de nuevas instancias capaces de superar el estiaje de la cultura neoclásica. Gaspare Landi seguía supervisando en 1822 a los alumnos de las escuelas académicas de San Luca. En 1823 regresó a Piacenza durante algún tiempo, pero en 1824 estaba de regreso en Roma, hecho que fue muy festejado entre los académicos.

Uno de sus discípulos describe detalladamente las delicadezas expresivas y una especie de purismo *ante litteram* en las composiciones que Landi iba ejecutando en aquellos años:

El arte de transmitir a otros nuestras propias ideas de un modo claro y completo es la mayoría de las veces cuestión difícilísima, abstrusa para todo docto maestro, por lo que a menudo se dan eruditos y sabios, mas no enseñantes excelentes. Pero Landi era muy elocuente, pues representaba tan brillantemente sus propios conceptos con palabras que los escolares, amén de la instrucción, obtenían de ellas un maravilloso deleite. Por eso eran muy pocos los que abandonaban la escuela. De sus preceptos de arte, ciñéndome a unos pocos, eran los primeros



Fig. 18 Rudolph Friedrich Carl Suhrlandt, *Gaspare Landi*, 1816. Grafito, 268 × 214 mm (hoja). Berlín, Kupferstichkabinett, Ident. Nr. SZ Suhrlandt 39

29. La noticia ya había sido dada a conocer por Ossorio y Bernard, 1975 [1884], pp. 658-59.

30. El 2 de octubre de 1823, siempre en el Panteón, expusieron sus pinturas más recientes otros dos jóvenes prometedores: Carl Joseph Begas de Colonia, *El bautismo del Redentor acompañado de ángeles*, y Carl Eggers, *María dedicada a sus tareas domésticas con la Magdalena sedente a los pies del Redentor* (*Diario di Roma* 1823, p. 1).

31. Montani, 2006. Disponible en línea: dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/4526/1/Montani.pdf. Véase también Meyer, 2006, pp. 15-22.

32. *Diario di Roma*, 23 de octubre de 1823, p. 4.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

36. Giacomini, 2008, pp. 47-57; Omodeo, 2013, pp. 191-204.

37. Para una bibliografía completa sobre el artista, véase Grandesso, 2004, vol. 63, pp. 379-84.



Fig. 19 Rafael Tegeo, *La curación de Tobías*, 1823. Óleo sobre lienzo, 250 × 297 cm. Caravaca de la Cruz (Murcia), Real e Ilustre Cofradía de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca, basílica-santuario



Fig. 20 Gaspare Landi, *Jacob pide a Labán tomar a Raquel por esposa*, h. 1790. Óleo sobre lienzo, 147 × 194 cm. Milán, Galleria d'Arte Moderna, GAM 5144

la tersura del empaste de los colores; el aborrecimiento del *dipingere di tocco*³⁸, método que al manierismo complace, mientras que en la naturaleza están los colores admirablemente fundidos; y también que las huellas visibles del pincel pertenecen solo a la pintura de decoración, como esas que se pueden observar desde lejos. Y censuraba sobremanera a quienes caían en el exceso contrario, siguiendo a una secta de artistas, alemanes casi todos, denominados puristas porque opinaban que la perfección del arte consistía en la servil imitación de la naturaleza y, también, de los pintores del Trecento y del Quattrocento. Aun debiéndoles sin duda el haber traído nuevamente la luz de la civilidad a las bellas artes extraviadas en las malhadadas tinieblas de la barbarie, y aun siendo ello del todo cierto, si nos detenemos solo en eso negaremos por lo demás el progreso de las dichas bellas artes hacia la perfección, como evidencia la historia de la pintura. Landi condenaba ciertamente, y con razón, esa necia manía, y las diatribas que la misma provocaba, al calor de las cuales se llega fácilmente al extremo y se cae siempre en falsedades. Por ello, secundando solo su genio natural, en vez de dispersarse buscando secamente los contornos se ocupó (en exceso quizás) solo de la hermosura del color. Todas estas máximas que Landi sentía se las sugería a sus discípulos, y lleno de celo y exhortándoles con cualquier estímulo de emulación, los enriquecía continuamente con nuevas luces y preceptos de arte: preceptos que encontraban confianza plena, igual que los que habían llegado antes para servir de ejemplo³⁹.

38. La *pittura di tocco* o "pintura al toque" hace referencia a un modo de pintar que consiste en aplicar sobre el lienzo pinceladas ágiles y breves, a modo de pequeño punteado.

39. Masini, 1842, pp. 17-18. Se publicó primero en el periódico napolitano que había dado cabida al *Manifesto del purismo* firmado por Antonio Bianchini, Tommaso Minardi, Johann Friedrich Overbeck y Pietro Tenerani, donde se muestra claramente contrario al seco nazarenismo de la escuela alemana.

40. Ambiveri, 1879, p. 172.

41. Grandesso, 2008, pp. 13-27.

42. Arias Anglés y Gil Serrano, 2002, pp. 237-53.

Aunque la reseña de Masini fue escrita en 1842, es decir, a la muerte de su maestro, y aunque interviene abiertamente en el debate contemporáneo sobre el purismo, la descripción que ofrece sobre la concepción de la pintura, y por ende sobre las modalidades de enseñanza de Landi y sus objetivos de formación, enmarca el contexto en que Tegeo formó su propio lenguaje pictórico 'romano'. En efecto, Landi perseguía una especie de tercera vía mengsiana entre Camuccini y Overbeck, una pintura ecléctica que privilegiaba, junto al color, la naturaleza, la expresión y la comunicación sentimental⁴⁰. También Luciano Scarabelli (1806-1878), el biógrafo de Landi, recordaba al hablar de sus enseñanzas que el maestro pedía a sus alumnos que retratasen el desnudo y la verdad, y no las estatuas, para evitar la dureza del estilo denominado *statuino*⁴¹. Estas instrucciones tuvieron que hacer mella en el joven Tegeo, que las empleó precisamente en los óleos de asunto homérico ejecutados a su regreso a España (cat. 8 y 9)⁴².

Aun siendo una prueba madura y autónoma, la pintura de Tegeo parece inspirarse por su claridad expresiva, tono sentimental, modo de presentar los plegados e incluso por la tipología de algunas de sus figuras (la del anciano Tobías y la de la sirvienta que aparece de perfil) en el repertorio landiano, incluso en el más antiguo, como se aprecia al comparar su *Curación de Tobías* con el *Jacob pide a Labán tomar a Raquel por esposa*, lienzo que Landi pinta en la novena década del siglo precedente y que se expone actualmente en la Galleria d'Arte Moderna de Milán (figs. 19 y 20).

También habla una lengua muy próxima a la de las obras de Landi y de sus más cercanos discípulos otro óleo, *La Virgen del jilguero*, aparecido recientemente en el mercado del arte y que ha entrado a formar parte de las colecciones del Museo del Romanticismo de Madrid (cat. 4). Vemos en él que la perfección del empaste de los colores y el modo uniforme, entre Leonardo y Correggio, de sugerir la densidad del aire indican una gran familiaridad con la manera de Landi. El paisaje sereno y muy romano, con la pirámide Cestia caprichosamente situada en una población del Lacio, muestra el deseo de Tegeo de medirse con una suma de figura y paisaje.

Los ingredientes estilísticos de esta delicada *Virgen del jilguero* no deben buscarse solo en esa dirección. En efecto, si el colorismo de Tegeo sintoniza con la búsqueda de efectos cromáticos de Landi —en especial con la recuperación de la antigua técnica de la veladura, que conseguía, mediante una paciente ejecución, conservar la transparencia y el brillo en los colores subyacentes, e incluso en las zonas de sombra—, el tipo de la Virgen con el Niño en actitud sentimental llegaba a Tegeo por su conocimiento de Tommaso Minardi.

Minardi aparecía pues como modelo, o mejor aún, como estímulo para la reflexión que entonces hacía el pintor murciano sobre los tipo quattrocentistas y cincuecentistas de Virgen con el Niño, y que parece aplicar a un producto confeccionado probablemente para una venta rápida que permitiera al pintor asegurarse un medio de supervivencia. Justo en aquellos primeros años veinte, Minardi, que volvía de Perugia donde había ocupado la cátedra de pintura en la Academia local, lograba una nueva visibilidad con su visionaria *Aparición*

de la Virgen a san Estanislao de Kostka para los jesuitas de la iglesia romana de Sant'Andrea al Quirinale⁴³.

Es probable que en 1823, fecha de la exposición de *La curación de Tobías* en el Panteón, Tegeo contase ya con una vivienda en alquiler con taller anexo en Via Pinciana, 43. En esta zona, que no era acomodada, pero que estaba a unos pocos metros de Villa Malta —ocupada entonces por el sueco Byström junto a su compatriota Hjalmar Moerner y el parmesano Giacomo Zamperla—, no muy distante de Villa Médicis, sede de los pensionados franceses, y del Palacio de España, tenían su estudio-vivienda muchos artistas forasteros como él.

El pintor letón Wigand, el alemán Thomas y el grabador Hoff vivían en el mismo inmueble que Tegeo (en el mencionado número 43). El escultor danés Herman Vilhelm Bissen, los pintores polacos Kokulardt y Rutzietsky, y también el escultor Tattirkewitez vivían juntos (en el número 41); en esa misma calle trabajaban el escultor francés Bourgeois (en el número 40); Carl Georg Christian Schumacher, artista de Mecklemburgo (en el número 46); los sajones Smidt, Adrian Ludwig Richter y Johann Martin von Wagner, junto con el nazareno Philipp Veit (en el número 37), Baumgarten (en el número 17), Schultze (en el número 3), el austriaco De Felsern (en el número 10), el francés Henri Joseph de Forestier (en el número 8), el húngaro De Balassa (en el número 7), el mosaiquista romano especializado en paisajes Valle, ocupaba un taller al comienzo de la calle (en el número 1).

El nombre del pintor murciano junto con su dirección aparecen en el *Elenco di tutti gli pittori scultori architetti miniatori incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti [...]* e finalmente i negozi di antichità e di stampe esistenti in Roma l'anno 1824, compilato ad uso de' stranieri, obra del escultor suizo Enrico (Heinrich) de Keller⁴⁴. Este fiable índice de artistas, realizado para simplificar los itinerarios de los amantes del arte y de los viajeros del Grand Tour que colmaban la ciudad en busca de buenas compras tras la Restauración, es muestra del carácter marcadamente cosmopolita del mundo romano⁴⁵. En el barrio donde vivía nuestro murciano se hablaban muchas lenguas diferentes.

'Tegeo Spagnuolo', junto al catalán Carlo de Paris (1800-1861, 'Paris Spagnuolo', domiciliado en Via Bocca di Leone, 25) eran los únicos españoles entre los pintores mencionados en la guía de Keller en su edición de 1824: dos españoles de un total de ciento setenta y cuatro "pintores de historia".

Si Tegeo provenía de la formación académica madrileña, Carlo de Paris —nacido en Barcelona casi por casualidad— había entrado en contacto con el círculo artístico español en la capital pontificia. En 1801 sus padres se instalaron en Roma. Cuando Carlo tuvo la edad adecuada para iniciar su carrera artística, y dada su afición al dibujo, estos lo confiaron a José Aparicio quien, tras abandonar Roma en 1815, sugirió al joven que asistiera a la Accademia di San Luca. Carlo de Paris realizó sus primeros estudios en esta institución, primero bajo la guía de Luigi Agricola y desde 1817 bajo la de Gaspare Landi. Participó en varios concursos académicos y desarrolló su currículum sin particular brillantez⁴⁶. Tegeo y De Paris eran casi coetáneos y compartían, además de la lengua y la procedencia, a sus maestros, Aparicio y Landi. Es muy probable que los dos se conociesen.

43. Susinno y Scarpati, 1982.

44. Keller, 1824, p. 38.

45. Serenella, 2012, pp. 1-19 y 43.

46. Camboni (en prensa).

47. Como ha investigado Raquel Gallego García en su ensayo sobre los *Stati delle anime*, también estaban presentes en la ciudad, en esos mismos años, otros artistas españoles. Véase Gallego García, 2014, pp. 179-91.

48. Picardi, 2002, pp. 169-214, en especial p. 182.

49. Racioppi, 2002, pp. 79-98.

50. Agradezco a Elisa Camboni sus investigaciones en la documentación del Archivio Storico dell'Accademia di San Luca.

51. Caniglia, 2002, pp. 357-94.

52. Arias Anglés, 1993, pp. 206-09, incluye ilustración en color; Pérez Simón y Ortiz Islas, 2008, p. 124, n.º 300.

El útil opúsculo de Enrico de Keller no citaba, naturalmente, a todos los artistas presentes en la ciudad. No constaban en la guía muchos de los estudiantes en periodo de formación; tampoco estaban los artistas de paso ni aquellos que quizás no tenían su propio estudio. Pero el elenco sí que incluye a los titulares de becas de pensionado de las naciones mejor organizadas, como los franceses de la Academia de Francia o los napolitanos del Palazzo Farnese⁴⁷. La distribución geográfica de la presencia de artistas en la ciudad, cuya procedencia aparece indicada al detalle (con la ciudad y con el estado), señala las predominancias nacionales y nos permite dibujar un mapa de tan cosmopolita comunidad. Por otra parte, la guía se divide en categorías profesionales y mercantiles.

Por lo que respecta a la pintura de historia, que era la más abundante, la comunidad más numerosa era la de los pintores procedentes del mundo germánico, con un total de cuarenta personas, encabezadas por diecisiete prusianos; después venía el grupo de los treinta y cinco romanos, seguidos de cerca por los treinta y tres maestros del pincel procedentes de los estados preunitarios italianos (capitaneados por ocho napolitanos); también había veintiséis franceses, once austriacos, cinco rusos, cinco ingleses, cuatro suizos, tres polacos, dos húngaros, dos flamencos, dos daneses, un tirolés, un curlandés, un holandés y un maltés.

Por su parte, de un total de ochenta y nueve escultores, son tres los artistas españoles cuya dirección se consigna en la guía. Se trata de los bien conocidos Álvarez Cubero, Ramón Barba y Antonio Solá. En la práctica de la escultura, en la que Roma ocupaba el lugar preeminente, la comunidad más numerosa era la de los veintidós escultores romanos, seguida de los diecinueve maestros del cincel procedentes de otras localidades de la península italiana; amén de otros catorce alemanes, ocho franceses, siete ingleses y un número increíblemente numerosos de artistas individuales que eran prueba del interés europeo por la estatuaria.

Debemos presumir que Tegeo había asistido a alguna de las clases de la Accademia di San Luca, sita en el Collegio Germanico, junto a la iglesia de Sant'Apollinare, puede que con el propio Carlo de Paris. Las clases más solicitadas eran las vespertinas, reservadas al estudio del desnudo —con modelos por los que Roma era bien conocida—; o las de la cátedra de pintura de Landi (“profesor de teorías del arte”), de Andrea Pozzi o de Tommaso Minardi en la Sala de los Cristales⁴⁸; por no hablar de las de historia, mitología y costumbres de Giuseppe Antonio Guattani, tan adecuadas para un discípulo de Aparicio⁴⁹.

Aunque el nombre de Tegeo no aparece en la lista de los matriculados⁵⁰, incompleta por otra parte, sabemos que en septiembre de 1824 se menciona a nuestro artista entre los participantes del concurso Clementino de la Accademia di San Luca para la primera clase de pintura, donde el murciano presenta *El buen samaritano* (el samaritano que socorre al enfermo en lienzo de cuatro palmos romanos por tres, como indican las bases del concurso⁵¹). Por sus medidas (68,5 × 90,5 cm), que coinciden perfectamente con las de las demás pinturas presentadas con el mismo asunto, marcadamente académico, proponemos aquí la identificación de esta obra con el lienzo, actualmente en el Museo Pérez Simón de Ciudad de México, firmado como: “Tegeo Ft. Roma”, en el ángulo inferior derecho” (fig. 22)⁵².

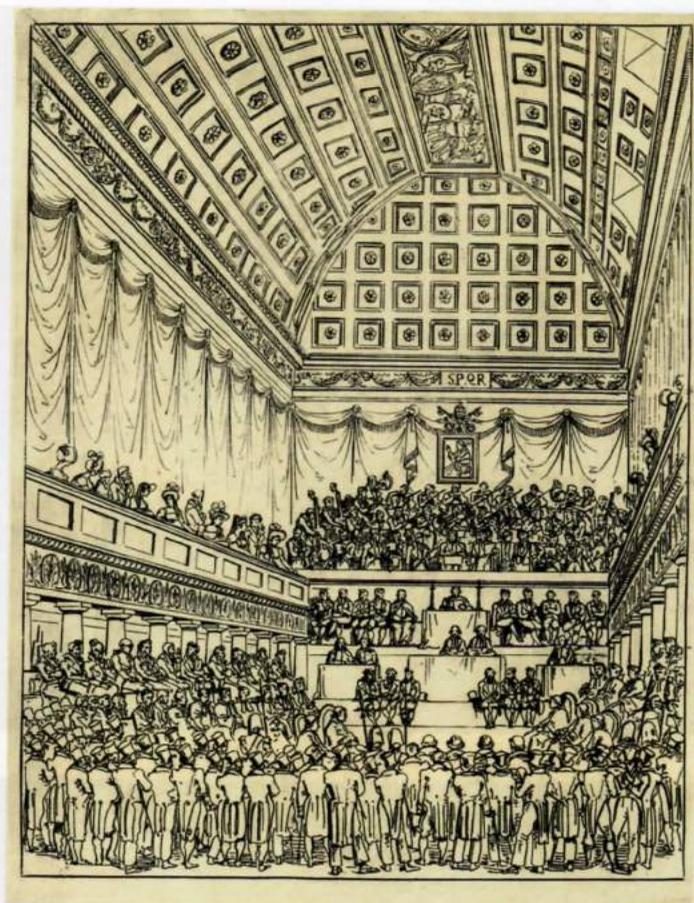


Fig. 21 Bartolomeo Pinelli, Ceremonia de entrega de premios del Concurso Clementino de 1824 publicada en *La distribuzione dei premi solennizzata sul Campidoglio li 5 ottobre 1824 dall'Insigne Accademia delle Belle Arti – Pittura, Scultura ed Architettura – in San Luca. essendo presidente della medesima il Sig. Cav. Girolamo Scaccia Architetto*. Roma, Stamperia De Romanis, 1824. Roma, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, *Atti della premiazione, 1824*, fol. 1v

Los concursos clementinos se celebraban cada tres años y en ellos se premiaba con medallas a pintores, escultores y arquitectos, siendo el escenario más adecuado para la promoción de los pintores académicos. La ceremonia de entrega de premios era solemne; se celebraba en el Campidoglio en presencia del papa, y representaba en aquellos años uno de los acontecimientos más esperados de la vida artística y cultural romana (fig. 21). Los concursos se dividían en tres clases, correspondientes a la progresiva dificultad de los asuntos asignados para cada una de las tres artes. Los aspirantes disponían de unos meses para preparar su obra, cuya autografía debía ser confirmada con un trabajo presencial de dos horas en la sede del concurso. Los asuntos elegidos para el desarrollo de los concursos Clementinos siempre eran sacros; por el contrario, eran profanos los temas del concurso de pintura, escultura y arquitectura que se celebraba cada seis años, instituido por disposición testamentaria del pintor académico Carlo Pio Balestra y convocado a partir de 1768.

Cuatro fueron los candidatos con los que Tegeo tuvo que competir en 1824: Luigi Rubbio, romano (fig. 23), Francesco Kech (o Koeck), romano (fig. 24), Guillaume Bodinier, pensionado francés de Villa Medici (fig. 25), y Daniele Cozza, siciliano, del

Fig. 22 Rafael Tegeo, *El buen samaritano*,
1824. Óleo sobre lienzo, 68,5 × 90,5 cm.
México, colección Pérez Simón, inv. 10501



Fig. 23 Luigi Rubbio, *El buen samaritano*,
1824. Óleo sobre lienzo, 92,6 × 70 cm. Roma,
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0018





Fig. 24 Francesco Kech (o Koeck), *El buen samaritano*, 1824. Óleo sobre lienzo, 89,6 × 67,6 cm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0214



Fig. 25 Guillaume Bodinier, *El buen samaritano*, 1824. Óleo sobre lienzo, 90 × 110 cm. Craon, Ayuntamiento

53. ASL, Miscellanea. Concorsi I, n.º 18: 15 de septiembre de 1824. Elenco de los artistas participantes redactado por el secretario de la Academia, con los lemas y números que acompañan a las obras del concurso Clementino.

54. La pintura solo se conoce a través de una fotografía en blanco y negro publicada en Camboni (en prensa).

55. Roma, Archivio di Stato (en adelante ASR), *Camerlengato, Parte II, Titolo IV*, b.150, doc.100. El legajo incluye doce documentos. Véase Caniglia, 2002, p. 364, nota 34.

56. ASR, *Camerlengato, Parte II, Titolo IV*, b. 150, doc. 100, fol. 1v.

que se sabe poco⁵³. También el barcelonés de nacimiento Carlo de Paris se preparó, creemos, para el concurso, aunque no consiguió presentar la obra (dado que su nombre no aparece en el acta del secretario de la Academia). Las dimensiones de un lienzo suyo que tenía por asunto *El buen samaritano*, y que el artista llevó consigo a México en 1828, nos permiten suponer que De Paris deseaba participar en el mencionado concurso, aunque no lo hizo por razones que desconocemos⁵⁴. Ganaron el certamen los dos artistas romanos, alumnos modelo de la Accademia di San Luca, que ya habían obtenido otros premios en años anteriores. Luigi Rubbio obtuvo el primer premio y Francesco Kech (o Koeck), de familia de artistas, se adjudicó el segundo premio, el que no había sido asignado a la II clase (de dibujo). Las actas de la Academia conservan los juicios que los diecisiete miembros del Tribunal formularon sobre cada una de las obras⁵⁵. Del lienzo de Luigi Rubbio, que obtuvo doce votos a favor y cinco en contra, se dice en el acta:

La prueba presencial es coincidente con el cuadro. La composición del lienzo es muy juiciosa y equilibrada. El asunto está bien elegido. La ejecución es buena, menos en algunos defectos de líneas, como sería la línea desde el hombro del joven hasta la punta del pie, que forma una diagonal que cruza el cuadro. El color está bien conseguido y toda la obra es de mucho efecto de claroscuro.⁵⁶

Rubbio ya había recibido en 1823 el Gran Premio della Ducale Accademia Parmense, un concurso trienal que María Luisa de Borbón había abierto a los extranjeros justamente ese año.

En líneas generales, el tribunal actuaba como sigue. Para evitar posibles fraudes, se comparaba la muestra de pintura con la prueba presencial, que en este caso era una *Judit que entrega la cabeza de Holofernes a su sirvienta*, que había que pintar en seis horas. Después, en los lienzos presentados al concurso se juzgaba su composición, la diligencia en la técnica y la anatomía de las figuras.

La prueba del pensionado de Angers, Guillaume Bodinier, presente también en Roma desde octubre de 1822 tras haber obtenido el Prix de Rome en París, recibió opiniones muy negativas, lo que decidió al pintor a cambiar la práctica de la pintura de historia por la de la escena de género. El juicio del tribunal es contundente. Aunque el jurado aprecia en su *Buen samaritano* la relación con la naturaleza y la sencillez de la acción, observa defectos de dibujo en el mismo: el enfermo tiene el torso demasiado corto y las piernas demasiado largas; las líneas son, a veces, excesivamente redondeadas, los pliegues muy duros y los personajes secundarios carecen de carácter, en particular el esclavo que sujeta los caballos.

En un artículo de Enrico Lovery, publicado en la recién aparecida revista *Memorie romane di Antichità e Belle Arti*, el lienzo de Tegeo se describe como sigue:

Por otra virtud de no menor dificultad destaca el Sr. Rafael Tegeo, que no es otra que el sentido de las partes, el estudio del desnudo, la presentación de los músculos y de las telas. Nos parece que ha conseguido un gran efecto en la figura del herido, trazada con singular maestría; la cual sería soberbia si no fuera su carnación tan excesivamente luminosa, máxime en un hombre que sangra por varias heridas.



Fig. 26 Pietro Benvenuti, *Elena Mastiani Brunacci*, 1809. Óleo sobre lienzo, 133 × 165 cm. Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, C.G.8

Tegeo, empero, ha dado muestra de valía en su arte, tanto en los pliegues de los copiosos paños del samaritano, en los cuales se observa un estilo grande y de buena escuela, como el paisaje vestido de luces y de follaje, y en la parte aérea, que conforman el campo de su lienzo.⁵⁷

Los sueños de gloria por ganar un premio en el concurso académico capitolino se habían acabado para Tegeo, por lo que es posible que el joven decidiese cambiar de aires durante un tiempo mudándose a Florencia, donde residía el célebre pintor Pietro Benvenuti, que había sido un punto de referencia en Roma para su maestro Aparicio. Amigo de Thorvaldsen, como muestran las cartas de aquellos años conservadas en el archivo del escultor danés, Benvenuti —que solía viajar a menudo a Roma, aunque por breve tiempo, y sin duda en 1826 durante un viaje a Nápoles— era director de la Accademia di Belle Arti de Florencia desde 1818, al tiempo que dirigía uno de los talleres de pintura más importantes de la ciudad⁵⁸. Tegeo tuvo que tratar sin duda a este gran artista del neoclasicismo internacional y conocer de cerca sus obras. En ausencia de documentos que nos orienten al respecto, al menos dos indicios nos hacen pensar en una estancia florentina del español —y un tercero más incierto—, ofrecidos todos por su producción pictórica y gráfica. El primero y más evidente se refiere a una obra realizada

57. Lavery, 1824, pp. 33-37, en especial p. 34.
58. Fornasari, 2017, vol. 2, pp. 53-70; Fornasari y Sisi, 2009; Fornasari, 2002. Agradezco a Daniel Mazzolai, del Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti de Florencia que comprobara por mí las listas de alumnos durante los años de la estancia italiana de Tegeo.

Fig. 27 Pietro Benvenuti, *Elena Mastiani Brunacci*, 1809. Óleo sobre lienzo, 133 × 165 cm. Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, C.G.8

Fig. 28 Rafael Tegeo, *Retrato de caballero desconocido*, h. 1825. Óleo sobre lienzo, 70 × 58,5 cm Colección particular



por Tegeo en 1835, poco después de su regreso a España. Se trata del enorme lienzo de *Hércules y Anteo* (cat. 13), que parece inspirarse en la imagen del héroe y de sus trabajos plasmada por Pietro Benvenuti en las paredes y bóveda de la Sala di Ercole, en una importante serie de frescos que el pintor aretino ejecutó en el Palazzo Pitti de Florencia entre 1819 y 1827 (fig. 26).

A esta pista han de añadirse ciertas consideraciones más genéricas sobre el carácter de los retratos que Tegeo ejecutó inmediatamente después de su regreso de Italia, en particular el retrato de *María de la Cruz Benítez*, fechado en 1827 (cat. 5), que a pesar de algún que otro desacierto constituye un replanteamiento de ciertas obras, como el magnífico retrato de *Elena Mastiani Brunacci*, que Benvenuti pintó en 1809 (fig. 27), pero sobre todo la *Dama con chal rojo* (cat. 3), acaso un lienzo florentino de Tegeo, fechable según esta hipotética reconstrucción entre 1824 y 1825, muy próximo a un cuadro de Benvenuti. Ambos cuadros comparten un aire de familia con los modelos que proporcionan las efigies que Benvenuti pintaba en esos años, tanto en la meditada indolencia de la postura como en su pintura reluciente, cristalina. Sería magnífico conocer el nombre del caballero de mediana edad retratado en desenvuelta actitud que Tegeo pinta en un lienzo firmado "Tegeo", rematado en la casa de subastas Pandolfini de Florencia el 7 de mayo de 2008, lote 180 (fig. 28). Por último, la pista más débil a la hora de documentar una



La estancia de Rafael Tegeo en la Roma cosmopolita de las artes (1822-1827)



Fig. 29 Francesco Caccianiga, *Caída de Faetón* (detalle), 1778. Fresco. Roma, Galleria Borghese, Sala del Sole

59. El boceto de esta obra se reproduce en el presente catálogo: véase cat. 7

60. Mi afectuoso agradecimiento a Benito Navarrete y a Roberto Alonso Moral por haberme señalado este magnífico boceto.

relación entre Tegeo y Benvenuti nos la proporciona un problemático dibujo con una inscripción antigua que lo atribuye a Tegeo, que salió a la venta en Subastas Segre, Madrid, el 18 de diciembre de 2007, lote 81. Este folio, de *ductus* muy inmaduro y de cuño neoclásico, replica en parte, con variantes en el fondo arquitectónico y el número de figuras, un conocido tema de Pietro Benvenuti, *Héctor reconviene a su hermano Paris por su cobardía*, asunto de un lienzo conservado hoy en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Florencia. En la capital toscana también estaba activo en esos años —en la Sala de la Iliada del Palazzo Pitti— el pintor Luigi Sabatelli, pintor extraordinario y dibujante pleno de talento, a cuyas fascinantes invenciones no tuvo que ser insensible nuestro Tegeo.

Algún otro indicio señala también nuevas experiencias del pintor de Caravaca en Roma. Ciertas pinturas de historia realizadas a su regreso a España son prueba de su estudio de las obras maestras del pasado —por ejemplo, algunas pinturas del primer Seiscientos—, como se observa en *La última comunión de san Jerónimo* conservado en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid⁵⁹, lienzo de enorme empeño y dimensiones que representa una reflexión muy sentida, a partir de obras de los Carracci y de Domenichino, por parte de un pintor ya romántico.

Aun no teniendo noticias de Tegeo como pintor copista, y aunque por su grado de formación no estaba previsto que las hiciese, es bastante probable que el artista llevase un cuaderno de dibujos en sus viajes por Italia. No se explicaría de otro modo la versión que Tegeo realizó, muchos años después de su regreso a España, de una decoración del techo de la Sala del Sol de Villa Borghese, obra del pintor siciliano Francesco Caccianiga (fig. 29). La Villa Borghese, una de las más hermosas residencias patricias extramuros de Roma, estaba a dos pasos de la residencia del pintor murciano, que evidentemente pudo entrar en ella y visitar la espléndida colección que el palacio contenía. El artista se serviría de estos apuntes visuales cuando recibió el encargo de pintar *La caída de Faetón* para el techo de un salón del Palacio Real de Madrid (fig. 41), obra de la que se conserva también un exquisito boceto preparatorio recientemente adquirido por el Museo de Bellas Artes de Asturias (fig. 30)⁶⁰. Aunque normalizado en su formato, oval en Roma y rectangular en el Palacio Real de Madrid, y muy simplificada con respecto a sus elementos compositivos, de los que toma exclusivamente la idea del cuerpo de Faetón en un arriesgado escorzo de abajo arriba, y también en la idea miguelangelesca de reproducir la furia desbocada de los caballos del fondo, el hipotético apunte de Villa Borghese representa un claro ejemplo de lo que debía de ser un pequeño botín de modelos conseguido en Roma a golpe de lápiz.

Poco más podemos conocer, de momento, del Tegeo romano. Gracias a los documentos diplomáticos sabemos que, en julio de 1826, el secretario de la embajada española ante la Santa Sede envió al duque del Infantado (en nombre del rey) un memorial y un cuadro de Tegeo que acompañaban la nueva solicitud de una pensión que subvencionase la estancia romana del artista. La pintura expedida a España era la hoy perdida *Magdalena en el desierto*, antes en el Prado (fig. 4). Esta obra, un delicadísimo y parcial desnudo femenino, sensual y elegante, un homenaje a Correggio rico en veladuras —al menos por lo que podemos deducir a través del

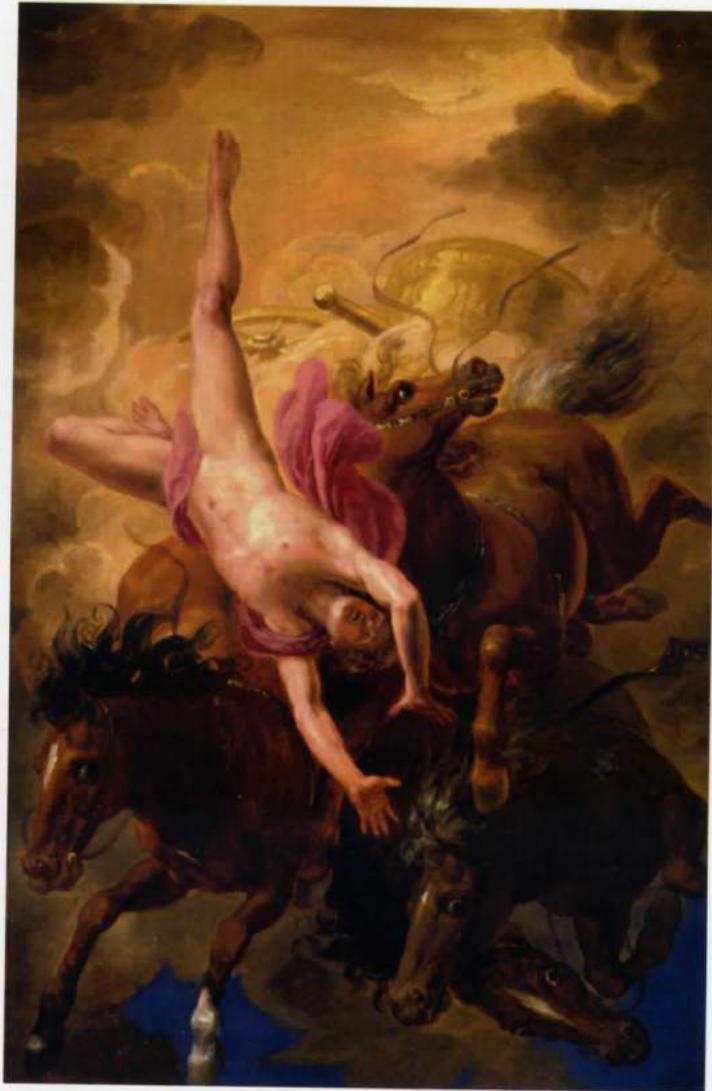


Fig. 30 Rafael Tegeo, *Caída de Faetón*, h. 1832. Óleo sobre lienzo, 43 × 27,5 cm. Oviedo, Museo de Bellas Arte de Asturias, inv. 13: 4460

famoso grafoscopio del Museo del Prado que documenta sus facciones—, no bastó para satisfacer la solicitud de beca de pensionado. En abril del año siguiente llegaba la respuesta negativa de la Casa Real, por lo que Tegeo se decidió a regresar a Madrid⁶¹. Probablemente llevaba en su equipaje tanto dibujos como algún cuadro ya terminado y aún por vender; regresaba también con numerosos contactos y, sobre todo, con la experiencia de Roma, que le abriría en España una carrera llena de satisfacciones. Marchó como discípulo de José Aparicio, uno de tantos; regresaba como pintor independiente. En Roma adquirió un lenguaje nuevo, un nuevo discurso pictórico en equilibrio entre la cultura neoclásica y la romántica; y sobre todo una técnica refinadísima que había de convertirle en una singularísima figura del panorama español del segundo cuarto del siglo XIX.

61. Un instrumento muy útil para posteriores investigaciones de archivo es el libro de Pou y Martí, 1935, pp. 85, 223, 225-26 y 309.