

Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega

Sevilla, 1712-Roma, 1789

Rafael Cornudella i Carré
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUMEN

Francisco Preciado de la Vega es recordado sobre todo como primer director de los pensionados en Roma por la Academia de San Fernando y como autor de un tratado sobre pintura, la *Arcadia Pictórica* (Madrid, 1789). Este artículo propone, en cambio, una primera revisión de la obra pictórica de Preciado, que hasta ahora ha suscitado un escaso interés. Se subraya la total «romanización» de su pintura y se intenta esbozar su trayectoria dentro del contexto del romano del Setecientos. Se utilizan algunas fuentes documentales y biográficas hasta ahora desatendidas y se amplía su catálogo, con noticias inéditas sobre obras conservadas o perdidas. Entre sus pinturas olvidadas cabe destacar, por ejemplo, el *San Ildefonso recibiendo la casulla de la Virgen* (1771) procedente de la iglesia de Santiago y San Ildefonso, hoy en el palacio de Montserrat (Roma).

Palabras clave:
pintura barroca, Roma.

ABSTRACT

Towards a revision of the pictorial oeuvre of Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712-Rome, 1789)

Francisco Preciado de la Vega is remembered above all as the first director of the pensionates in Rome by the Academy of San Fernando and as the author of a treatise on painting, the *Arcadia Pictórica* (Madrid, 1789). This paper offers, however, a new approximation to Preciado's pictorial oeuvre, to which the historiography has devoted until now a little interest. We underline the total «romanization» of his painting and intend to outline his artistic trajectory within the eighteenth century roman context. We use several documental and biographical sources until now neglected and adds several items to his catalogue, with new data about preserved or lost pieces, and also with references to engravings after Preciado's originals. Among his forgotten paintings we can stand out, for example, the *St. Ildefonso receiving the chasuble* (1771), coming from the church of Santiago and Ildefonso and now in the palace of Montserrat (Rome).

Key words:
baroque painting, Rome.

La personalidad de Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712-Roma, 1789) ofrece un triple interés, pero la atención que hasta hoy se ha concedido a cada una de estas facetas es desigual*. Ante todo, nuestro personaje es recordado como primer director de los pensionados españoles en Roma por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las investigaciones de Claude Bédard y de María Ángeles Alonso Sánchez han documentado adecuadamente este aspecto de su trayectoria profesional¹. En segundo lugar, es recordado por su actividad literaria, especialmente como autor de un tratado sobre la pintura, la *Arcadia Pictórica* (Madrid, 1789), y de una *Carta a G. B. Ponfredi* sobre la pintura española, en italiano, firmada en 20 de octubre de 1765 y publicada en la famosa recopilación de Bottari², a lo cual hay que añadir varias poesías en castellano y en italiano, de calidad más bien discreta³. Su aportación a la teoría de la pintura ha recibido una cierta atención crítica, aunque exige una nueva revisión, como dejaré apuntado al final de este artículo. Por último, la actividad pictórica de Preciado ha suscitado hasta hoy un escaso interés.

Ya F. J. Sánchez Cantón señalaba, y no se encuentra fundamento suficiente para rebatir su aserto, que la misión de Preciado en Italia «fue más trascendental por sus facultades de organizador que por sus dotes pictóricas»⁴. El consenso sobre lo limitado de sus talentos pictóricos parece de hecho universal: «Artista académico e italianizado fue, por excelencia, el mediocre pintor andaluz Francisco Preciado de la Vega»; así nos dice, por ejemplo, Lafuente Ferrari en la clásica *Breve historia de la pintura española*⁵. Tales adjetivaciones, ciertamente no desencaminadas, han parecido suficientes para estigmatizar la producción pictórica, por otro lado presuntamente exigua, del pintor andaluz

romanizado, y no sorprende, por tanto, la escasa atención que le ha prestado nuestra historiografía⁶. Y, sin embargo, sus actividades académicas y su cargo de director de pensionados o su aporte a la literatura artística fueron naturalmente resultado de su vocación pictórica. Fue ésta que le llevó a Roma y estoy convencido de que, a pesar de sus limitaciones, ofrece suficiente interés por sí misma, a la vez que constituye un aspecto fundamental para iluminar las otras facetas mencionadas y la entera personalidad de Francisco Preciado. Con este artículo plantearé, pues, una primera revisión de su trayectoria artística, añadiendo a su catálogo unas pocas pinturas, unas «inéditas» y otras simplemente olvidadas por la literatura española. A la vez, se traen a colación algunas fuentes hasta ahora desatendidas, como la noticia biográfica publicada en la *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano* (Florencia, 1766)⁷ o el *Informe* que se pidió al embajador español en Roma cuando Preciado solicitó el título de Pintor de Cámara, redactado en 1760⁸. Éstas y otras fuentes documentales nos han de permitir, en el futuro, ampliar aún más, quizá sensiblemente, el corpus pictórico de Preciado. Aquí sólo se ha empezado la tarea.

Nacido en Sevilla en el año 1712 (y no en 1713), Francisco Preciado de la Vega se crió en la capital andaluza donde habría sido, según nos cuenta Ceán, discípulo de Domingo Martínez, «después de haber estudiado gramática y filosofía, y estar ordenado de prima tonsura». La decisión de marchar a Roma obedecería a la vez al deseo de obtener alguna renta eclesiástica y a la intención de formarse como pintor en una mejor escuela, y la habrían precipitado las excitantes «persuasiones» del portugués Francisco Vieira —el *Vieira Lusitano*—, que regresaba entonces de la capital pontificia, donde había realizado su propio aprendizaje artístico bajo

*Debo expresar mi agradecimiento a Bonaventura Bassegoda por los múltiples datos que me ha comunicado y por su seguimiento de toda la investigación, y asimismo, por distintos conceptos, a Alessandra Anselmi, Mario Gori Sassoli, Margarita Mesa, José Luis González Novalín, Máximo Puertas, Juan Pujana, Francesc Fontbona y Marià Carbonell. Este artículo está dedicado a mis padres, Mireia Carré y Rafael Cornudella.

1. Véase C. BÉDARD, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808*, Tolosa, 1974; M. A. ALONSO SÁNCHEZ, *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes. Artistas Españoles que han pasado por Roma*, Madrid, 1961 (extracto de la tesis doctoral inédita); íd., «En el centenario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1 (1974), p. 123-131, íd., «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 3 (1976), p. 91-102, e íd., «Un pintor sevillano en Roma: Francisco Preciado de la Vega», en: *III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, 8-12 de Octubre de 1980. Ponencias y Comunicaciones (Resúmenes)*, p. 59-60. También el artículo más antiguo de A. LÓPEZ DE MENESES, «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para la ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 41 (1933), p. 253-300 y 42 (1934), p. 29-69.

2. Véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1974 (cuarta edición), p. 1518-1520; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, V, Madrid, 1941, p. 105-122 y 223-239; M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 27-30; F. J. LEÓN TELLO y M. V. SANZ SANZ, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, 1981, p. 215-284 y 361, y J. F. MOFFITT, «La Arcadia Pictórica (1789) de Preciado de la Vega and the "Ars Memoriae"», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 23 (1986), p. 27-34.

3. Véase M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 30.

4. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «Escultura y Pintura del siglo XVIII-Francisco de Goya», *Ars Hispaniae*, XVII, Madrid, 1965, p. 134.

5. E. LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1987 (5ª edición), II, p. 388.

6. Así M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 21, afirmaba: «Roma conserva solamente, con toda certeza de ser suyos [de Preciado], tres cuadros [...]». Y en un artículo posterior, la misma autora hacía la siguiente valoración de nuestro artista: «Preciado era andaluz y poseía una personalidad realmente compleja: pintor, historiador, teóricador, poeta... En verdad que tuvo más de erudito que de artista, y así dicen más sus obras

en prosa o en verso que sus cuadros diseminados por las iglesias y galerías de Roma o enterrados entre el polvo de los depósitos de la Academia de S. Fernando» (M. A. ALONSO SÁNCHEZ, «En el centenario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1 (1974), p. 125). La revisión de estos datos y esta valoración de la personalidad de Francisco Preciado constituye, pues, mi punto

de partida. De hecho, espero probar que se puede invertir esta imagen de Preciado y afirmar que, a pesar de su discreción, «nos dicen más» sus cuadros que sus obras en prosa —como la *Arcadia Pictórica*— o en verso.

7. Orazio MARRINI, *Serie di ritratti de celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'Abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi compilata dall'Abate...*, II, 1766, p. xxv-xxvi. Sobre la fecha que figura en el frontispicio, véase más abajo, nota 85.

8. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 598, 58-60 y 133r-135v. El *Informe* está fechado en Roma el 10 de abril de 1760.

9. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, 1800, p. 121. La fecha de nacimiento de Preciado de la Vega ha sido precisada por R. Mª PERALES PIQUERES, «La partida de bautismo del pintor Francisco Preciado de la Vega», *Revista de Arte Sevillano*, 1 (1982), p. 65. También en O. MARRINI, *Serie di ritratti...*, hallamos la siguiente noticia sobre los estudios de Preciado: «*Prima che il giovane Preziado applicasse l'animo suo al disegno, aveva atteso nella patria allo studio dell'umane lettere, e della Filosofia.*», p. xxv.

10. Tanto en el *Informe* de 1760, como en O. MARRINI, *Serie di ritratti...*, p. xxv, y en M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 8, se señala el año 1732 como fecha del viaje de Preciado, aunque A. CEÁN BERMÚDEZ, p. 121, afirma que Felipe de Castro y Preciado se embarcaron en Cádiz en 1733. Véase también C. BÉDAT, *El escultor Felipe de Castro*, Madrid, 1971, p. 7-9.

11. Sobre el grabador Miquel Sorelló estoy realizando actualmente mi tesis doctoral. También la profesora R. M. Subirana tiene en curso de publicación un artículo monográfico sobre Sorelló. De momento, aún resulta imprescindible la breve noticia en U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, XXXI, 1937, p. 291.

12. Sobre Hipólito Rovira, véase M. A. DE ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, edición de X. de Salas, Valencia, 1967, p. 326-339 y 578-579, A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, IV, p. 251-255, y V. FERRÁN SALVADOR, «Los Roviras», *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, p. 40-61.

13. O. MICHEL, «Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca», en *Sebastiano Conca (1680-1764)* (catálogo de la exposición), Gaeta, 1981, p. 35-46; id., «L'Academia», en *Le Palais Farnèse*, I, 2, École française de Rome, Roma, 1981, p. 590-597, e id., «Les archives du vicariat de Rome», *Revue de l'art*, 54 (1981), p. 23-34.

14. A. M. CLARK, «Sebastiano Conca and the Roman Rococo», *Apollo*, 85 (1967), p. 330.

la guía de Luti y de Trevisani. De este modo abandonó Preciado el ambiente ya muy provincianizado de su ciudad natal y en el año 1732 se embarcó en Cádiz, junto a otro ilusionado compañero de viaje, Felipe de Castro, con rumbo a Roma⁹.

Así llegaría Preciado a Roma en el 1732 —o quizá ya en 1733—, permaneciendo «a sus expensas» durante los siete primeros años, y realizando su aprendizaje artístico con Sebastiano Conca¹⁰. Dicha elección nada tiene de sorprendente, puesto que este círculo había atraído ya a otros españoles. El grabador catalán Miquel Sorelló¹¹ fue en Roma discípulo del famoso Johann Jakob Frey, pero a ambos los hallamos estrechamente vinculados al entorno del maestro de Gaeta antes de la llegada de Preciado. Los *Stati d'anime* parroquiales registran a Frey domiciliado desde 1715 hasta 1728 en un inmueble, situado en el populoso y abigarrado Campo dei Fiori, donde convivían también varios discípulos de Sebastiano Conca y donde anteriormente había residido el propio maestro. Sorelló permaneció en la misma casa desde 1726 hasta 1729, y más tarde llegaría el malogrado valenciano Hipólito Rovira¹², que aparece registrado en ella de 1728 a 1731 (hay que tener en cuenta que el registro se producía después de la comunión pascual), y que fue sin duda discípulo de Conca. Tanto Frey como su discípulo catalán grabaron composiciones de Sebastiano Conca. A principios de los años treinta, por ejemplo, Sorelló estaba ya bien pertrechado para reproducir dignamente una de las obras más célebres del maestro, la *Piscina probatica* del Ospedale della Scala de Siena (1732), y años más tarde lo hallaremos, siempre en Roma, grabando varios originales de Preciado de la Vega. Cuando éste último llegó a la capital pontificia, Sebastiano Conca era *principe* de la Academia de San Luca, su prestigio se encontraba por aquel entonces en sus grados más álgidos y esto, junto con su proverbial vocación pedagógica, le atraía discípulos de procedencias muy diversas. Y es que alrededor del maestro se tejó sin duda una interesantísima y densa maraña de relaciones personales y artísticas con éstas y otras ramificaciones españolas, hasta ahora brillantemente descrita por Olivier Michel¹³. Su estudio y «Academia», instalado en el Palazzo Farnese por invitación del duque de Parma, acogió jóvenes artistas de varias procedencias europeas, pero como ya observara hace años Anthony M. Clark —pionero de los estudios setecentistas romanos—, el maestro de Gaeta se habría hecho cargo «oficialmente» —o cuasioficialmente— de los discípulos napolitanos y españoles¹⁴. El notorio patrocinio de los cardenales Francesco Acqua-viva (muerto en 1725), Troiano Acquaviva y Cornelio Bentivoglio, fieles representantes de los intereses hispanoborbónicos en Roma, tendría un importante papel en la proyección y las conexiones españolas de Sebastiano Conca (como también los encargos que

recibió de Juarra para la corte española). Cabe presumir, pues, que el joven Preciado pudo encontrar cobijo e integrarse rápida e incluso cómodamente en dicho entorno.

El primer testimonio de la actividad pictórica de Preciado hasta ahora conocido parece ser un pequeño óleo sobre cobre representando el Milagro de Santa Casilda, conservado en una colección particular de Madrid y expuesto en Écija no hace demasiados años. Firmado y fechado en 1738 («Franciscus Preciado Hispalense pingebat Romae anno 1738», según se transcribe en el catálogo de dicha exposición), refleja sin duda, aunque con notable inmadurez, el lenguaje de los *affetti* característico de Sebastiano Conca. Las dos figuras de la santa y su padre, el rey Almenon de Toledo, ocupan el centro de la imagen, y a su alrededor gesticulan los personajes secundarios, un tanto mecánicamente y sin una coordinación compositiva satisfactoria, todos ellos apretados en un estrecho escenario delimitado al fondo por la rústica puerta de la cárcel a la izquierda y un zócalo con dos monumentales columnas a la derecha, en una distribución conjunta de elemental simetría¹⁵.

En 1739 Preciado gozaría de su primer éxito público con el premio obtenido en el concurso Clementino, que nos proporciona otro testimonio, gráfico ahora, y más interesante, de su actividad juvenil. La convocatoria de la «primera clase de pintura» propuso en esta ocasión el tema del *Martirio de los siete hermanos Macabeos*, mientras que en la prueba *ex-tempore* —o «de repente»— los concursantes tuvieron que representar el tema más frecuente de Susana y los viejos. El primer premio fue concedido al parmesano Giuseppe Peroni, mientras que Preciado ganó el segundo *ex aequo* con el romano Antonio Nessi; las tres versiones del *Martirio de los Macabeos* se conservan en la Academia de San Luca (figura 1)¹⁶.

La complejidad narrativa del tema —con el motivo dramático de la madre, el hermano menor y el rey tirano y por otro lado los múltiples suplicios— requería sin duda una solución bien meditada, y el esfuerzo de Preciado resulta por supuesto mucho más patente que en la *Santa Casilda*. El aparato escénico tiene un papel primordial en la estructura total: la arquitectura se dispone en un movimiento cóncavo-convexo de amplio respiro, ritmado por fuertes y reiterados acentos verticales, que tiene su contrapartida y su correlato en la disposición de las figuras, algo más relajada pero sujeta a ritmos análogos. La tipología de éstas depende sobre todo de Sebastiano Conca, aunque se intuye un trasfondo antológico de tono, si se quiere, académico, con varias citas específicas, como las que ha señalado ya Stella Rudolph: el soldado erguido con coraza y yelmo a la derecha retomaría —en sentido inverso— el Eneas de la composición de Sebastiano Conca que representa *Eneas en los*

Campos Elíseos, de la cual se conocen varias versiones (una de ellas en los Uffizi, Florencia, y otra en el Ringling Museum de Sarasota); el Macabeo izado sobre la caldera derivaría del *San Biagio* del cuadro de altar de Carlo Maratti en Santa Maria di Carignano, Génova; mientras que la estatua parece efectivamente una versión libre del *Baco* de Miguel Ángel¹⁷.

Rudolph apunta un distanciamiento del estilo gráfico de Preciado —pulido y preciso— respecto de la gráfica característica de su maestro, Sebastiano Conca, y sugiere por otro lado una aproximación, una cierta *convergencia* con la visión *clasicista* encarnada en este momento por Agostino Masucci. Sin embargo, el mismo carácter de ejercicio académico por excelencia del dibujo en cuestión, pensado precisamente para competir en el concurso Clementino, explicaría, al menos en parte, tanto el registro academizante como la modulación relativamente más clasicista de un lenguaje decisivamente madurado bajo la guía del maestro de Gaeta. La dependencia prevaleciente de Preciado respecto de su maestro se verá confirmada de hecho en todas sus obras de los años cuarenta e incluso posteriores. Y también en el *Martirio de los Macabeos* la impostación escenográfica —por otra parte bastante convencional—, el tipo de fraseo compositivo, la tipología gestual y la expresión un tanto hueca de los *affetti* llevan la impronta prevaleciente de Sebastiano Conca. Por otro lado, la presentación episódica y prolija del catálogo de suplicios soporados con parsimonia y hasta con elegancia por los hermanos macabeos conlleva una carencia de focalización dramática y compositiva, de efecto antiépico, que básicamente hay que atribuir a las limitaciones de Preciado, aunque sin duda, en un plano genérico, su lenguaje refleja también la tendencia, generalizada en el contexto posmarattiano, en el sentido de una «distensión» y un aligeramiento con respecto a la gran retórica barroca seiscientista —incluida la *grandeur* clásico-barroca de Maratti—. Se trata, en cualquier caso, de un proceso complejo al cual habían contribuido, entre otros, los *maratteschi* propiamente dichos —responsables de la *miniaturización* y la *domesticación*, en palabras de Clark, de la ortodoxia marattiana¹⁸— y por supuesto también Sebastiano Conca—. Es cierto que las distintas variedades de lo *barocchetto* florecieron abiertamente en los pequeños formatos —en un fenómeno más o menos paralelo a las nuevas tendencias parisienses—, pero también los grandes formatos y las composiciones *de historia* más ambiciosas sufrieron una sutil transformación estilística en el mismo sentido.

Con este dibujo del *Martirio de los Macabeos* (y con la leve *Santa Casilda*) emerge, pues, un artista completamente romanizado, lo cual, a pesar de parecer una obviedad, creo que debe decirse para desmentir las ocasionales y precipitadas tentacio-

15. Publicado en *Los pintores en tiempos de Carlos III. Exposición en la Sala Capitular del Ayuntamiento de Écija*, Ayuntamiento de Écija, 1988, cat. núm. 4; el óleo mide 0,42 x 0,32 cm. Debo el conocimiento de este cuadro a una indicación del profesor Bonaventura Bassegoda Hugas.

16. Véase S. CÁNOVAS DEL CASTILLO, «Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma, 1740-1808», *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68 (1989), p. 183-184 y los esclarecedores textos de S. RUDOLPH en A. CIPRIANI (ed.), *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, Roma, 1989, cat. núms. 61, 62 y 63, p. 140-145.

17. S. RUDOLPH, *ibidem*, p. 144. Para la citada composición de Sebastiano Conca, véanse las tres versiones publicadas en *Sebastiano Conca (1680-1764)* (catálogo de la exposición), Gaeta, 1981, núms. 75a, b y c, p. 236-239.

18. Cfr. A. M. CLARK, «Agostino Masucci: A Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque», en D. FRASER, H. HIBBARD y M. J. LEWINE (eds.), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, p. 259-264; y también *id.*, «Sebastiano Conca and the Roman Rococo», *Apollo*, 85 (1967), p. 328-335.

19. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 598, 58-60.

20. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 302, fols. 44, 146, 206, 307, 421.

21. Véase M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto) p. 8-9, y C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid...*, 1974, p. 211, y también J. URREA FERNÁNDEZ, «Juan Bautista Peña y Pablo Pernichero, pintores españoles del siglo XVIII», *Revista de la Universidad Complutense*, XXII, 85 (1973), p. 233-261.

Figura 1.
Francisco Preciado de la Vega,
*Martirio de los siete hermanos
Macabeos*, 1739, dibujo
(Accademia Nazionale di San
Luca, Roma).



nes que contra la evidencia querrían vincular a Preciado con atávicos casticismos y con herencias murillescas: nuestro artista vino a Roma «con solo los primeros rudimentos ò principios del Arte de la Pintura»¹⁹, y aquí permaneció, ciertamente no para recrear la herencia murillesca desde la lejanía, sino para formarse y evolucionar en las virtudes de la Escuela Romana que, ya en su vejez, exaltaría explícitamente en el texto de su *Arcadia Pictórica*.

El éxito en el concurso del año 1739 fue decisivo para las carreras artísticas de Preciado y de Felipe de Castro, quien obtuvo en el mismo el primer premio de la primera clase de escultura. El cardenal Troiano Acquaviva, ministro plenipotenciario de España en Roma, defendió los méritos de nuestros artistas y terció para que el rey les concediese alguna ayuda para poder proseguir su formación artística en Roma. Se enviaron a España los «diseños» que habían ganado el concurso (hemos de suponer, naturalmente, que eran réplicas de los que quedarían en Roma) y ambos artistas se obligaron a trabajar una obra en su respectiva especialidad para que el soberano español pudiera valorar sus habilidades. Sabemos que Preciado realizó «un quadro de la Virgen» y Felipe de Castro, «un modelo de San Matheo Apostol»²⁰, que debieron convencer, puesto que efectivamente Felipe V les concedió el 24 de abril de 1740 una pensión de quinientos ducados para cada uno (como las que anteriormente habían

percibido los pintores Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña). La permanencia de Preciado en Roma sería asegurada más adelante gracias a la concesión de una de las seis pensiones creadas por Real Decreto del 2 de diciembre de 1745, en tiempos de la junta preparatoria de la futura Academia de San Fernando (otra de las pensiones fue concedida al escultor Francisco Vergara, que residía ya en Roma, mientras que para cubrir las cuatro plazas restantes resultaron elegidos entre los opositores, el año 1746, el pintor Antonio González Velázquez, el escultor Francisco Gutiérrez y los arquitectos Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez; los dos últimos, sin embargo, tuvieron que ser sustituidos por Miguel Fernández y por José de Hermosilla)²¹.

La historia de la junta preparatoria, de la Academia de San Fernando y de los problemas planteados por los pensionados en Roma ha sido ya estudiada por M. A. Alonso Sánchez y por Claude Bédar, y no pretendo añadir nada nuevo sobre este tema. Lo que se echa en falta, en cambio, es una historia de las pensiones romanas desde la perspectiva de su concreto *rendimiento* artístico, que se proponga contextualizar y evaluar todos esos itinerarios formativos en relación con las plurales experiencias artísticas de la Roma del Setecientos, «Academia de Europa» y lugar por excelencia de fecundos encuentros y confrontaciones entre tra-

yectos, impulsos y aspiraciones tan diversos. Esta labor habría resultado por lo menos ardua cuando Alonso Sánchez realizó su tesis doctoral sobre Preciado de la Vega, pero la reciente consolidación y auge de los estudios sobre el *Settecento* artístico romano nos proporciona ya un marco historiográfico más propicio y estimulante. Todavía se tiene que trazar el cuadro histórico, documentado y crítico, de las presencias de artistas españoles en la Roma de este siglo, y desde luego no sólo de los pensionados «oficiales».

El caso de Preciado de la Vega ilustra dicha laguna historiográfica. Por ejemplo, parece haberse menospreciado su notable actividad como diseñador de varias de las *macchine* temporales para las célebres fiestas de la *Chinea*. Sin embargo, el creciente interés internacional por esta temática culminó, recientemente, en la exposición celebrada en la Villa Farnesina de Roma (1994), cuyo catálogo, realizado por M. Gori Sassoli, nos ofrece una revisión crítica, *aggiornata* y rigurosa, de la serie completa de la *Chinea*²². Ya estamos, pues, en condiciones de valorar y contextualizar mejor esta olvidada faceta de Preciado.

En la Roma del Setecientos las más lucidas fiestas con *apparati* pirotécnicos fueron aquéllas organizadas por los embajadores de Francia, de España y del reino de Nápoles. Pero la serie de las fiestas de la *Chinea*, preparadas anualmente por el representante del rey de Nápoles, constituye quizá la manifestación más interesante por su esplendor y su continuidad.

Como es bien sabido, el motivo para dicha celebración lo constituía la entrega del tributo y de la simbólica hacanea (*i. e.*, la *chinea*) al pontífice, como acto de «vasallaje» a él debido por el monarca de Nápoles y Sicilia, representado por su embajador «extraordinario» en Roma, el condestable Colonna. Después del lapso marcado por la contienda que enfrentó a los Habsburgos y a los Borbones por el dominio del reino, la fiesta se volvió a celebrar con renovado esplendor a partir del año 1738, después del reconocimiento de la investidura del joven monarca Carlos de Borbón por parte del pontífice. En la nueva etapa las *macchine* se erigieron regularmente en la *piazza* del palacio Farnese, que a través de Elisabetta Farnese había quedado vinculado a los Borbones. Cada año se montaban dos *macchine*, la primera «incendiada» al atardecer del día 28 de junio y la segunda al atardecer del día siguiente, es decir, respectivamente la vigilia y la fiesta de los santos Pedro y Pablo.

La tipología de tales *apparati* ofrece una notable diversidad, según el protagonismo o la importancia relativa que en cada caso cobraran los ingredientes o estructuras pictórico-ilusionistas, escenográficos (o paraescenográficos), escultóricos, monumentales o arquitectónicos. En cualquier caso, y variando según las diferentes modalidades, la *macchina*

constaba de un armazón de madera revestido con lienzos pintados en trampantojo, a los cuales se podía añadir otros elementos modelados en estuco o en *carta pista* (cartón piedra), tratados con una rica policromía que contribuía siempre al efecto ilusionista del conjunto. Todo ello dotado de la necesaria solidez, puesto que la *macchina* se concebía como «soporte» de un espectáculo pirotécnico²³. Su realización exigía, desde luego, el concurso bien coordinado de varios técnicos, artesanos y artistas ejecutores, aunque aquí nos interesa particularmente la contribución de los responsables de la *inventio* o la composición. Entonces como hoy, la publicidad de tales fastos era tanto o más importante que la celebración en sí misma, y todos los años se encargaba igualmente la reproducción de las *macchine* en dos grabados. A lo largo de la etapa que nos concierne, el tema de cada *macchina* —cuyo mensaje, generalmente en clave mitológica y alegórica, podía hacer referencia a algún acontecimiento relacionado con el reino de Nápoles, celebrar algún hecho dinástico o exponer algún principio «programático» de gobierno de tono absolutista e ilustrado— era descrito y glosado mediante las prolijas inscripciones que suscriben las imágenes en las estampas. Además, en ellas figuran por regla general el nombre del responsable de la composición o proyecto de la *macchina*, siempre el nombre del grabador, y algunas veces el del arquitecto ejecutante e incluso, a menudo, el del *fuocarolo* (es decir, del experto en pólvora y explosiones responsable del montaje pirotécnico). Desde el año 1738, primero de las *chinee* borbónicas, hasta 1750, el protagonismo en cuanto a la invención de las *macchine* y a la realización de los grabados lo tuvieron sobre todo los jóvenes *pensionnaires* de la floreciente Academia de Francia en Roma, y sólo en segundo lugar los españoles.

En 1738 la *prima macchina* fue proyectada y grabada por el francés Pierre-Ignace Parrocel²⁴, y la segunda, proyectada por el polifacético Markus Tuscher²⁵, fue grabada por el catalán Miquel Sorelló, quien a partir de este momento y hasta 1750 se encargaría de grabar cada año una de las *macchine*, con la única excepción del año 1745. Las dos *macchine* de 1739 y las dos de 1740 fueron proyectadas todas ellas por el mismo Pierre-Ignace Parrocel, quien realizó también dos de los grabados, siendo confiados los otros dos a Sorelló. La misma distribución de tareas se mantuvo en el caso de los diseños de François Hutin²⁶, otro francés, inventor de las *macchine* de 1741, 1742 y 1743: cada año Sorelló se hizo cargo de uno de los grabados, mientras el otro era realizado por el propio autor del proyecto. Se puede constatar el esfuerzo del grabador catalán por adaptarse hasta cierto punto al estilo gráfico de Parrocel y después al de Hutin, sin embargo Sorelló era tan sólo un grabador profesional, «de traducción», habituado a una gramá-

22. M. GORI SASSOLI, *Della Chinea e di altre «Machine di gioia»*. *Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento* (catálogo de la exposición), Villa Farnesina, Roma, 1994; incluye una exhaustiva bibliografía sobre el tema. Posteriormente ha aparecido el artículo de John E. MOORE, «Prints, Salami and Cheese: Savoring the Roman Festival of the Chinea», *The Art Bulletin*, 77 (4) (1995), p. 584-608, con interesantes referencias documentales. Las aportaciones españolas de Montserrat Molí Frigola parten también de una notable investigación documental, pero —por lo que yo conozco— se centran básicamente en el contexto y la significación histórico-política, ceremonial y diplomática de la fiesta, sin ocuparse en cambio de los contenidos y la significación artística y estilística de los diseños para las *macchine*; véase, por ejemplo, M. MOLÍ FRIGOLA, «La Roma de las Naciones. Fiestas Españolas. Palacio de España, centro del mundo», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones. Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de abril de 1987*, Madrid, 1989, p. 490-512.

23. La mejor explicación acerca de estos aspectos tipológico-estructurales, técnicos y materiales de las *macchine* la ofrece GORI SASSOLI, op. cit., p. 15-22 y 34-38. Mis observaciones están en deuda con este texto.

24. Sobre Pierre-Ignace Parrocel, véase THIEME-BECKER, XXVI, 1932, p. 256, 258, *ad vocem*.

25. Sobre Markus Tuscher, véase THIEME-BECKER, XXXIII, 1939, p. 503-505, *ad vocem*, y la reciente noticia biográfica de M. GORI SASSOLI en B. CONTARDI; G. CURCIO (eds.), *In Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma, 1991, p. 452, con otras referencias bibliográficas.

26. El François Hutin que firma las *Chinee* ha sido identificado con François Hutin (París, 1686?-1758), quien habría acompañado en el viaje a Roma a su hijo Charles-François (o Charles) Hutin, *pensionnaire* en el palacio Mancini, desde 1737 hasta 1743. Sin embargo, no parece quedar suficientemente esclarecida la relación entre padre e hijo y las respectivas identidades. Véase THIEME-BECKER, XVIII, 1925, p. 189-191, *ad vocem*, Y. BRUAND-M. HÉBERT, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle*, 11, París, 1970, p. 550-552, y W. OECHSLIN, en *Piranèse et les français* (catálogo de la exposición), cat. núm. 76, p. 154.

27. Véase M. GORI SASSOLI, *Della Chinea e di altre «Machine di gioia»*..., p. 17 y nota 35.

28. Sobre Legeay existe incluso una notable monografía: G. EROUART, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay*. Un-



Figura 2.
Miquel Sorrelló (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Eneas y la Sibila Cumana*, segunda *macchina* de la *China* de 1744.

Piranesien Français dans l'Europe des Lumières, Milán-París, 1982.

29. P. ROSENBERG, «Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)», *Revue de l'art*, 40-41 (1978), p. 173-202; el texto en cuestión se transcribe en la p. 182: «Peu avant mon voyage de Rome, M. H*** (il s'agit sans doute de Charles Hutin ou encore de Noël Hallé —la nota es de P. Rosenberg—), Pensionnaire, parce qu'il avait une manière de dessiner fort propre, excessivement coulante et plus agréable que savante, devint l'objet de l'imitation de tous les Pensionnaires; après lui, M. Le Lorrain (celui qui est mort en Russie) eut cette gloire. Il peignait très proprement, avait grain soigné de mettre des lumières sur le bord des contours pour les bien nettoyer de dessus leurs fonds, n'oubliait pas un petit coup de blanc bien luisant sur les rondeurs; ajoutez à cela qu'il faisait les cols de ses figures très allongés, les cheveux volans, quoique jamais les cheveux ne volent qu'au vent le plus violent; de plus, des figures excessivement longues, ce que l'on appelait élégance, et des contours d'un coulant général et sans articulation; ce que l'on nommait faire la flamme. Voilà quels étaient les objets du nouveau culte que rendaient les Pensionnaires à quel-ques-uns de leurs camarades. Ils ne voyaient pas que c'était la charge en ridicule de l'antique et de quel-ques-uns des défauts qu'on pourrait reprocher à certains grands artistes. Depuis quel-ques années, un homme célèbre et en effet doué de talents distingués, mais qu'il faut savoir bien apercevoir, a lui, sans s'en douter, à plusieurs pensionnaires. Je parle du célèbre M. Mengs».

tica convencional, y el resultado contrasta siempre fuertemente con las maneras más espontáneas y originales de quien actuaba en términos de *peintre-graveur*. Tanto las *macchine* de Parrocel como las de Hutin —y también la de Tuscher— tienen un carácter básicamente pictórico-escenográfico, y de hecho eran definidas por las crónicas coetáneas como «*prospettive*»²⁷. Particularmente interesante resulta el lenguaje pictórico y gráfico de Hutin, cuya personalidad artística está aún por esclarecer: sus grabados exhiben un espíritoso «manierismo», a base de formas flamígeras y fluidas, que parece florecer entre las nuevas seducciones francesas de los carnavales acuáticos a lo Boucher y los ecos italianos de, por ejemplo, un Pietro Testa. Su insólita originalidad bien podría simbolizar la frescura y la libertad de los aires franceses más jóvenes dentro del contexto romano setecentista. Muy a la zaga tenían que quedar las empobrecedoras traducciones de nuestro Sorrelló.

El papel respectivo de François Hutin y de su hijo Charles-François, así como las aportaciones de los otros *pensionnaires* coetáneos —Noël Hallé, Jean-Laurent Legeay, etc.²⁸— dentro de ese hervidero de ideas del palacio Mancini, continúan siendo, por lo que sé, una cuestión relativamente enigmática. En cualquier caso, el llamativo estilo que se puede ver en los grabados de Hutin parece haber ejercido una notable influencia dentro de este ambiente. El siguiente *pensionnaire* responsable de diseños para las *macchine* de la *China*, el flamante Louis-Joseph Le Lorrain, recogió y desarrolló esta línea estilística. Pierre Rosenberg ha llamado

la atención sobre un texto de Charles-Nicolas Cochin (escrito veinticuatro años después de su estancia en Roma), en el cual se caracterizan perfectamente los rasgos de ese seductor estilo del joven Le Lorrain: «[...] des figures excessivement longues, ce que l'on appelait élégance, et des contours d'un coulant général et sans articulation; ce que l'on nommait faire la flamme. Voilà quels étaient les objets du nouveau culte que rendaient les Pensionnaires à quel-ques-uns de leurs camarades»²⁹. Éste es, efectivamente, el lenguaje que encontramos en el primer diseño de Le Lorrain para la *China*, la *prima macchina* de 1744, que por lo demás se mantiene dentro de la tipología pictórico-escenográfica de los años anteriores.

Y en esta misma edición de la *China* aparece también por primera vez nuestro Francisco Preciado, como autor del diseño de la *seconda macchina*, igualmente de carácter pictórico, con la historia de Eneas y la sibila Cumana, la cual conduce al héroe a los Campos Elíseos, donde su padre Anquises le mostrará la descendencia (figura 2). El contraste estilístico entre las dos *macchine* coetáneas es muy notable: de hecho, la confrontación hace resaltar la posición conservadora y remisa del pensionado español frente a las desinhibidas experiencias de sus correligionarios franceses. La composición de Le Lorrain —que representa una glorificación del poeta Virgilio— dispone sus «manieristas» figuras, de proporciones estilizadas, dentro de un rígido esquema de enfáticas diagonales, mientras que la composición de Preciado da la impresión de una coordinación más bien inorgánica y estática de episodios narrativos y «viñetas» paisagísticas descritos sin demasiada destreza. Lo más remarcable en Preciado es, en cualquier caso, su dependencia de Sebastiano Conca en cuanto a la tipología de figuras y actitudes: en este momento nuestro artista se perfila casi como una suerte de *petit-maître* ejercitándose dentro de los parámetros lingüísticos del *capo-scuola*, a los cuales parece no añadir nada nuevo. Habida cuenta de la coincidencia temática, no resulta extraño que aflore nuevamente el recuerdo del Eneas de las versiones pictóricas de Sebastiano Conca ya citadas por S. Rudolph en relación con el dibujo del *Martirio de los Macabeos*. En fin, hay que añadir que tampoco ayuda la rutinaria traducción calcográfica de Sorrelló a realzar la composición y el dibujo original de Preciado.

En el año 1745 se produce un cambio tipológico notable en los *apparati*, que dejan de ser pictórico-escenográficos y pasan a ser arquitectónico-monumentales. Esta vez la primera *macchina* fue construida según un diseño del arquitecto Giuseppe Doria (en esta ocasión grabado por Giuseppe Vasi), que se mantiene dentro de un estilo clásico-barroco bastante conservador, y que seguramente aprovechó el armazón de una

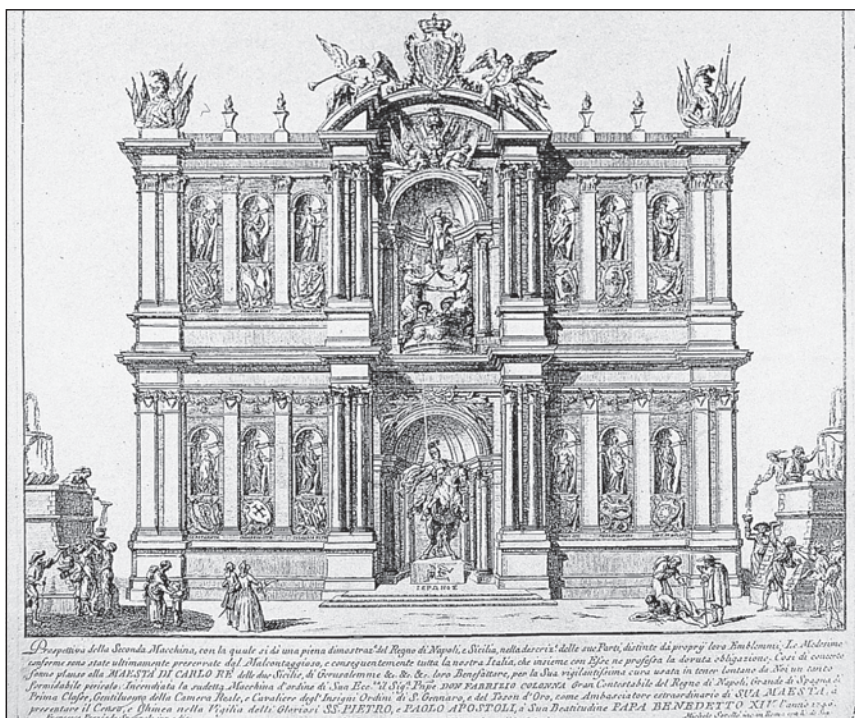


Figura 3.
Miquel Sorelló (grabado),
Francisco Preciado de la Vega
(original), *Las partes del Reino
de Nápoles y Sicilia, macchina
para la Chieva de 1746.*

macchina erigida pocas semanas antes en la misma *piazza* Farnese, ésta otra diseñada por el famoso Giovanni Paolo Panini (y grabada por Le Lorrain según dibujo de Giuseppe Panini) para conmemorar las bodas del Delfín con la infanta de España María Teresa³⁰. Más interesante resulta, en cambio, la segunda *macchina* del mismo año, proyectada por Le Lorrain. Concebida con estructura de arco de triunfo, combina motivos del repertorio barroco tradicional como el pabellón que corona el bloque triunfal, con otras formas de inspiración neomiguelangelista como la articulación de los vanos laterales —derivados del Palazzo dei Conservatori del Capitolio— o los medallones ovales con guirnaldas, interpretadas con espíritu protoneoclásico, como han puesto de relieve los conspicuos análisis de John Harris y de Werner Oechslin³¹.

Preciado reaparece en 1746 (con un diseño realizado probablemente el año 1745, cuya ejecución habría sido «aplazada» al año siguiente)³² y vuelve a competir con un Le Lorrain cada vez más audaz. Grabada como siempre por el catalán Sorelló, la *macchina* de Preciado, dedicada a las distintas partes o regiones del Reino de Nápoles y Sicilia, con sus emblemas y estatuas alegóricas, está concebida como una estructura compacta, una especie de «armario» arquitectónico macizo y casi insulso, articulado en dos pisos y con el tramo central bien resaltado (figura 3). En los laterales los órdenes de pilastras de cada piso enmarcan las hornacinas con las estatuas alegóricas, mientras que la calle o tramo central consta de dos nichos más amplios, flanqueados por columnas apareadas, que compor-

tan una proyección del entablamento y un notable realce de los enlaces verticales, culminando en frontón curvo. John Harris ha definido la composición arquitectónica de Preciado como un ejemplo típico en la línea del «Late Baroque Classical style of Ferdinando Fuga», en una interpretación que nos parece incluso demasiado generosa³³. En tanto que ejercicio académico y reductivo dentro de parámetros clásico-barrocos, la invención del artista español se sitúa por supuesto a las antípodas tanto de las tendencias borrominianas tardías actualizadas en clave setecentista (Sardi, Valvassori, Raguzzini, etc.), como del rampante experimentalismo «piranesiano» y protoneoclásico de los pensionnaires franceses.

Efectivamente, Le Lorrain dio un verdadero salto cualitativo estilístico con sus propuestas para las *macchine* de los años 1746, 1747 y 1748³⁴. La de 1746, que es quizá la más sorprendente, representa por ejemplo un *Tempio di Minerva* concebido como estructura centralizada con columnatas en los tres lados visibles. Los accesos se encuentran en los pórticos laterales, mientras que la fachada frontal presenta una columnata en semicírculo, y sobre el ático se alza un conjunto de estatuas, como en la plaza berniniana de San Pedro. Lo más audaz, sin embargo, es la estructura que corona el templo: la forma convencional de la cúpula ha sido sustituida por un diseño libre, híbrido y severo, que parece transponer las molduras anulares y las formas decorativas de los vasos a una escala monumental. El elemento más notable de ese coronamiento es el tambor, ceñido por un friso escultórico continuo, saliente y sin ningún marco o moldura;

30. Véase M. GORI SASSOLI, *Della China e di altre «Machine di gioia»...*, p. 29.

31. Véase J. HARRIS, «Le Geay, Piranesi and International Neoclassicism in Rome, 1740-1750», en D. FRASER; H. HIBBARD; M. J. LEWINE (eds.), *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, p. 189-196, y W. OECHSLIN en *Piranèse et les français* (catálogo de la exposición), núms. de cat. 103, 104, 105 y 106, p. 201-207. También ha insistido en la importancia de los diseños franceses para la *China* J. RYKWERF, *The First Moderns*, Cambridge (Massachusetts), 1980, quien erróneamente desdobra la personalidad de Preciado, suponiendo que el Francisco Preciado de las *Chinees* «no debe confundirse con su casi contemporáneo Francisco Preciado de la Vega» (véase en la trad. castellana: *Los primeros modernos*, Barcelona, 1982, nota 71, p. 443).

32. Véase lo que a este propósito señala M. GORI SASSOLI, *Della China e di altre «Machine di gioia»...*, nota 38, p. 44.

33. J. HARRIS, op. cit., p. 194.

34. Véase W. OECHSLIN en *Piranèse et les français* (catálogo de la exposición), núms. 104, 105, 106 y 107, p. 203-210.

35. Véase W. OECHSLIN, *ibidem*, cat. núm. 133, p. 254-258.

36. Véase W. OECHSLIN, *ibidem*, cat. núm. 11, p. 52-53.

37. W. OECHSLIN, «Le groupe des «piranésiens» français (1740-1750): un renouveau artistique dans la culture romaine», en G. BRUNEL (ed.), *Piranèse et les français. Colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 Mai 1976*, París, 1976, p. 363-385.

38. M. GORI SASSOLI, *Della China e di altre «Machine di gioia»...*, p. 18 y nota 41, p. 44.

39. M. GORI SASSOLI, *ibidem*, p. 18 y cat. núm. 47, p. 119-120.

la correlación entre la superficie lisa y el ornamento cobra un valor de nuevo cuño, y de hecho ese motivo concreto pasará a formar parte del vocabulario neoclásico internacional. Y la *macchina* de 1747 de Le Lorrain, un *Tempio di Venere Genetrix* circular, flanqueado por obeliscos y altares humeantes, revela con perfiles aún más nítidos el papel que desempeñó la inspiración piranesiana en el alumbramiento de una «revolución» lingüística que aquí sorprendemos a penas en ciernes. El sentido del drama y la hipérbole visual del famoso italiano, sus audacias compositivas, su insidiosa perversión de la gramática clasicista y vitruviana, su arqueologismo visionario y heroico, incluso los motivos específicos de su vocabulario arquitectónico y ornamental fueron recogidos y elaborados libremente por los *pensionnaires* franceses durante los años cuarenta. Desde luego, hoy conocemos bien la importancia que tuvo el papel de Le Lorrain y de los otros *piranésiens* franceses —J.-L. Legeay, Ch.-M.-A. Challe, N.-H. Jardin, G.-P. M. Dumont, E.-A. Petitot, J.-Ch. Bellicard— en la génesis, el desarrollo y la difusión del neoclasicismo internacional. La serie de la *China* nos ofrece todavía, dentro de esta misma línea vanguardista, las aportaciones de Ennemond-Alexandre Petitot, autor y grabador de la imponente y profética segunda *macchina* de 1749³⁵, y de Jérôme-Charles Bellicard, responsable del diseño y del grabado de la primera *macchina* de 1750 y última contribución de los *pensionnaires* a la serie de la *China*³⁶.

Hemos visto a los franceses, desde Parrocel, Hutin y Le Lorrain hasta Petitot y Bellicard, grabando al aguafuerte sus propias composiciones para la *China*. W. Oechslin ha insistido oportunamente en la importancia que para el grupo de los hoy llamados «*piranésiens*» tuvo dicha actividad gráfica, como medio de expresión y cristalización y como vehículo de difusión de una nueva y multifacética *Geschmackskultur* —o cultura «de gusto y de moda»—, recuérdense sólo, por poner algún ejemplo, las series de *Vasos* de Le Lorrain, Petitot o Legeay, o las *Rovine* y los *Tombeaux* de éste último³⁷. Francisco Preciado, sin embargo, no se dejó seducir por el canto de tales sirenas. Se midió con sus correligionarios del palacio Mancini, pero permaneció impermeable a las propuestas vanguardistas franco-piranesianas y fiel a los modos de su maestro Conca y al *mainstream* del conservadurismo romano. Tampoco conocemos ningún aguafuerte original del pintor sevillano. Todos sus diseños para las *macchine* fueron grabados por Sorelló, cuya participación en la *China* estaría sin duda garantizada por las mismas instancias de mecenazgo español. Y las traducciones gráficas del grabador catalán se caracterizan, asimismo, por su registro básicamente convencional y conservador, incluso descuidado y rutinario en algunos de los ejemplares de la *China*, aunque en sus últimas

aportaciones a la serie se reconoce un cierto esfuerzo por aprovechar mejor las virtualidades pictóricas del aguafuerte, como en el grabado de la segunda *macchina* de 1748 o el de la segunda de 1750.

La segunda *macchina* de 1747 presenta unos *Orti pensili*, aludiendo a los jardines de las villas y palacios regios napolitanos. En las inscripciones aparece el nombre del grabador, Miquel Sorelló, pero se omitió en cambio el del autor del proyecto. A falta de verificación documental, me parece verosímil su atribución a Preciado, tal como ha sugerido Gori Sassoli, quien ha subrayado asimismo el carácter ecléctico del diseño³⁸. El responsable de dicha *macchina* quiso sin duda emular la originalidad de los diseños franceses con una composición fantasiosa y bizarra, pero el conjunto arquitectónico-jardinístico resulta poco inspirado a pesar de sus eclécticos ingredientes, como los coronamientos en forma de caracola de los pabellones —un detalle de resonancias borrominianas— o la masiva estructura circular central, en la cual parece fácil percibir reminiscencias, no bien asimiladas, de las invenciones de Le Lorrain. Por lo demás, el estilo arquitectónico de esta segunda *macchina* de 1747 se puede emparentar perfectamente con el del convencional pabellón que aparece en la segunda *macchina* de 1748, firmada por Preciado de la Vega.

Ésta de 1748 representa una cacería alusiva a las *Caccie di Bovino* en las cuales participaban los reyes de las dos Sicilias, por supuesto «in alleviamento delle continue applicazioni degl'affari del regno, ne quali si trova l'animo Reale indefessamente occupato, per recare à Popoli a se soggetti, vantaggi, e sempre maggiori le felicità», como reza la inscripción de la estampa. En este caso Preciado recupera la modalidad «pictórica» y narrativa combinada, sin embargo, con la arquitectura del pabellón situado al fondo y en el centro de la composición. Otra vez se omitió el nombre del autor del proyecto de la primera *macchina* de 1749 en el grabado correspondiente. Ésta representa el *Tipo* (templo) *della Pace* para celebrar la concordia «finalmente firmata, e stabilita, tra le Corone Cattoliche, e l'altre Sovrane Potenze che erano in Guerra» y, como la anterior, combina el elemento arquitectónico y los elementos «pictóricos» o «escultóricos», incluyendo un *tempietto* que se yergue por encima de una masa de nubes y varias figuras alegóricas y mitológicas (la Paz, la Música —o Terpsícore—, un grupo de faunos y ninfas danzando, y las personificaciones de Asia, Europa, América y África). Una vez más, creo que se debe aceptar la plausible atribución del diseño a Preciado, ya propuesta por Gori Sassoli³⁹. La tipología de las figuras e incluso la sintaxis compositiva están muy próximas a Sebastiano Conca y no resulta difícil encontrar inequívocas afinidades, aunque no

Figura 4.
Francisco Preciado de la Vega,
El sacrificio de la hija de Jefeé,
1746, esbozo (Museo de la Real
Academia de Bellas Artes de San
Fernando, Madrid).



40. Sobre el *Rapto de Europa* (colección Ingold, Vigevano), véase G. SESTIERI en *Sebastiano Conca (1680-1764)* (catálogo de la exposición), cat. núm. 24, p. 138-139; sobre la *Alegoría de la Justicia y la Templanza triunfando sobre la Mentira y la Alegoría de la Prudencia y la Fortaleza*, ibidem, cat. núm. 95a y 95b, p. 274-275. La *Alegoría de la Música y la Astronomía* (Londres, Hazlitt Gallery) se publica y reproduce en G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Turin, 1994, vol. 1, p. 58 y reprod. en vol. 2, figura 293.

41. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 48-1/1 y 49-4/1 y Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 598, 58-60 y también M. A. ALONSO SÁNCHEZ, «En el centenario de la Academia de Bellas Artes...», p. 125-127. Sobre Alfonso Clemente de Aróstegui, véase también la impagable noticia biográfica en JOSÉ DE REZABAL Y UGARTE, *Biblioteca de los Escritores que han sido individuos de los seis Colegios Mayores*, 1805.

42. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 18 (1964), núm. 378, p. 40 y núm. 45, p. 15.

literales, con obras del pintor de Gaeta de tema mitológico o alegórico, como el *Rapto de Europa* de la colección Ingold (Vigevano) o como la *Alegoría de la Justicia y la Templanza triunfando sobre la Mentira y la Alegoría de la Prudencia y la Fortaleza* (Nueva York, Central Picture Gallery), o la *Música y la Astronomía* (Londres, Hazlitt Gallery)⁴⁰. A través de su formación con Conca, el autor de nuestra *macchina* parece enlazar asimismo, espontáneamente, con las joviales interpretaciones de asuntos análogos en la línea *marattesca* representada por Chiari (muerto en 1727).

La última contribución de Preciado a la *Chinea* fue la segunda *macchina* de 1750, que representa un Vesubio fácilmente accesible gracias a su quietud, como metáfora de la «Real Clemenza, e gran placabilità» del rey de las dos Sicilias. La enorme masa naturalista de la montaña empequeñece las figurillas de los excursionistas que ascienden a ella, descritas con pasable viveza. También se trata de la última contribución a la serie de Miquel Sorelló como grabador, quien en este caso logra animar el dibujo de Preciado con un grafismo más pictórico y algo más libre. A partir de 1751 los proyectos de las *macchine* para la *Chinea* serían encargados regularmente a Paolo Posi y la realización de los aguafuertes, a Giuseppe Vasi, quien año tras año

reprodujo con su vibrante grafismo, lleno de calidades atmosféricas, las gallardas invenciones del arquitecto.

A la segunda mitad de la década de los años cuarenta pertenece el primer grupo significativo de pinturas de Preciado, coetáneas por tanto de sus diseños para la fiesta de la *Chinea*. Después de obtener la nueva pensión, una de las seis que se crearon, recordémoslo, por Real Decreto de 2 de diciembre de 1745, nuestro joven artista recibió el orden de realizar dos «pensamientos» o «borrones», uno representando una alegoría respectiva al rey de España y el otro, el sacrificio de la hija de Jefeé. Se aplicó a ello bajo la supervisión de Don Alfonso Clemente de Arostegui, auditor de Rota por el reino de Castilla, a quien se había confiado el control de los pensionados⁴¹. Tanto los dos esbozos como la versión definitiva, de mayor tamaño, de la llamada *Alegoría de la Paz* se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴². El tema del sacrificio de la hija de Jefeé se concreta en la escena, llena de contraste dramático, del encuentro de Jefeé y su hija, quien al ser la primera persona de la casa que lo recibe, deberá ser sacrificada para cumplir la promesa (figura 4). El otro cuadro representa una alegoría del rey Fernando VI, quien aparece entronizado y flanqueado por dos fi-

guras que personifican la Justicia y la Magnificencia, virtudes del gobernante, mientras que Hércules se acerca al soberano para recibir de él las llaves con las cuales cerrará el templo de Jano que se ve al fondo; a estas figuras se añaden un pequeño genio que prende fuego a las armas y, encaramadas a las nubes, las dos personificaciones de la Abundancia y de la Paz. La versión definitiva de esta *Alegoría de la Paz* está firmada y fechada: «Franc^{cus} Preziado faciebat Romae Anno 1746»⁴³.

Ninguno de estos cuadros ha despertado el entusiasmo de los pocos historiadores que hasta hoy les han dedicado algún juicio crítico. Sánchez Cantón apuntó que el *Sacrificio de la hija de Jefe* estaría pintado «con la “gramática” del tránsito del barroco al neoclásico, tomando de estampas las figuras y agrupándolas sin claridad», aunque no dejó claro cuáles serían estas estampas, tratándose verosímilmente de una mera sospecha. En realidad nada tiene este «borrón» de neoclásico, al menos si nos atenemos a los conceptos estilísticos vigentes en la actual historiografía artística. Sí parece, en cambio, un ejemplo cabal del llamado *barocchetto* romano, término con el cual se viene a designar aquella particular alteración del barroco —y del clasicismo barroco— en virtud de la cual el *pathos* heroico, la decorosa dignidad de la expresión y la dignidad monumental de la forma dan paso a un registro formal y sentimental de tono menor, siempre más leve y «gracioso». El esbozo del *Sacrificio de la hija de Jefe* tiene, pues, demasiado de las debilidades y muy poco de las virtudes de ese *barocchetto*: el tema, eminentemente trágico, se plasma en un tono melodramático como de opereta. Por otra parte, la composición se desarrolla casi a la manera de un friso, sin el dinamismo y la complejidad escenográfica que caracterizan la obra de Sebastiano Conca —nunca plenamente asimilados por Preciado—, aunque el maestro sigue siendo la fuente principal e inequívoca para los tipos y actitudes. El grupo del soldado con la lanza y el personaje que alza las manos detrás suyo, por ejemplo, están literalmente tomados de la *Muerte de Catón* de S. Conca (fechada en 1735; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) (figura 5)⁴⁴.

Algo más lograda parece la composición de la *Alegoría de la Paz*, que a la postre sería la elegida para ser plasmada en una versión de mayor tamaño. El grupo del rey entronizado con las dos figuras de la Justicia y la Magnificencia adapta el clásico esquema compositivo del sepulcro berniniano de Urbano VIII, pero lo más ostensible sigue siendo el ascendiente de Sebastiano Conca. La figura de la Magnificencia, por ejemplo, exhibe una fisonomía y una *aria* inconfundiblemente derivadas de S. Conca, y las dos figuras de la Paz y la Abundancia encaramadas a las nubes derivan de tipos análogos del maestro de Gaeta, como los que aparecen en el cuadro del *El Beato Pietro Gambacorti*



Figura 5. Sebastiano Conca, *La muerte de Catón*, 1735 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).

ante Urbano VI del Duomo de Pisa (la Paz en la pintura de Preciado es casi una inversión literal de la Fe en la de su maestro)⁴⁵. Incluso para la figura del Hércules parece que Preciado retoma un tipo ya presente en uno de los primeros testimonios conocidos de la obra de S. Conca, concretamente en el *Cristo en la columna* del monasterio de Montecassino (pintado antes de 1707; destruido), que debemos suponer accesible a través de otra u otras redacciones en el taller del maestro⁴⁶. Sin embargo, en esta *Alegoría de la Paz* Preciado re-crea en un tono endeble y academizante el lenguaje derivado de S. Conca, con el resultado de que éste pierde casi todo su garbo y su *pointe* pictoricista. Entre el boceto y la versión final se produce un sensible cambio de escala en la relación entre el entorno arquitectónico y las figuras, que se empequeñecen y a la vez se alejan unas respecto de otras (obsérvese por ejemplo cómo se incrementan las distancias respectivas entre las manos extendidas del Rey y de Hércules y el pie más avanzado de la Paz), produciéndose en consecuencia un mayor relajamiento del enlace compositivo y dramático. En la versión final, las figuras tienden a aislarse en lugar de agruparse dinámicamente, y se recortan sobre el fondo de un modo que resulta ajeno a la gramática de S. Conca. La factura pulida, el color y las luces, quizá coartados por el deseo de corrección, contribuyen igualmente a ese efecto anticlimático y a ese enfriamiento de la temperatura pictórica.

La Academia de San Fernando conserva otros dos pequeños esbozos de Preciado, identificados como la *Alegoría de la Historia* y la *Alegoría de la*

43. No he podido consultar la descripción del cuadro alegórico por el mismo Preciado, conservada en el Archivo de la Academia de San Fernando; véase sin embargo M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 22, y A. CIRUELOS, *Arte académico de los siglos XVIII y XIX*, «Hojas informativas de las Salas (II)», Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

44. Véase G. SESTIERI en *Sebastiano Conca (1680-1764)* (catálogo de la exposición), cat. núm. 64a, b y c, p. 212-213.

45. Véase G. SESTIERI, *ibidem*, cat. núm. 73a, b y c, p. 232-233.

46. Véase G. SESTIERI, *ibidem*, cat. núm. 1b, p. 88-89.

Religión, del mismo formato y estilo (24 x 33 cm) (figuras 6 y 7)⁴⁷, los cuales, a juzgar por los datos que conozco, debieron ser encargados por el auditor Don Alfonso Clemente de Arostegui. A la muerte del cardenal Troiano Acquaviva (marzo de 1747) el auditor pasó a ocupar además el cargo de ministro interino del rey de España ante la Santa Sede, y uno de sus empeños personales fue el de erigir la Academia de la Historia Eclesiástica de España que, con aprobación del rey Fernando VI y del papa Benedicto XIV, se estableció en el mismo palacio de España, sede de la embajada, para atraer a tales estudios a los abates españoles residentes en Roma, con lo cual se buscaba a la vez apartarlos de «una perniciosa ociosidad»⁴⁸. Para promover dicha Academia, Don Alfonso Clemente compuso y leyó el 12 de setiembre de 1747 en el palacio de España una oración titulada *De Historia Ecclesiae Hispaniensis excolenda exhortatio ad Hispanos*, que fue impresa en Roma (aunque sin pie de imprenta). Dicho opúsculo está ilustrado con dos grabados realizados por Miquel Sorelló a partir de originales de Preciado de la Vega (aparte de las iniciales grabadas, una de ellas grabada por Andrea Rossi y otras dos anónimas, y una viñeta también anónima): el primero es una pequeña composición heráldica en la portada, y el segundo reproduce precisamente la *Alegoría de la Historia* que ya conocemos por el esbozo de la Academia de San Fernando (figura 8)⁴⁹.

Otros grabados de Sorelló según originales de Preciado aparecieron más tarde en dos libros escritos por Domingo López de Barrera, quien había obtenido el puesto de archivero de la Embajada a propuesta de Don Alfonso Clemente. En el primero, *De rebus gestis Joannis S.R.E. Card. Carvajalis Commentarius* (Roma, 1752), la portada está ilustrada con una medalla en la que aparece una variante simplificada de la *Alegoría de la Historia*, con una inscripción que reza «FERD. VI. OP. PR. BENEFICIO PVB. BONO», y encabeza la dedicatoria una composición heráldica con las armas de Don José Carvajal y Lancaster⁵⁰. El otro libro guarda relación con las actividades eruditas impulsadas por Don Alfonso Clemente, quien desde el principio había contado con López de Barrera para desarrollarlas, y se intitula *De Antiquo Canonum Codice Ecclesiae Hispanae Historica Exercitatio* (Roma, 1758); en éste no sólo reaparece la *Alegoría de la Historia*, sino que también se ilustra con una reproducción de la *Alegoría de la Religión* —coincidente asimismo con el otro esbozo de la Academia de San Fernando—, que debió de ser grabada algo más tarde por Sorelló (figura 9)⁵¹. De hecho, la primera está realizada al aguafuerte y al buril, con un estilo más vibrante, mientras que la segunda, al buril, fue reproducida por Sorelló con un estilo gráfico de líneas paralelas bien disciplinadas y apretadas, casi prescindiendo de entrecruzamientos.



Figura 6. Francisco Preciado de la Vega, *Alegoría de la Historia*, esbozo (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).



Figura 7. Francisco Preciado de la Vega, *Alegoría de la Religión*, esbozo (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

47. Véase M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 23-24 y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Inventario...», núms. 101 y 187, p. 19 y 25.

48. Véase, por ejemplo, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, legs. 310 y 313 y J. DE REZABAL Y UGARTE, op. cit. Para un retrato de la vida de los «pretendientes» españoles en Roma, véase R. M^o. PÉREZ ESTÉVEZ y R. M^o. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Pretendientes y pícaros españoles en Roma. Siglo XVIII*, Valladolid, 1992; también se hace referencia

al proyecto académico de Clemente de Arostegui, p. 24.

49. Posee un ejemplar la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura 2/54882. Un ejemplar recortado del grabado con la *Alegoría de la Historia* se conserva en la Sección de Bellas Artes de la misma biblioteca, catalogado en E. PÁEZ, *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1983, p. 162.

50. Posee un ejemplar la Biblioteca Nacional de Catalunya, sign. Toda 11-IV-20; y fue desde luego catalogado por E. TODA I GUÉLL, *Bibliografía espanyola d'Italia dels orígens de la impremta fins a l'any 1900*, II, Castell de Sant Miquel d'Escornalbou, 1928, núm. 2931, p. 478.

51. También hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Catalunya, sign. Toda 10-VI-8; catalogado en E. TODA I GUÉLL, op. cit., II, núm. 2932, p. 478.



Figura 8. Miquel Sorelló (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Alegoría de la Historia* (Biblioteca Nacional, Madrid).



Figura 9. Miquel Sorelló (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Alegoría de la Religión* (Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona).

52. Véanse las noticias que ofrece A. NAVARRO, O.F.M., *Santi Quaranta. Semblanza histórico-artística*, Roma, s.f. (1988).

53. La atribución errónea a Luigi Tussi se puede explicar básicamente por el hecho de que la famosa guía de TITI (1763) registra esta autoría. Sin embargo, este cuadro sería más tarde sustituido por el de Maella, que es el que hoy vemos en el altar mayor. La noticia de su colocación aparece en el *Diario ordinario* del 11 de agosto de 1764: «In questi giorni passati

nella Chiesa de SS. Quaranta, e S. Pasquale in Trastevere de PP. Min. Osservanti riformati, si è veduto collocato all'Altar maggiore un nuovo bellissimo Quadro in cui è rappresentato il Martirio di detti gloriosi SS. Quaranta; opera molto lodata del virtuoso Pittore Signor Mariano Maeglija Spagnuolo» (transcrita por V. HIDE MINOR, «References to Artists and Works of Art in Chracas' *Diario ordinario* - 1760-1785», *Storia dell'arte*, 46, p. 228). Por tanto, el cuadro de SS. Quaranta se corresponde perfectamente con la ver-

sión en pequeño formato conservada en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El malentendido persiste, pues, en J. MORALES Y MARÍN, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, p. 98-99 y p. 251-252 («Obra destruida y desaparecida», núm. 4).

54. R. LONGHI, «Il Goya fomanò e la "cultura di Via Condotti"», *Paragone*, 53 (1954), p. 28-39.

Por estas mismas fechas Preciado pintó el que parece ser su primer cuadro público de altar, esto es, la *Sagrada Familia con San Juanito, Santa Ana y San Joaquín* para la iglesia de los SS. Quaranta Martiri y S. Pascual Bailón, de franciscanos descalzos españoles, en el Trastevere. La nueva iglesia se construyó entre 1744 (el 6 de junio se puso la primera piedra) y 1747, y tuvo lugar la consagración el 14 de mayo de este último año. Debemos suponer, pues, que Preciado realizó el cuadro hacia 1745-47, aunque no hemos tenido ocasión de verificarlo documentalmente. El mismo cardenal Troiano Acquaviva era protector de los Alcantarinos, y no resulta nada sorprendente que Preciado recibiera uno de los encargos para las capillas⁵². Para la misma iglesia, dicho sea de paso, pintaría Mariano Salvador Maella el bellissimo y gran cuadro del altar mayor con *El martirio de San Melitón y los mártires de Sebaste* —o los *Cuarenta Mártires*—, que quedó instalado en 1764 y se conserva desde luego en su lugar (aunque el reciente catálogo de Maella elaborado por Morales y Marín aún recoge la errónea atribución a Luigi Tussi y por consiguiente considera «desaparecido» el de Maella)⁵³.

Aunque nunca ha merecido singulares elogios por parte de la crítica, esta *Sagrada Familia* de Preciado es una de las obras bien conocidas y accesibles que han integrado ese pequeñísimo núcleo sobre el cual se ha venido cimentando la apreciación de su personalidad artística. Hay que subrayar, ante todo, que nuestro cuadro resulta bien ilustrativo de un fenómeno típico en la pintura romana del setecientos. Cuando ello se considera adecuado —y lo parecería especialmente en el caso de una pintura de altar— se vuelve a plantear, una y otra vez, la adhesión o la sumisión a la «ortodoxia» marattiana. En contraste con otros posibles registros formales y expresivos, se podía recobrar siempre algo de la dignidad formal, el decoro y la nobleza del lenguaje del gran *capo-scuola*, Carlo Maratti, «dittatore del quadro d'altare» para decirlo con la precisa fórmula de Roberto Longhi⁵⁴. Así pues, Preciado incorpora decididamente la alternativa marattiana a su bagaje, siguiendo también en esto los pasos de Sebastiano Conca. Y si, por ejemplo, la cabeza y la figura vigorosa del San José tienen un aspecto prevalecientemente marattiano, la filiación de la Virgen nos señala otra vez al discípulo de Conca. Nada nuevo aporta el marattismo académico de esta *Sagrada Familia* en el contexto romano de finales de los años cuarenta, pero resulta fundamental para comprender la trayectoria artística de su autor.

Se trata, en definitiva, del mismo código clásico-barroco que Preciado reafirmará, poco después, con la *Inmaculada Concepción* de 1750, para una de las capillas de la nueva iglesia de la Santissima Trinità di Via Condotti, también llamada «degli

55. Véase M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 23, y las guías del P. C. BLANCO, *La SS.ma Trinità dei domenicani spagnoli*, Roma (sin fecha), y la reciente de Daria COLONNA, «Santissima Trinità degli Spagnoli», en *Roma Sacra*, 1º itinerario (1995), p. 58-63.

56. R. LONGHI, op. cit. Véase también S. RIJUS, «Antonio González Velázquez y los frescos de la Iglesia de Trinitarios Calzados de Roma», *Archivo Español de Arte*, XLI, 161 (1968), p. 67-70.

57. El *Diario ordinario* de Chracas nos proporciona la noticia de la finalización de las obras del templo, la decoración y los altares, con los nombres de los distintos artífices, véase N. AYALA MALLORY, «Notizie sulla pittura nel XVIII secolo (1718-1760)» *Bollettino d'Arte*, 61, 1-2 (1976), p. 11. Alfonso TEJADA, «Iglesia y Real Convento de la Santísima Trinidad Calzada. Redención de cautivos en Roma», *Boletín de la Real Sociedad Española de Excursiones*, XXXVI (1928), p. 85-91, reproduce el *Buen Pastor* de A. González Velázquez atribuyéndolo erróneamente a Preciado. Elías TORMO, *Monumentos españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, II, Madrid, 1942, p. 39, menciona Preciado como posible autor del lienzo del *Buen Pastor*, aunque añade que lo encuentra documentado como obra de A. González Velázquez (1).

58. A. M. CLARK, «Agostino Masucci: A Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque», op. cit., p. 263.

59. Véase el interesante estudio de E. GABRIELLI, «Vita e opere di Corrado Giaquinto», en: *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa* (catálogo de la exposición), Roma, 1993, p. 33-66.

60. *Ibidem*, p. 50.

61. Sobre Gaetano Lapis, véanse las noticias biográficas de M. R. VALAZZI, en *La pittura in Italia, Il Settecento*, Milán, 1989, 1990, segundo tomo, *ad vocem*, y G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Turín, 1994, primer volumen, *ad vocem*. Ambas contienen una reseña de la bibliografía anterior.

62. Soy consciente de la coincidencia terminológica con el concepto de «barroco congelado» que Emil Kaufmann acuñó para interpretar determinadas manifestaciones arquitectónicas que en alguna ocasión caracteriza como «prerrevolucionarias»; véase Emil KAUFMANN, *La arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, 1974 (edición original en inglés: Londres, 1955). Sin embargo, aquí utilizo la expresión «clasicismo barroco congelado» de modo independiente y con un alcance conceptual más limitado. La coincidencia puede resultar desorientadora, pero no

Spagnoli», de trinitarios calzados⁵⁵. Como es bien sabido, Roberto Longhi dedicó unas cuantas páginas, inspiradas y sugerentes, a lo que dio en llamar la «cultura di Via Condotti», una *romanzesca* ocurrencia que ha gozado de cierta fortuna en la historiografía posterior, sobre todo en la italiana⁵⁶. Al margen de las perseverantes y arriesgadas especulaciones acerca del «Goya fuit hic...» sentenciado por el gran historiador italiano, lo que ciertamente no hará falta subrayar aquí es el extraordinario interés que reviste para la historia de la pintura romana del Setecientos el conjunto pictórico de la iglesia de los trinitarios calzados completado en el año 1750. Corrado Giaquinto pintó el gran cuadro del altar mayor (*La Santísima Trinidad y la redención de los esclavos*), mientras que los otros cuadros de altar de las capillas fueron confiados a Francisco Preciado (*Inmaculada Concepción*), Lambert Krahe (*San Félix de Valois*), Giuseppe Paladino (*Martirio de Santa Catalina de Alejandría*), Marco Benefial (*Martirio de Santa Inés*), Gaetano Lapis (*San Juan de Mata*) y Antonio González Velázquez, el fiel discípulo español de Giaquinto (*El Buen Pastor*), a todo lo cual hay que añadir aún los frescos de Gregorio Guglielmi en el coro, la bóveda y la sacristía, los frescos de A. González Velázquez en la cúpula y las pechinas y, del mismo, los dos lienzos ovales a ambos lados del altar mayor⁵⁷. Puede resultar interesante, para nosotros, destacar el hecho de que G. Paladino y G. Lapis, como Preciado, fueron discípulos de Conca, como lo había sido también Andrea Casali, quien años más tarde proporcionaría tantos cuadros para las capillas de este mismo templo. Se pueden subrayar, además, las comunes raíces «culturales» y las concomitancias entre el «ámbito Conca» y el «ámbito Giaquinto», ambos presentes en Via Condotti, pero incluso dentro de este marco la pluralidad de los desarrollos estilísticos resulta por lo menos tan significativa como las sintonías. En los radiantes frescos de Guglielmi confluyen, ciertamente, los ascendentes de Conca y de Giaquinto a la vez, pero junto a otras muchas sugerencias igualmente relevantes y heterogéneas —Benefial, Subleyras, y hasta el último Baciccio, el de la *Gloria franciscana* de la Basilica dei SS. Apostoli— a partir de las cuales concebió un original pictoricismo «sintético», de calidades cromáticas genuinamente setecentistas. Y los contrastes no hacen más que agudizarse si tenemos en cuenta la aportación de ese notable *outsider* que a menudo, como aquí, fue Marco Benefial. En cualquier caso, a nuestro Francisco Preciado sólo le cupo hacer un papel modesto, necesariamente impersonal y conservador frente a las propuestas de otros pintores mucho más dotados y originales; y, a pesar de todo, la *Inmaculada* de Via Condotti es una de las piezas más dignas de su catálogo, como ya apuntaba M. A. Alonso Sánchez.

Por otro lado, la historiografía reciente tiende a subrayar la emergencia de una nueva sensibilidad comparativamente más clasicista, aunque no siempre caracterizada con precisión, durante el pontificado de Benedicto XIV. Anthony M. Clark nos dejó una definición influyente y razonablemente concisa de esa *grander manner* de mediados de siglo: «The style characteristic of the reign of Benedict XIV eliminated from fashion the trivial strain in the Rococo, resurrected something of the grandeur of the High Baroque, continued the authority of classicism while mitigating its austerity in the richness of a strong mid-century style»⁵⁸. También en Giaquinto se ha querido ver un esfuerzo de adaptación a este nuevo clima, aunque tal acomodación se pondría de manifiesto en sus encargos para la ciudad pontificia y no tanto en aquellos destinados a otros lugares. En cualquier caso, obras como su *Trinidad y la redención de los esclavos* de Via Condotti, su *Bautismo de Cristo* de S. Maria dell'Orto o la *Inmaculada* de los SS. Apostoli podrían incluso ejemplificar el «estilo Benedicto XIV»⁵⁹. Con todo, para nosotros resulta elocuente y esclarecedora una confrontación entre la posición de Giaquinto y la posición de Preciado. El contraste salta a la vista con sólo comparar la *Inmaculada* de nuestro artista con la *Inmaculada* de Giaquinto en SS. Apostoli, estrictamente coetánea y, por cierto, ejecutada con la ayuda de Antonio González Velázquez⁶⁰. A través de cambios y de virtuales concesiones acomodaticias, el lenguaje de Giaquinto mantiene intacta la fuerza de sus *effetti* pictóricos más genuinos, aunque transpuestos a una escala más monumental y sometidos a un canon compositivo de estructura más tectónica; potenciados, en definitiva, en el sentido de esa *grander manner* que, como apuntaba Clark, si reverenciaba la autoridad del clasicismo, también atenuaba simultáneamente su austeridad. La *Inmaculada* de Preciado, por su parte, podría también responder a la supuesta exigencia ambiental de fórmulas relativamente más clasicistas, pero lo haría de acuerdo con una modalidad marattiano-conservadora necesariamente más convencional. De todas maneras, más claramente que en la *Sagrada Familia* de SS. Quaranta, aquí nuestro pintor logra ganar una significativa autonomía respecto del ascendiente de S. Conca. La Virgen aparece dotada de una gracia circunspecta y a la vez majestuosa, envuelta en amplios paños, serenamente flotantes, con un efecto de presencia visualmente amplificada y una cualidad «áulica» que en este caso parecen más cercanos al clasicismo alto-barroco de Maratti que a S. Conca.

Puestos a buscar sintonías, creo que la opción que aquí se perfila se podría cotejar, por ejemplo, con la sintomática posición de un Gaetano Lapis (1706-1776), presente también en Via Condotti. Aunque formado junto a S. Conca, Lapis derivó

precoz y coherentemente hacia fórmulas mucho más clasicistas, comparativamente más marattianas, llevándole su exploración retrospectiva hasta las mismas fuentes carraccianas del clasicismo romano-boloñés (con lo cual se ganaría el apodo «il Carracetto»), pero tanto ese marattismo como ese carraccismo se moldeaban en una suerte de enésima y extenuante síntesis: por decirlo de alguna manera, una síntesis «congelada»⁶¹. A Preciado, en cambio, le costó no poco emanciparse del ascendiente conquiniano, y su evolución estilística fue incluso algo incierta, pero este clasicismo barroco «congelado» llegaría a ser para él un factor de importancia creciente, aunque concretado en términos menos lógicos y menos consecuentes que en el caso de un Lapis⁶².

El día 19 de enero del año 1749 Francisco Preciado tomó posesión como académico de San Lucas, lo cual sin duda señalaba un momento decisivo dentro de su *cursus honorum* y de su trayectoria artística. Como *pièce de réception* presentó un óleo de pequeñas dimensiones (65 x 50 cm) que representa el encuentro de Judá y Thamar y se conserva aún en la Academia romana (se equivocaba, pues, Alonso Sánchez cuando extrañamente sugería que Preciado podría haber presentado la Sagrada Familia de SS. Quaranta). Aunque en algún momento fue atribuido a Tommaso Maria Conca, hoy está bien documentada su autoría e incluso fue restaurado en 1968⁶³. Y con acuerdo, desde luego, con la réplica del mismo tamaño que seguidamente pintó Preciado y que (según nos cuenta el Informe de 1760) fue traída a España por Don Alfonso Clemente de Arostegui para la Academia de San Fernando, donde hoy se exhibe (esta segunda versión está firmada: «Francus Preziado Hispalensis. Academicus. Romus Facieb. Romae. Anno 1750») ⁶⁴. Se trata de una de sus obras más atractivas, a pesar de su modestia, y nos da otro testimonio de como Preciado podía expresarse en un coloquial *barocchetto*, al mismo tiempo que para otro tipo de encargos —como los cuadros de altar que acabamos de examinar— optaba por un registro más clasicista y marattiano. La escena está ambientada en un marco paisajístico ameno y la acción psicológica parece tan leve como la delicada figurilla de Tamar, con sus pies pequeños y el gesto gracioso con el cual mantiene el velo cubriéndole a medias el rostro, a la vez que alarga la otra mano para recibir el sello que le entrega Judá. En la versión de la Academia de San Fernando los colores están bastante oscurecidos, pero se entrevé la armoniosa y suave gama cromática de tonos fríos, dentro de una plácida luz diurna.

Un grabado de Miquel Sorelló nos ofrece otro testimonio de la actividad pictórica de Preciado en esta etapa. Reproduce un original desconocido de nuestro artista («Franc. Preziado invent. et pinxit») que representa la *Virgen del Rosario con Santo*



Figura 10. Miquel Sorelló (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena* (Biblioteca Nacional, Madrid).

Domingo y Santa Catalina (figura 10)⁶⁵. El grabado no está fechado, pero el estilo de la composición y la cronología de Sorelló sugieren una datación entorno a la segunda mitad de la quinta década del siglo y los primeros de la sexta, en todo caso no más tardía. El tema, como es bien sabido, responde a una iconografía y una tipología compositiva perfectamente estabilizadas, y Preciado elabora su versión, más bien reductiva, a partir de los datos fijados por la tradición, inspirándose en los precedentes inmediatos que le ofrecían Giovanni Maria Morandi, Giuseppe Passeri, Sebastiano Conca o Michelangelo Cerruti, entre otros muchos⁶⁶. En cualquier caso, Preciado recrea estos datos dentro de un tono de cálido, íntimo y apacible *barocchetto*, semejante al que hallábamos por ejemplo en su *Judá y Thamar*.

La sexta década del siglo permanece parca en pinturas de Preciado, aunque los testimonios documentales nos hablan de unas pocas obras que no se han conservado. En este sentido, hay que mencionar el cuadro del apóstol *Santiago* para la Embajada española en Londres, y el cuadro de la *Santísima Trinidad* para el altar mayor del oratorio de San Felipe Neri de Cuenca. Las circunstancias del encargo del *Santiago* para la capilla de la Embajada han sido esclarecidas ya por A. E. Pérez Sánchez y por J. Urrea⁶⁷. Será, pues, suficiente re-

encuentro mejor adjetivo que «congelada» para caracterizar la variante clásico-barroca ejemplificada por un Gaetano Lapis.

63. Academia di San Luca, inv. núm. 54. Restaurado por Matteuci, 1968.

64. A. CEÁN BERMÚDEZ, IV, p. 124; M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 22; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Inventario...», 1964, núm. 108, p. 19-20.

65. Estampa: 29,8 x 20,8 cm [márgenes recortados]. Catalogada en E. PÁEZ, 1983, p. 162. Sólo conozco este ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, inv. 43363.

66. Propongo tan sólo un elenco orientativo sobre algunas de las versiones que pudo conocer Preciado en Roma: Giovanni Maria Morandi (1622-1717), *Virgen con el Niño, Santo Domingo y Santa Catalina de Siena* (1666), Roma, Convento de Santa Sabina; Giuseppe Passeri (1654-1714), *Virgen del Rosario*, Roma, Santa Caterina da Siena a Magnanopoli; Sebastiano Conca, *Virgen del Rosario*, Roma, San Clemente; Michelangelo Cerruti (1663-1748), *Virgen del Rosario*, Roma, iglesia de la Madonna del Rosario.

67. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Nueva documentación sobre un Tíepolo problemático», *Archivo Español de Arte*, L, 1977 (1977), p. 75-80; id., *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. III. Dibujos españoles. Siglo XVIII (C-Z)*, Madrid, 1977, p. 97-98, núm. F.A. 648, lám. 79; J. URREA, «Tíepolo y Preciado de la Vega en la embajada de Londres», *Boletín del Museo del Prado*, XV, 33 (1994), p. 53-58.

cordar que el cuadro de Preciado tenía que sustituir a otro realizado poco antes por Tiepolo para el mismo altar, que finalmente no se utilizó por motivos de índole diversa: por un lado, a causa de un error en las medidas y, por otro lado, porque se temió que la iconografía del cuadro de Tiepolo, un espléndido *Santiago Matamoros* (hoy en el Museo de Bellas Artes de Budapest), representado pues como guerrero a caballo, podía resultar escandaloso o inadecuado para la sensibilidad de los ingleses. La idea de recurrir a Preciado debió de ser de Don Alfonso Clemente de Arostegui, quien, en nombre del ministro José Carvajal, le escribió a Roma con fecha de 22 de marzo de 1751 ofreciéndole la tarea. Nuestro artista propuso dos «pensamientos» alternativos, y una vez elegido el que se creyó mejor, se puso manos a la obra, de modo que a principios de 1752 el cuadro estaba ya concluido y listo para ser remitido a Madrid. Como cuenta Urrea, se aprovechó este envío para incluir en la misma caja una «copia de un San José original de Corrado» pintada por la romana Catalina Cherubini, esposa de Francisco Preciado desde 1750. No se ha localizado el cuadro de la Embajada de Londres, que quizá retornó a España al cabo de poco tiempo, y que podría ciertamente ser el mismo *Santiago* que en 1776 vio Don Antonio Ponz en el castillo de Villaviciosa de Odón⁶⁸. Sin embargo, como es sabido, conocemos la composición gracias a un dibujo, conservado en el Museo del Prado, que lleva unidas unas anotaciones señalando las medidas y aclarando: «Este cuadro lo pintó D. Fran^{co} Preciado de quien es este pensamiento p.^a la Capilla Real del Palacio del Embajador de España en Londres por Orden del Exc.^{mo}. Sr^o Don José de Carbajal». En vez del Santiago Matamoros a caballo, en este caso el apóstol aparece a pie como peregrino. Hacia la misma época o poco más tarde debió de realizar nuestro pintor el cuadro con la Santísima Trinidad para el altar mayor del oratorio de San Felipe Neri de Cuenca, «un cuadro grande», como lo describen Ponz y Ceán, que tampoco se ha conservado⁶⁹. La pérdida de estas dos importantes obras y la falta de otras piezas datables a principios y mediados de la sexta década del siglo suponen, desde luego, un grave obstáculo para la reconstrucción de la evolución estilística del pintor.

Sin embargo, hay que hacer una notable adición al catálogo de Preciado, hasta ahora inédita. El Informe de 1760 habla del «gran aplauso» con que habría sido acogida la ya mencionada Inmaculada para la iglesia de los Trinitarios calzados de Via Condotti, pero añade que «aún ha sido mas celebrado otro quadro que [Preciado] ha hecho despues p.^a un Altar de la sacristía de la misma Yglesia en que se representa la fundación de la orden de la Trinidad». Quizá porque las guías antiguas y modernas no la registran ha permanecido olvidada su autoría, pero efectivamente el cuadro

del altar de la sacristía, que representa la *Misa de San Juan de Mata* —o la *Fundación de la Orden Trinitaria*— está firmado y fechado por nuestro pintor: «F. Preziado Hispalensis Acad. Rom.^{us} Faciebat A. 1757» (figura 11). Aunque la composición es bastante convencional e incluso algo envarada, se trata de una obra de ejecución digna y alcanzada aún por el ascendiente de Sebastiano Conca.

No nos faltan, tampoco, otras noticias relativas a obras pintadas a lo largo de esta década, hasta 1760. Por ejemplo, Ceán registraba en la Academia de San Fernando dos «academias» que representaban un «Vulcano» y «un río», por lo que yo sé no catalogadas hasta ahora, o quizá catalogadas bajo otra autoría errónea. En todo caso, el embajador menciona en el Informe de 1760 el envío ese mismo año de las dos piezas: «Este año ha enviado por mi mano à la misma Academia con los diseños de los Pensionados, dos figuras pintadas que representan un Rio, y un Vulcano».

Según el mismo Informe de 1760 nuestro pintor en este momento llevaba ya trabajadas «muchas obras p.^a varias Personas particulares y para Yglesias fuera de Roma, para Toscana, para el Reino de Napoles y p.^a España que han celebrado los Profesores, è Ynteligentes de esta Corte, que las han visto antes que saliesen de ella», de las cuales nada más sabemos. En Madrid, por ejemplo, aparte de las enviadas a la Academia de San Fernando, nuestra fuente menciona otras, «como son un quadro mediano de S.ⁿ Pasqual Baylon, historiado, que trabajó para D.ⁿ Pasqual Herreros, y otro pequeño de la Familia Sacra, que llevó el P.^c Roca Benedictino, Abad del monasterio de Monserrate de Madrid: otro con una media figura de la Ven.^c Ynfanta D.^a Sancha, que D.ⁿ Alonso de Solís Postulador de la causa de su beatificación remitió al Consejo de Ordenes». Las causas fueron siempre una importantísima fuente de demanda de pintura en Roma⁷⁰, y las españolas concretamente le proporcionarían a Preciado varios encargos, cuyo rastro hemos perdido en la mayoría de los casos; así, el Informe añade aún, dentro del mismo género, un *Vble. Hibernón* y una *Vble. Sor Mariana de Jesús* entonces en manos del Cardenal Portocarrero, quien los había recibido de los postuladores de las causas en tanto que ponente de las mismas, y por último un *Vble. Rojas* en el que estaba trabajando nuestro pintor en aquel momento, es decir, en el año 1760.

En estos años la carrera de Francisco Preciado se afianzó en Roma, puesto que en 1758 logró el nombramiento como director de los pensionados españoles de la Academia de San Fernando (de la cual era académico de mérito desde 1753)⁷¹. En 1760 solicitó también el título de pintor de cámara, que le sería concedido en 1763, con un aumento de 200 ducados al sueldo de 600 que ya percibía como di-

68. Como lo indica también J. URREA, *ibidem*, p. 57.

69. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 598, 58-60: «El S.^o D.^o Joseph Carvajal le encargó [a Preciado] un Quadro de la SS.^{ma} Trinidad para el Altar maior de los PP.^{os} del Oratorio de S.^o Phelipe Neri de Cuenca, que se aprecio mucho y otro de S.^o tiago el Maior, historiado, para la R.¹ Capilla de S.M. en Londres, que V. E. havrá visto y parece fue preferido al que havia trabajado en Venecia el Pintor Tiepolo del mismo asunto y p.^a el mismo fin».

70. Sobre este tema véase V. CASALE, «Quadri di canonizzazione» en *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milán, 1989, 1990, p. 553-576.

71. A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, p. 122; M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 10; C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts...*, p. 211 s.

72. C. BÉDAT, *ibidem*, p. 218-221; véase también Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede, leg. 598.

73. S. CÁNOVAS DEL CASTILLO, *op. cit.*, p. 185-186.

74. Me refiero a la «Relazione della solenne Beatificazione del Ven. Simone de Roxas di Vagliadolid dell'Ordine della SS. Trinità della Redenzione de' Schiavi Fatta dalla Santità del Regnante Pontefice Clemente XIII nella Patriarcale Basilica di S. Pietro in Vaticano il dì 19. Maggio 1766., colla descrizione della paratura, illuminazioni, ed ornati ivi fatti dal celebre Signor Marco David Architetto», incluida en *Compendio della Vita del B. Simone de Roxas... scritta in lingua latina da un religioso dello stess' Ordine e tradotta in italiano dal R. P. M. Ferdinando Maria Cavalieri...*, Roma, 1767. La referencia al cuadro de Preciado se halla justamente al principio de la relación: «Nel presente breve, e sincero racconto si descrive il nobile Apparato, fatto nella Basilica di S. Pietro in Vaticano nel giorno 19 Maggio del corrente anno 1766 destinato dalla Santità di Nostro Signore Clemente XIII per la solenne Beatificazione del Venerabile Servo di Dio Simone de Roxas di Vagliadolid dell'Ordine della Santissima Trinità della Redenzione de' Schiavi, per cui si vidde la detta Basilica tutta pomposamente ornata di Damasco cremisi trinato d'oro, ma più magnificamente, e con particolare sontuosità vedesi apparsa la gran Tribuna di Damaschi, e di nobili Velluti trinati, e fregiati d'oro secondo il disegno, e distribuzione del Signor Marco David Architetto, essendo quivi collocata sopra il Zoccolo, che serve di posamento alla Cattedra l'Immagine del Venerabile dipinta a olio dal Signor D. Francesco Preziado Spagnuolo Direttore, e Principe dell'Accademia di S. Luca [...]».

rector de los pensionados (para apoyar su instancia, sabemos que el 1760 Preciado envió a la corte «un *Quadrato del Reposo de Egipto*», para que pudiera ser juzgado por el rey). Según lo dispuesto por el real decreto, este aumento de sueldo también tenía que ir a cargo de la dotación de la Academia, lo cual, dicho sea de paso, suscitó justas protestas por parte de los académicos de Madrid, como ha explicado C. Bédat⁷². Por otro lado, dentro de la Academia de San Luca Preciado tuvo siempre un papel activo y se ganó el respeto de sus colegas, lo cual le llevaría a ocupar varios cargos de la máxima relevancia: así, en 1760 fue elegido secretario, y poco más tarde sería elegido para el cargo de príncipe durante 1764, repitiendo en el cargo en 1765 y 1766, esto es, durante tres años consecutivos, el período máximo admitido por los estatutos de la Academia romana⁷³. La integración romana de Preciado llegaría a ser total, puesto que sus aficiones poéticas le llevaron también a entrar en la famosa Academia de la Arcadía, donde tomó el nombre pastoril de *Parrasio Tebano*. Incluso su esposa, Catalina Cherubini, seguiría sus pasos, llegando a ser académica de San Luca (1760) y de San Fernando, y siendo admitida entre los árcades con el nombre de *Ersilla Ateneia*.

Hemos registrado ya el *Venerable Rojas* mencionado por el *Informe* de 1760, sobre el cual no sabemos nada más. Sin embargo, Preciado pintaría otras veces al trinitario Simón de Rojas, que fue finalmente beatificado el 19 de mayo del año 1766. La única pintura bien conocida de Preciado con ese tema es la que realizó para la Santísima Trinità di Via Condotti, firmada y fechada en 1667, pero a ésta hay que añadirle otras versiones. Gracias a la relación publicada en italiano de la ceremonia de la beatificación de Simón de Rojas en San Pedro sabemos, por ejemplo, que era de Preciado la *Immagine del Venerabile dipinta a olio* colocada sobre el zócalo de la cátedra⁷⁴. En la devota hagiografía publicada por el P. Manuel Fuentes (1988) se nos muestra precisamente un cuadro con la glorificación del santo (canonizado en 1988), descrito al pie de la reproducción como aquél que se puso «en la Gloria de Bernini el día de la beatificación», y que debería hallarse en el convento de Via Condotti. Por desgracia, no he podido aún examinar dicho cuadro —que no se encuentra en el convento de Via Condotti, hoy de dominicos españoles, ni en el trinitario de San Carlino—, pero tal vez habrá que identificarlo efectivamente con el original de Preciado⁷⁵.

Pero dos grabados que deben corresponder al momento de la beatificación nos dan testimonio de otras dos imágenes del trinitario pintadas por el sevillano. Uno de ellos, realizado por el italiano Giovanni Ottaviani («Ioann Ottaviani sculpsit») según dibujo de Isidro Carnicero («Ysidorus Carnizero delin.») a partir del original pintado por



Figura 11. Francisco Preciado de la Vega, *Misa de San Juan de Mata*, 1757, Santissima Trinità in Via Condotti (sacristía), Roma.

164-165. Otros lienzos fueron pintados por Carlo Valloni, véase p. 166 y 170.

75. P. Manuel FUENTES, *Esclavo de María y hermano de los pobres. Simón de Rojas (Trinitario)*, Córdoba, 1988. El cuadro en cuestión es reproducido en la p. 191, con la siguiente leyenda: «Cuadro que se puso en la Gloria de Bernini el día de la beatificación de Simón de Rojas (Convento de Condotti, Roma)». No se indica, pues, la autoría del cuadro, ni se ofrecen las medidas. Desde luego la fotografía no es suficiente para avanzar sin más su atribución a Preciado, aunque lo que se ve parece, en principio, compatible con su estilo.

76. Huella de la lámina: 436 x 273 mm. Publicado y reproducido en *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1987, núm. 1121, reprod. núm. 147. Hemos localizado otro ejemplar en el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 25659/G (con los márgenes recorados).

77. Huella de la lámina: 300 x 177 mm. No es citado en ninguna de las fuentes bibliográficas que he consultado. Se conserva un ejemplar en Barcelona, Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 24860/G.

78. *Ristretto della vita virtù e miracoli del B. Simone de Roxas dell'ordine della Santissima Trinità della Redenzione de' Schiavi descritto dal P. Giulio Cordara della Compagnia di Gesù In occasione della solenne Beatificazione e dal postulatore della causa dedicato All'Emo e Rmo Principe il Signor Cardinale Costanzo Caracciolo degnissimo protettore dell'Ordine*, Roma, 1766.

79. M. A. ALONSO SÁNCHEZ, 1961 (extracto), p. 24. Gracias a la amabilidad del P. Juan Pujana, puedo añadir a los datos ya conocidos los que nos ofrece la *Relazione del Solenne Triduo in onore del Beato Simone de Roxas...* celebrado en la iglesia de la SS. Trinità en los días 14, 15 y 15 de junio de 1767; en ésta se habla del cuadro de altar de Preciado para la capilla destinada al culto del beato, «representante il Beato genuflesso innanzi alla SSma Vergine», y también de otro «Quadro dipinto a oglio dal ridetto Signor Preziado, rappresentante il Beato in gloria», seguramente aquél que se había utilizado en la ceremonia de la beatificación en San Pedro (o, de no ser así, quizá el que hemos visto grabado por P. Bombelli).

80. Véase, por ejemplo, G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Florencia, 1962, p. 75.



B. Simone de Roxas
Ordin. Ssmæ Trinit. Redemtionis Captivorum Congregationis ab AVE MARIA nuncupat. Fundator. Beator. alio solemniter adscriptus a Ssmo Dño. Nro Clemente P.P. XIII. die XVI. Julii MDCCLXVI.

Figura 12. Giovanni Ottaviani (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Visión de S. Simón de Rojas*, ca.1766.

Preciado («Franc.º Preziado inv, et pinxit»), traduce una iconografía similar a la del cuadro firmado en 1667, con la Virgen y el Niño entregando el cíngulo al santo (figura 12). El grabado no está fechado, aunque sí consigna el día de la solemne beatificación⁷⁶. El otro, de menor tamaño y menos conocido que el anterior, fue abierto por Pietro Bombelli («Pe. Bombelli Sculp.») según dibujo del mismo Antonio Carnicero reproduciendo una pintura original de Preciado («Fr.º Preciado inv. et pinxit»), y tampoco está fechado, aunque lleva una inscripción similar a la del primero (figura 13). Este segundo grabado nos ofrece otra glorificación de Simón de Rojas, acompañado por un ángel mozo y un grupo de querubines, en una versión distinta a la del cuadro reproducido en el libro del P. M. Fuentes⁷⁷. La figura del santo, en cambio, tiene un notable parecido con la del primer grabado mencionado.

Junto a éstos dos, creo que aún se puede considerar otro grabado anónimo (sin firma del grabador ni del autor del original), aparecido como ilustración del libro *Ristretto della vita, virtù e miracoli del B. Simone de Roxas* del P. Giulio Cordara, publicado en Roma en el mismo año de la beatificación (figura 14)⁷⁸. Representa una vez más la visión del santo, con la Virgen y el Niño, y aunque la com-



B. Simone de Roxas Ord. Calceator. Ssmæ Trinit. Redemtionis Captivorum Congregation. Ave Maria Fundator a Ssmo Dño. Clemente PP. XIII. inter Beatos solemniter relatus Ann. Dni MDCCLXVI.

Figura 13. Pietro Bombelli (grabado), Francisco Preciado de la Vega (original), *Glorificación de S. Simón de Rojas*, ca.1766 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibuixos i Gravats).

posición parece algo más envarada que la de las otras versiones citadas, la tipología de las figuras, por ejemplo, parece remitirnos también a algún original pintado o simplemente dibujado por Preciado. Las fisonomías repetidas casi mecánicamente del angelito en primer término, a la izquierda, y de su compañero un poco más arriba, junto a la rodilla de la Virgen, tienen otros paralelos en la obra de Preciado, como el san Juanito de la *Sagrada Familia* de Santi Quaranta Martiri, y la fisonomía del santo presenta un definitivo parecido con la que podemos ver en el grabado ya citado de Bombelli según original de Preciado, alejándose, en cambio, de la *vera effigies* del santo tal como la recoge, por ejemplo, el grabado firmado por Arnold Van Westerhout.

Sin embargo, el más famoso —y quizá también el mejor— *Simón de Rojas* de Preciado es aquél que pintó para la Santissima Trinità di Via Condotti, fechado en 1767 («Franciscus Preciado Facieb. a. 1767»), recientemente restaurado y trasladado hoy al convento de los trinitarios de San Carlino, donde puede admirarse, reprimado y digno como ningún otro cuadro de nuestro artista, en el *de profundis* (figura 15). Ya M. A. Alonso Sánchez publicó la anotación, extraída del *Libro*



Figura 14. Grabador anónimo, ¿según original de Francisco Preciado de la Vega?, *Visión de S. Simón de Rojas* (Biblioteca Pública i Universitària, Barcelona).

de Rezibos, gracias a la cual sabemos lo que percibió el pintor por su trabajo: «He recibido del M. R. P. e Ministro del Colegio de la SS^{ma}. Trinidad cien escudos romanos por pagam.^{to} total del quadro del Beato Simón de Roxas q^e se ha colocado en su capilla hoy 3 de junio de 1768. Francisco Preciado»⁷⁹.

Dentro de este conjunto entorno a san Simón de Rojas —que sin duda se debería perfilar mejor— destacan por su mayor calidad e interés la versión grabada por G. Ottaviani y, desde luego, el último cuadro citado, hoy en San Carlino. Las dos versiones representan la *Visión de Simón de Rojas*, y lo que más ostensiblemente llama la atención en ambas es la consistencia de su clasicismo marattiano y, junto con ello, la virtual desaparición de cualquier vestigio *específicamente* derivado de los modos de Sebastiano Conca. En ambas versiones las figuras del santo y de la Virgen están dispuestas de acuerdo con la típica composición diagonal —la Virgen apareciendo en lo alto, a la izquierda, y el santo arrodillado debajo, a la derecha—, con la cual se suele resolver este tipo iconográfico de la visión, perfectamente codificado en la pintura barroca, desde Ludovico Carracci o Guido Reni hasta Carlo Maratti⁸⁰.



Figura 15. Francisco Preciado de la Vega, *Visión de S. Simón de Rojas*, 1767 (pintado para la iglesia de la Santissima Trinità in Via Condotti, actualmente trasladado a S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma).

En el cuadro conservado en San Carlino —de formato más alargado y con el marco superior en semicírculo— las figuras de la Virgen y el santo componen un perfil netamente piramidal, desplazado hacia la izquierda, de modo que la conexión diagonal de ambas figuras resulta asimismo enfatizada, mientras que el ángel mozo se integra en dicho esquema repitiendo a escala menor el perfil piramidal «cortado» por el marco izquierdo. De hecho, esta versión pictórica de 1767, quizá posterior a la del grabado, nos parece también mejorada, por lo menos en cuanto a la economía de la composición y también gracias al logro de una modulación más delicada e íntima del vínculo psicológico entre el santo, la Virgen y el Niño, o incluso a la gracia con la cual el ángel ejerce su función mediadora, girándose hacia nosotros, aunque también esto último responde a una fórmula muy manida en la pintura romana. M. A. Alonso Sánchez le reprochaba a este cuadro su excesiva dependencia con respecto al ascendente de Maratti, particularmente de su *Virgen apareciéndose a San Felipe Neri* del Palazzo Pitti (Florencia), en el cual, como argumenta dicha autora, la disposición de las figuras es parecida (el cuadro de Maratti, pintado para la iglesia de S. Giovanni dei Fiorentini, en Roma, fue tras-

81. Sobre este cuadro de C. Maratti, véase A. MEZZETTI, «Contributi a Carlo Maratti», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, IV (1955), núm. 39, p. 323.

82. Véase Mariano VASI, *Roma del Settecento. Itinerario istruttivo di... romano*, edición de Guglielmo Matthiae, Roma, 1970, p. 392 y J. FERNÁNDEZ ALONSO, *Santa María di Montserrat*, Roma, 1968, p. 79-80.

83. La noticia es transcrita por V. HYDE MINOR, «References to Artists and Works of Art in Chracas' *Diario ordinario* - 1760-1785», *Storia dell'arte*, 46 (1982), p. 234.

84. El mismo Preciado proporcionó el dibujo para el grabado (*Franc. Preziado del.*) realizado por Antonio Pazzi (*Ant. Pazzi sc.*), que mide 27,4 x 18,3 (huella de la plancha).

85. S. MELONI TRKULJA, «La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo», *Paragone*, XXXIX, 343 (1978). Sobre el *Autoritratto* de Preciado concretamente, p. 114. Al dorso se lee la inscripción: «Francus Preziado Hispanus / Hispanensis se ipsum pingebat / Romae anno 1769. Etatis suae 56».

86. *Arcadia Pictórica*, p. 146.

87. Sobre Fr. Juan Interián de Ayala, véanse los clásicos Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid, 1974 (cuarta edición), p. 1502-1505 y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, V, Madrid, 1941, p. 1-44.

88. O. MARRINI, *Serie di ritratti...*, p. XXVI.

ladado a Florencia por orden del príncipe Ferdinando y sustituido en la iglesia romana por una copia)⁸¹. Por supuesto, Preciado conocía la obra de Maratti, aunque una vez más hay que subrayar que ésta responde al mencionado tipo iconográfico y compositivo, fijado con anterioridad y cultivado ulteriormente con todas las variantes y matices posibles. En cualquier caso, la *Visión de Simón de Rojas* de 1767 me parece ejemplo paradigmático de un marattismo depurado en el sentido de lo que antes he definido como un clasicismo barroco detenido o «congelado».

En 1768 Preciado terminó otro cuadro de altar aún más complejo, aunque ha gozado de poca fortuna. Representa la *Virgen del Pilar con el apóstol Santiago y San Vicente Ferrer*, y fue pintado para la iglesia de Santa María de Monserrato de Roma (figura 16). A pesar de que se trata, efectivamente, de una obra al menos tan notable como las de Via Condotti dentro de la producción de nuestro pintor, ha permanecido ignorada por la bibliografía española. Atribuido por algunas de las guías de Roma erróneamente a Carlo Saraceni, de hecho ya Justo Fernández Alonso, en su utilísima monografía sobre la iglesia de Monserrato, sugirió la correcta atribución de la obra a Preciado, tal como lo establecía el *Itinerario istruttivo di Roma* de M. Vasi (Roma, 1794): «Il quadro della nuova cappella a destra, tutta ornata di marmi, è di Francesco Preziado»⁸². La falta de pruebas documentales a que aludía Fernández Alonso la podemos remediar ahora, afortunadamente, con el testimonio definitivo proporcionado por el *Diario ordinario* de Chracas⁸³. En el número correspondiente al día 20 de agosto de 1768 aparece la noticia de la apertura de la capilla dedicada a Santa María del Pilar y San Vicente Ferrer, «fatta ristaurare dall' Illmo Sig. D. Francesco Gomez Garzia, Canonico della Città di Barcellona, con il permesso, e gradimento di Monsig. Azpuru Uditore di questa Sagra Rota, Governatore di detta Regia Chiesa, e Incaricato degl'affari di sua Maestà Cattolica». Participaron en la decoración de la capilla el arquitecto Giuseppe Marchetti con la superintendencia de Francisco Carrete, el escultor español Pedro Rodríguez y los pintores Francisco Preciado, Matteo Pannaria y Michel Aldring. Los dos últimos eran autores de los dos cuadros laterales, con escenas de la vida de san Vicente Ferrer, que ya no se conservan *in situ*, ni hemos podido localizarlos por ahora. El cuadro de Preciado se puede contemplar todavía en el lugar para el que fue pintado, en el altar de dicha capilla.

El *Diario ordinario* lo describe así: «Il primo [cuadro] alto palmi 24. e largo 7. rappresentante Maria SSma del Pilar, e S. Vincenzo, con S. Giacomo in atto di orazione, ricco di figure, ed una bella gloria, fatto dal Sig. D. Francesco Presiadio Sivigliano, già Principe dell'Accademia di S. Luca, e Direttore

dell'Accademia di Spagna». Las figuras de Santiago y de san Vicente Ferrer ocupan el primer término de la mitad inferior de la composición, abriéndose entre ellos una perspectiva con el santuario del Pilar de Zaragoza al fondo. En la mitad superior figura la imagen de la Virgen sobre el Pilar, en la gloria, con dos ángeles sosteniendo el pilar y un grupo de angelitos alrededor. Una vez más, nos hallamos frente a una tipología compositiva habitual en los cuadros de altar que incluyen dos, cuatro o más santos y un rompimiento de gloria con Cristo o la Virgen rodeados de ángeles; se trata de un tipo desarrollado y enriquecido desde Rafael (*Madonna di Foligno*) hasta Annibale Carracci y sus inmediatos herederos romano-boloñeses, y ulteriormente, hasta la misma época de Preciado, en la cual desde luego se mantenía plenamente vigente. Las fuentes de inspiración se podrían buscar, pues, dentro de un amplísimo repertorio que incluiría, entre los modelos más recientes, el gran cuadro de Pompeo Batoni para la iglesia de los SS. Celso e Giuliano de Roma, que representa *Cristo en la Gloria con los Santos Celso, Juliano, Marcionilla y Basilisa* (1736-8), aunque el esquema de Preciado es más sencillo, con dos santos en vez de cuatro. Hay que admitir que algunos aspectos compositivos del cuadro de Preciado no resultan del todo felices —por ejemplo, la yuxtaposición de la figura del ángel que sostiene el pilar a la derecha y la figura de san Vicente Ferrer debajo suyo—, pero con todo se trata, como queda dicho, de una de sus obras más ambiciosas.

A este momento fecundo de su carrera pertenece el *Autorretrato* conservado en los Uffizi florentinos, fechado en el año 1769. Se trata, evidentemente, del original reproducido por Antonio Pazzi en el grabado («P. Anto. Pazzi sc.») incluido en la *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano* (Florencia, con la fecha de 1766 en el frontispicio, aunque la publicación fue necesariamente posterior, como lo prueba por ejemplo la fecha del original pintado por Preciado)⁸⁴. No hará falta resumir aquí la enrevesada historia de la formación de la colección Pazzi y de su posterior adquisición con destino a la galería de los Uffizi, ya investigada y narrada por S. Meloni Trkulja⁸⁵, aunque sí recuperar la memoria del cuadro de Preciado, casi ignorado por la bibliografía española, y prestar atención a la breve y, para nosotros, valiosa noticia biográfica que lo acompaña.

Cumplidos sus 56 años, nuestro pintor se presenta en el *Autorretrato* sosteniendo con ambas manos un volumen en el lomo del cual figura el título: «AYALA / PICTOR / CHRISTIA / ERVDITV». Y en su *Arcadia Pictórica*, al describir la biblioteca imaginaria, recordará Preciado una vez más «el erudito libro en folio del P. Interian de Ayala, que con pura latinidad y doctrina escribió para instruir al Pintor christiano, dando reglas sobre el modo de

pintar las Sagradas Imágenes y Misterios de nuestra Religión»⁸⁶. El ideal del pintor cristiano, de raíz contrarreformista, se mantenía vigente desde los tiempos de Paleotti y de Pacheco, tanto en España como en Italia, y no nos debe sorprender la complacencia de nuestro pintor al reivindicarlo para sí mismo en la bella fórmula del P. Interian de Ayala, autor del *Pictor Chistianus Eruditus* (Madrid, 1730), libro que, como es notorio, había sido citado elogiosamente por el mismo pontífice Benedicto XIV⁸⁷.

La nota biográfica que, como he avanzado, acompaña el grabado en la *Serie di ritratti* nos ofrece una breve y por desgracia poco detallada enumeración de los principales lugares donde se podía admirar las obras públicas que hasta el momento había realizado el pintor. A pesar de esta imprecisión, la noticia reviste un valor muy notable para nosotros, ya que nos proporciona nuevos datos no registrados por la bibliografía española (recorremos que Ceán, por ejemplo, ignora las obras de Preciado conservadas en Italia). La noticia biográfica fue redactada sin duda en el mismo momento en que está fechado el *Autorretrato* o muy poco después, y cabe suponer que el mismo artista comunicó los datos:

Se la preficassi uniforme brevità non ce lo impedisse, avremmo fatta opportunamente un'accurata descrizione d'alcune tavole da altare lavorate per la Corte, e per varie principali città della Spagna, per la Reale Cappella del Ministro del Re Cattolico in Londra, per una chiesa di Capua, per un'altra nella diogesi di Pistoia, e per molti magnifici luoghi sacri della città di Roma (2), e dello Stato Pontificio; e non avremmo trascurato di far menzione di quei dipinti da lui spediti nel Messico nella nuova Spagna, de'quadri coloriti per le Academie di Madrid, e di Roma, e di quei tanti a lui commessi da vari Principi, da autorevoli personaggi, e da diversi Ordini Religiosi.

Una nota a pie de página añade datos un poco más precisos sobre los cuadros de altar para cuatro iglesias de Roma, todas ellas, significativamente, vinculadas a fundaciones españolas:

Nella chiesa de'PP. Trinitari Spagnuoli di Roma vi sono due tavole da altare con un'altra in Sagrestia; in quella di S. Giacomo degli Spagnuoli altre due, una nella chiesa di Monserrato, e due nella chiesa de'SS. Quaranta Martiri⁸⁸.

El conjunto que deja entrever esta lista quizá no nos autorice a imaginarnos un pintor prolífico y abrumado por los encargos, pero habrá que conceder una vez más que contrasta bastante con la exigüidad del catálogo de Preciado tal como lo ha venido dibujando la bibliografía española en gene-



ral y el estudio de Alonso Sánchez en particular. Son dignas de notar la mención de los cuadros enviados a México o las imprecisas referencias a una iglesia de Capua y otra de Pistoia. Las noticias sobre los cuadros de altar para las iglesias romanas, en cambio, nos aclaran el número de ellos que se hallaban en cada una de éstas en el momento de la redacción de la biografía. Los tres cuadros de la iglesia de la Santísima Trinità di Via Condotti ya los conocemos, puesto que se trata sin duda de la *Inmaculada* (1750), de la *Visión de Simón de Rojas* (1767, ahora en S. Carlo alle Quattro Fontane) y el de la sacristía, la *Misa de San Juan de Mata* (1757), y también conocemos el de S. Maria di Montserrat, es decir, la *Virgen del Pilar con el apóstol Santiago y San Vicente Ferrer* (1768). Hemos mencionado asimismo la *Sagrada Familia* de SS. Quaranta Martiri, pero en cambio no he podido localizar o identificar el otro cuadro de altar

Figura 16. Francisco Preciado de la Vega, *Virgen del Pilar con el Apóstol Santiago y San Vicente Ferrer*, 1768, Santa Maria di Montserrat, Roma.

89. Archivo Obra Pía de Santiago y S. Ildefonso, M-IV-1040 *Registro de ordenes de pago de Santiago al Banco de S. Spirito*, años 1767-78, p. 76, 21 de enero de 1769 y p. 109, 11 de marzo de 1770, y E-IV-316 *Cuentas de Santiago, año 1770*.

90. Sobre la iglesia de Santiago y S. Ildefonso, véase Elías TORMO, *Monumentos de Españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, I, p. 59-67. Sobre los primeros tiempos de la iglesia, las monografías de J. FERNÁNDEZ ALONSO, «Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes», *Anthologia Annua*, 4 (1956), p. 9-95; id., «Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI», *Anthologia Annua*, 6 (1958), p. 9-122, y M. A. ARAMBURU-ZABALA, «La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), III (1991), p. 31-42.

91. Archivo Obra Pía de Santiago y S. Ildefonso, E-IV-317 *Cuentas de Santiago, año 1771*: «El Comp.^{ta} de la R.^l Casa despachara Libranza de Ciento y Cinquenta Esc.^{os} a favor de D.^{no} Fran.^{co} Preciado Pintor, por final, pagam.^{to} de un Cuadro de S.^{no} Yldefonso echo por el, ajustado en Doc.^{tos} Escudos; y para ellos ha recibido a Cuenta 50 Es. Dado en nuestro Palacio a los 8 de feb.^o año de 1771». Firmado por Guerra, el gobernador de Santiago. Véase también M-IV-1040 *Registro de ordenes de pago de Santiago al Banco de S. Spirito, años 1767-78*, p. 123, 6 de octubre de 1779, y p. 132, 9 de febrero de 1771.

92. Mariano VASI, *Roma nel Settecento. Itinerario istruttivo di Roma...*, ed. de G. Matthiae, p. 294: «Il quadro della seguente cappella [i. e. la capilla de San Ildefonso, entre la de S. Giacomo y la de S. Diego] è di Francesco Preziado, Spagnuolo». También aparece una referencia a los cuadros de Preciado para la iglesia de Santiago y San Ildefonso de los Españoles en otra fuente impresa poco conocida, el *Supplemento alla serie dei trecento elogi e ritratti degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettura o sia Abecedario pittorico dall'origine delle belle arti a tutto l'anno MDCCXXV*, Florencia, 1776, cols. 1326-1327; transcribo íntegra la breve noticia: «Francesco Preziado di Siviglia Pensionario di S.M.C. vive in Roma. Ha abbellito delle sue pitture diverse Chiese di questa Città, e particolarmente quella dei Padri Trinitari a Strada, e diverse Cappelle di San Giacomo degli Spagnuoli».

93. Archivo Obra Pía de Santiago y S. Ildefonso, E-IV-317 *Cuentas de Santiago, año 1771*: «El Comp.^{ta} de la R.^l Casa despachara libranza de Cien Escudos a favor de D.^{no} Juan Adan Escultor precio de los Angeles que ha echo en la Capilla de D. Yldefonso de la R.^l Ygl.^a Dado en nuestro Palacio a los

que según este texto se hallaría entonces en la misma iglesia, y del cual desconocemos por ahora el tema. Además de éstos, nuestra fuente añade otros dos en la iglesia de S. Giacomo degli Spagnoli.

De hecho, el texto de la *Serie di ritratti* registra tan sólo los dos primeros cuadros de altar pintados por el artista sevillano para esta iglesia. Las cuentas y las órdenes de pago de la iglesia de Santiago y San Ildefonso nos aportan, efectivamente, nuevos datos inéditos sobre tales encargos. En enero de 1769 se ordenó el pago a favor de Preciado de 50 escudos romanos «a conto della pittura di quadri per servizio della Regia Chiesa», y el 4 de marzo de 1770 el gobernador de Santiago ordenaba el pago de otros 180 escudos, «resto de el importe de dos cuadros, que el dicho [Preciado] ha hecho para la Real Yglesia»⁸⁹. Se trata, desde luego, de los dos cuadros de altar para las capillas que se renovaron en este momento, es decir, las dos contiguas de la Natividad y de la Anunciación, antepenúltima y penúltima, respectivamente, de la nave izquierda, junto al presbiterio⁹⁰. Cabe deducir, aunque no hayamos encontrado ni los cuadros ni más explícita mención documental de su iconografía, que ésta se adecuaría naturalmente a la dedicación de dichas capillas.

Pero no acabaron aquí los trabajos de Preciado para la iglesia española de Roma. A continuación realizó otra pintura de altar para la capilla de San Ildefonso, la que se hallaba entonces entre la capilla de San Diego de Alcalá y la de Santiago. Se trataba de un cuadro de mayor tamaño que los anteriores y su valor fue ajustado en doscientos escudos⁹¹. En este caso sí he podido localizarlo, en una de las dependencias —junto a la entrada— del palacio anexo a Santa Maria di Monserrato (como es bien sabido, la iglesia y palacio de Monserrato acogió el mobiliario procedente de Santiago cuando esta última iglesia fue desmantelada y vendida por las autoridades españolas en el siglo XIX). Es efectivamente una obra de grandes dimensiones, firmada y fechada en el año 1771 («F. Preziado faciebat An. 1771») y constituye desde luego una pieza fundamental dentro del corto catálogo de nuestro pintor (figura 17). La presencia del cuadro de Preciado en la capilla de San Ildefonso fue de hecho registrada ya por Mariano Vasi en su *Itinerario istruttivo di Roma* (Roma, 1794), a pesar de lo cual ha permanecido inédito en su actual paradero⁹². Señalemos también de paso que otro español, el escultor Juan Adan, realizó los ángeles para el nuevo ornato de la misma capilla⁹³.

El cuadro de Preciado representa *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso*, el milagro más famoso de la vida del santo, que contaba con una rica tradición iconográfica, especialmente en España como es lógico. En Roma, por ejemplo, está el bien conocido fresco de Guido Reni en la capilla Paolina de Santa Maria Maggiore, pero no es de

este ilustre y vigoroso modelo de donde sacaría su inspiración Preciado. El estilo del lienzo procedente de Santiago es perfectamente equivalente a lo que ya hemos visto en su *Visión de Simón de Rojas* de 1767; se trata, pues, de otro producto característico de esa definitiva fe en el valor perenne de aquello que Preciado debe haber contemplado como la quintaesencia de las virtudes de la Escuela Romana, y que ahora nos parece una pálida y academizante síntesis de los logros ideales de la corriente clasicista en el seno del barroco, desde A. Carracci hasta C. Maratti. Tan sólo una leve tonalidad sentimental parece añadirle algo vivo, aunque Preciado palidece, desde luego, frente a la *sensibilidad* de un Pompeo Batoni. Lo poco que conocemos de la última etapa de nuestro pintor viene a confirmar, de hecho, la impotencia de esa matriz estilística para autogenerar nada que fuera ya realmente nuevo.

Preciado pintó aún otro cuadro de altar para Santiago, destinado a la capilla de San Cosme y San Damián, última de la izquierda, es decir, contigua a la capilla de la Anunciación y por el otro lado a la fachada que mira a la Piazza Navona. De este modo, los tres altares pequeños contiguos de la izquierda quedarían todos ellos embellecidos con obras de nuestro pintor. Tampoco en este caso hemos localizado el cuadro, pero sabemos que representaba *San Cosme y San Damián con la Virgen*, como lo expresa el mismo Preciado en una nota que, fechada el 30 de julio de 1773, dirigió al nuevo gobernador de Santiago pidiéndole la satisfacción de los 130 escudos en que valoraba su obra. Al cabo de pocos días, el 9 de agosto, Don José Moñino despachaba la orden esperada⁹⁴. Podemos añadir aún con relación a Santiago que, aparte de los encargos citados, se ocupó Preciado en otros trabajos menores, restaurando o repintando cuadros de la iglesia, según se deduce de otras órdenes de pago a su favor: así, por el «lavoro di Pittura fatta al Quadro dell' Altare Maggiore» cobró 10 escudos (orden de 9 de setiembre de 1770) y más tarde 50 escudos «per aggiustatura di Pittura a tre Quadri della Reggia Chiesa» (6 de junio de 1772)⁹⁵.

El conjunto compuesto por las cuatro pinturas de altar para la iglesia de Santiago vino a coronar de esta suerte la carrera pictórica de Preciado de la Vega, que en su dimensión pública quedaba, en la capital pontificia, ostensiblemente vinculada a las fundaciones e instituciones religiosas españolas —a su patrocinio, por decirlo así—, constatación ésta por lo menos sintomática de un prestigio y una proyección más bien modestos dentro de un medio artístico extremadamente competitivo y exigente, como lo era sin duda el romano. Para registrar otra obra pictórica de Preciado tenemos que avanzar de momento hasta finales de la octava década del siglo. Se trata del grande e insulso lienzo de formato oval conservado hoy en una capilla de



Figura 17.
Francisco Preciado de la Vega, *San Ildefonso recibe la casulla de la Virgen*, 1771 (procedente de la iglesia de Santiago y San Ildefonso, actualmente en una dependencia del palacio anexo a Montserrat, Roma).

la catedral de Vic, que representa la *Glorificación de San Miguel de los Santos*. Su autoría ha provocado cierta confusión, puesto que algunas fuentes —al menos desde la monografía sobre la ciudad de Vic escrita por Joaquín Salarich (1854)— lo han atribuido a Gabriel Duran⁹⁶. Originario de la propia ciudad de Vic, Gabriel Duran buscó fortuna como pintor en Roma, donde finalmente pudo hacer carrera como diplomático, y parecería desde luego un buen candidato a la autoría del mediocre cuadro que estamos considerando. Sin embargo, los datos son claros: el lienzo fue pintado en Roma para la solemne beatificación de Miguel de los Santos, celebrada el día 2 de mayo de 1779, siendo colocado, como se solía hacer, en el óvalo de la Gloria de Bernini, en la basílica de San Pedro, y su autor fue Francisco Preciado de la Vega, quien cobró 350 escudos por la obra⁹⁷; después sería transportado hasta Vic, donde presidió, desde el altar mayor de la catedral, las fiestas para celebrar dicha beatificación⁹⁸. El cuadro no hace más que repetir fórmulas ya manidas, y las similitudes con la anterior *Glorificación de Simón de Rojas* grabada por P. Bombelli resultan ostensibles.

7 de Junio de 1771», y también M-IV-1040 *Registro de ordenes de pago de Santiago al Banco de S. Spirito, años 1767-78*, p. 143, 8 de junio de 1771.

94. Archivo Obra Pía de Santiago y S. Ildefonso, E-IV-319 *Cuentas de Santiago, año 1773*. He aquí la transcripción del citado texto: «Casa i Julio 30 de 1773 / Mui S.^{or} mio aviendome encargado Mons.^{or} Il.^{mo} Guerra antes de partir de Roma p.^a su obispado el pintar el cuadro de S. Cosme i Damian con la Virgen p.^a que se colocase en uno de los tres pequeños altares, que mandó restaurar en la R.^l Ygles.^a de Santiago de Españoles; lo he podido finalizar i hacer poner en el sitio destinado antes de la fiesta del S.^{or} Apostol. / Paso a V. md la notizia afin que se sirva dar orden al contador de la R.^l Casa se me haga el mandato para la cobranza del valor de la obra, que creo será equo i justo el precio de ciento i treinta escudos siguiendo aquella honestidad que siempre he usado en la estimacion de mis obras sin que se aya de perjudicar la R.^l Casa en un maravedí. / He de dever a Vmd este favor y el de que me ocupe en q.^{to} quiera mandarme, interin que quedo rog.^{do} a D.^e le g.^e los muchos años que deseo. / B.L.M. de Vmd / su m.^e serv.^e i afecto / Fran.^{co} Preciado de la Vega.» Véase también M-IV-1040 *Registro de ordenes de pago de Santiago al Banco de S. Spirito, años 1767-78*, p. 214, 20 de agosto de 1773.

95. Archivo Obra Pía de Santiago y S. Ildefonso, M-IV-1040 *Registro de ordenes de pago de Santiago al Banco de S. Spirito, años 1767-78*, p. 122, 9 de setiembre de 1770, y p. 180, 6 de junio de 1772.

96. Véase Joaquín SALARICH, *Vich, su historia, sus monumentos, sus hijos y sus glorias*, Vic, 1854, p. 202-203; de esta fuente pasó después la noticia a Antonio Elías de Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*, I, Barcelona, 1889, p. 538, al THIEME-BECKER, *ad vocem*, y a otras publicaciones posteriores. Sobre la trayectoria artística de Gabriel Duran, no demasiado brillante y poco conocida, se puede citar también los datos aportados en S. ALCOLEA, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, II, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 15 (1961-1962), p. 62-63; y S. CÁNOVAS DEL CASTILLO, op. cit., p. 177-180 y 196-197.

97. Arxiu Capítular de Vic, leg. *Sant Miguel dels Sants. Beatificació*, Arm. 36/35 y *Llibres del Secretari*, XVIII, 1768-1779 y XIX, 1779-1789. Véase también J. RIUS SERRA, «Bibliografía de San Miguel de los Santos», *Ausetania*, 1424 (1928), p. 79-85, donde se ofrece en traducción castellana la *Relazione della solenne beatificazione del Venerabil Padre Michele de Santi... Celebrata con divota solenne pompa nella sacrosanta Basilica Vaticana il 2 maggio 1779...* (Roma, 1779), que también menciona explícitamente la autoría de Preciado de la Vega.

98. Sobre el transporte del cuadro de Preciado a Vic, véase E. JUNYENT, «Exposición iconográfica de San Miguel de los Santos», *Ausa*, 41 (1962), p. 241-246, y especialmente Lluís ALEMANY, «Als dos-cents anys de la beatificació de Miquel Argemir», *Revista Vic* (1979).

Un último cuadro que parece certificar el agotamiento artístico de Preciado en sus años de vejez, incluso su menguante calidad, ya patente en el lienzo de la catedral de Vic, es la pequeña *Sagrada Familia con Santa Ana (o Inés?) y San Juanito*, firmado y fechado por Preciado en Roma en el año 1783, en colección particular, pero bien conocido puesto que ha sido expuesto y publicado⁹⁹. Y aunque mi propósito no es ofrecer en esta sede un catálogo exhaustivo de la obra del pintor, no estará de más completar esta visión de conjunto con otras referencias sumarias. En la catedral de Sevilla se conserva otro lienzo de Preciado, que representa *El Venerable Contreras con unos niños cautivos*, una de las pocas obras ya registradas por Ceán. Si se mantiene para este cuadro una datación tardía —como la que sugiere E. Valdivieso, hacia 1770, o incluso posterior¹⁰⁰—, entonces se tendrá que admitir también la posibilidad de un cierto resurgimiento tardío del ascendiente conquiano. Aún más difícil resultaría proponer una cronología hipotética para el cuadro de Preciado conservado en el Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, que representa un busto de *Santa Catalina de Alejandría*, evocada con una idealización y un lirismo que algo parecen deber al influjo de Pompeo Batoni. Dicho cuadro, de mérito más bien discreto, es poco conocido a pesar de haberlo grabado Francesc Fontanals i Rovirosa (1777-1827), quien firmó su trabajo en 1804 «siendo Pensionado por la Real Junta de Comercio de Barcelona»¹⁰¹. Por último, entre las pinturas conservadas, cabría añadir las dos marinas firmadas por Preciado que J. L. Morales y Marín menciona en una colección particular de Madrid¹⁰².

Si la obra pictórica conservada y conocida de Francisco Preciado, tal como queda delineada, sigue en cierto modo pareciéndonos exigua, aún más breve resulta el catálogo de sus dibujos hasta ahora publicados, aunque confiamos en que también éste se podrá ampliar en el futuro. Hemos mencionado ya el juvenil *Martirio de los Macabeos* del concurso Clementino y el *Santiago* del Museo del Prado, pero a éstos hay que añadir al menos los tres catalogados en la Biblioteca Nacional, ya comentados brevemente por A. E. Pérez Sánchez en su *Historia del dibujo en España*¹⁰³. De los tres, bastante discretos, el más interesante quizá sea el *San Felipe*, en el cual Preciado emplea la pluma y la aguada junto a toques de albayalde, y que parece concebido como idea o dibujo preparatorio para un hipotético cuadro de altar. Debe tratarse de un ensayo juvenil, muy ligado a los modos de Sebastiano Conca, tanto por su estilo gráfico como por la tipología de las figuras.

Al principio de este artículo se recordaba la *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura* (Madrid, Antonio de Sancha, 1789) firmada por

Parrasio Tebano, nombre pastoril adoptado por Preciado como miembro de la Arcadia, y se anticipaba la necesidad de una relectura de ese texto, que sin embargo no me he propuesto emprender en esta sede. Sólo añadiré, pues, unas pocas observaciones para reforzar esta invitación. De las distintas alusiones que aparecen en él se deduce que fue redactado por Preciado en los últimos años de su vida¹⁰⁴, y constituye en este sentido un legado que podemos analizar también a la luz de la trayectoria estilística que he intentado esbozar a partir del análisis de sus obras, a pesar de las sensibles lagunas ya apuntadas. Para ordenar y aderezar sus argumentos y sus materiales, de tono e intención francamente didácticos, Preciado se sirve —como ya se ha puesto de relieve— de una ficción literaria basada en el tradicional método del *ars memoriae*, un artificio que a esas alturas parece más bien arcaizante¹⁰⁵. Como ya observara, severo, Menéndez y Pelayo, la *Arcadia Pictórica* adolece de «la frialdad de todas las alegorías, cuando la intención satírica no las anima, empeñándose vanamente su autor en dar interés a las pálidas figuras del mancebo Estudio, del príncipe Diseño, del anciano Premio o del monstruo Pereza, por medio de las cuales va exponiendo una doctrina sumamente elemental y para principiantes»¹⁰⁶.

El mismo Menéndez mostraba bien poca fe en la originalidad de las enseñanzas de nuestro Parrasio Tebano, y es precisamente en este punto donde habría que insistir. Pues, por lo que yo sé, la crítica parece haber pasado por alto en este sentido el dato más notable, y es que buena parte del texto de la *Arcadia Pictórica* no es más que una mediana traducción al castellano de secciones enteras de la «*Idée du Peintre parfait*» incluida dentro del *Abregé de la Vie des Peintres* (París, 1681) y del *Cours de Peinture par Principes* (París, 1708), obras ambas de Roger de Piles¹⁰⁷; una fuente que se podía ya intuir por las pistas que nos da el propio Preciado, aunque a la vez resulta insospechada si pensamos en el escritor francés como el gran portavoz teórico del «partido» de los *rubénistes* en la famosa *querelle*, mientras que al español le atribuiríamos acaso el papel de modesto y academizante divulgador de las virtudes de la Escuela Romana —como lo es, en efecto, cuando habla con voz propia—. Tal constatación exigiría, desde luego, un redimensionamiento crítico del aporte de Preciado a la teoría de la pintura.

Descontando, pues, estos extensos «plagios» de los libros de Piles —y otros menores de otras fuentes, que en todo caso habrá que precisar—, el autor de la *Arcadia Pictórica* parece mantener básicamente las posiciones doctrinales elementales del clasicismo académico tal como fueron enunciadas desde Agucchi y Bellori, aunque matizadas con un nuevo énfasis en el valor normativo de lo antiguo, lo cual se explica fácilmente por el impacto de las

ideas de Winckelmann y de Mengs. De acuerdo con estos postulados clasicistas —que ya gozaban de una larga vigencia, por lo cual podemos caracterizarlos como «tradicionales»—, la excelencia de la pintura hallaría su fundamento en la imitación de la «bella naturaleza»¹⁰⁸, en una imitación, por tanto, guiada por «la buena elección»¹⁰⁹, que, por un lado, debe trascender el mero naturalismo —eso es, la imitación de la naturaleza tal como se la encuentra, sin selección— y, por otro lado, debe evitar igualmente el «amaneramiento» de aquéllos que «obran con la sola práctica, sin servirse del natural, o sirviéndose de él a su modo»¹¹⁰. Preciado parece asumir, pues, el núcleo básico de la doctrina clasicista de cuño belloriano, pero renuncia explícitamente a escrutar sus fundamentos filosóficos o a desarrollar ninguna teoría de la belleza, cuestión ésta «que varios han tratado con ideas Platónicas, y nos han dexado a lo obscuro»¹¹¹. Sin ninguna pretensión, pues, de «pintor filósofo» a lo Mengs, nuestro Parrasio Tebano renuncia a cualquier vello metafísico y mantiene sus argumentos sobre la belleza y demás categorías estéticas en un plano principalmente fenoménico. Pero hay que subrayar una vez más que su objetivo palmario es exponer de for-

ma didáctica un conjunto de «preceptos» y de consejos, y por tanto no hay que sobrevalorar el alcance teórico de las posiciones doctrinales explícitas o implícitas en la *Arcadia Pictórica*.

En cualquier caso, para Preciado es sin duda la Escuela Romana —«fundada en la imitación de los antiguos y de la naturaleza»¹¹²— la que con Rafael consiguió la excelencia en la pintura, y después había logrado preservarla o renovarla con Annibale Carracci, Domenichino, Guido Reni, Andrea Sacchi o Carlo Maratti, a pesar de las desviaciones que también en su seno habían surgido. Con todo, la mentalidad clasicista y académica de Preciado —como ya señalara Menéndez y Pelayo— se muestra mucho más flexible y más tolerante que, por ejemplo, la de Mengs; y si en un lugar se nos dice que la «variedad de tiempos y estilos ha sido causa de la deterioración de la buena escuela»¹¹³, hay que admitir, al hilo de los juicios críticos prodigados a lo largo de la *Arcadia Pictórica*, que el autor se muestra casi siempre abierto a los valores positivos que puedan hallarse en pintores como Rubens o como Pietro da Cortona, a quienes nunca se regatea el reconocimiento de su originalidad, de su genio o de su categoría intelectual.

99. Véase J. M. ARNAIZ en J. R. BUENDÍA y otros, *Goya joven* (catálogo de la exposición), Zaragoza, 1986, núm. 80, p. 123-124. En el mismo catálogo, núm. 49, p. 101 [y lámina XXXI] se publica un pequeño óleo de una colección particular que representa *El arcángel San Rafael*. Según J. R. BUENDÍA, autor del texto crítico, dicha obra «en muchos aspectos coincide con el arte de Goya, aunque también concuerda con el de Preciado de la Vega, que convive con Francisco en Roma». Al parecer, un viejo «expertizaje» de José Pijoán (1946) lo consideraba original de Goya. En cualquier caso, nosotros no le vemos ninguna conexión con lo que hasta hoy conocemos de Preciado.

100. Sobre este lienzo, que se localiza en la sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral sevillana, véase E. VALDIVIESO, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978, núm. 403, p. 97, lám. XCV-1. Dicho catálogo describe, bajo el núm. 404, p. 97, otro lienzo con otra versión del mismo tema, de menor tamaño, localizado en el vestuario de los Canónigos, «similar a la anterior, que evidencia haber sido pintada por la misma mano, aunque en esta ocasión la escena se desarrolla en el interior de un templo ante un altar, en el momento en que el Venerable Contreras y unos niños cautivos dan gracias por haber obtenido su redención». Sobre el primer cuadro, véase también E. VALDIVIESO; J. M. SERRERA, «La época de Murillo». *Antecedentes y*

consecuentes de su pintura (catálogo de la exposición), Sevilla, 1982, núm. 78, p. 190, reproducción en la página 191 y en color en página sin número; y más recientemente el texto de E. VALDIVIESO en *Magna Hispania. El universo de una Iglesia* (catálogo de la exposición), Catedral de Sevilla, Sevilla, 1992, núm. 130, p. 295.

101. Agradezco a Francesc Fontbona, académico conservador de dicho Museo, las facilidades que me ha dado para examinar el cuadro y para reproducirlo. El grabado de Fontanals según el original de Preciado es comentado por R. M. SUBIRANA en VV.AA., *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuxos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1992, núm. 243, p. 268-269.

102. J. L. MORALES y MARÍN; E. VALDIVIESO GONZÁLEZ, «Arte español del siglo XVIII», *Summa Artis*, vol. XXVII, Madrid, 1991, p. 98. También cabe añadir la referencia a dos miniaturas de Preciado descritas a mediados del siglo XIX por Vicente POLERÓ y TOLEDO, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857, núm. 677, p. 147 y núm. 667, p. 145. Más recientemente, la guía de J. ZARCO; S. GARCÍA, *El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial la Casita del Príncipe*, Madrid, 1958, p. 83, registra aún la «Virgen con el Niño Jesús, sobre cobre» de F. Preciado de la

Vega, ubicada en la Sala del Anterretrete. No he tenido ocasión de comprobar estos últimos datos.

103. Véase A. M. DE BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núms. 1626, 1627 y 1628, p. 248-249 y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 350-351.

104. Como ya señalaba F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias...*, tomo V, p. 226, en la p. 25 de la *Arcadia Pictórica* se alude a la boda del Príncipe de Asturias, celebrada en el año 1785. Otras alusiones, a Carlos III, a Florida-Blanca o a Mengs, entre otras, nos sitúan igualmente en fechas tardías, posteriores por lo menos a la mitad de la octava década del siglo.

105. Ha insistido en este enfoque John F. MOFFITT, op. cit. Por otra parte, en F. J. LEÓN TELLO y M. V. SANZ SANZ, *Tratadistas españoles...*, se hace una larga paráfrasis del texto de la *Arcadia Pictórica*, sin que se haya investigado sus fuentes. Me parece errónea la interpretación de varios pasajes en clave de «neoclasicismo» o de anticipaciones «románticas», incluso de algunos pasajes que traducen literalmente a de Piles y por tanto no son originales de Preciado. Tanto la sustancia teórica y crítica de la *Arcadia Pictórica* como su estilo literario, con su tópica ficción basada en la *ars memoriae* y sus pálidas alegorías, tienen un carácter claramente conservador.

106. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, op. cit., p. 1518-1519.

107. El propio árcade Parrasio Tebano nos da la pista para hallar la fuente de su «plagio» cuando, al final del capítulo dedicado a la «Invencción y Composición» añade: «Esto es en parte quanto de la composicion en general escribió Monsieur de Piles teóricamente [...]» (*Arcadia Pictórica*, p. 113), o cuando en el capítulo dedicado a los «Paises» reconoce: «Y porque he leído y visto con qué bellas observaciones Mr. de Piles ha tratado esta materia, me ha parecido unir a mi discurso todas sus principales observaciones como útiles a vuestro estudio [...]» (p. 241). Y aún más adelante se reconoce que la «idea [...] del Pintor perfecto» se ha tomado de «un Autor Francés», que en nota a pie de página se identifica como «Mr. de Piles» (p. 297). Sobre la teoría de la pintura del autor francés, véase sobretudo T. PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven y Londres, 1985, con bibliografía anterior.

108. *Arcadia Pictórica*, p. 61.

109. *Ibidem*, p. 62.

110. *Ibidem*, p. 126.

111. *Ibidem*, p. 59.

112. *Ibidem*, p. 195.

113. *Ibidem*, p. 197-198.

Apéndice

Informe del Embajador en Roma, D. Manuel de Roda, sobre D. Francisco Preciado

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid)
Santa Sede, leg. 598, 58-60, copiado también en 133r.-135v.

Roma, 10 de abril de 1760

Al S.^r D.ⁿ Ricardo Wall

Ex.^{mo} S.^{or} Mui S.^{or} mio: he recibido con el maior aprecio la R.^l orden, que V. E. se sirve comunicarme en su carta de 18. del pasado, para que informe individualm.^{te} del talento y habilidad de D.ⁿ Fran.^{co} Preciado en el Arte que profesa de la Pintura, del desempeño de su obligacion en el encargo de Director de los Pensionados, y principalmente de las obras que ha trabajado; diciendo V. E. que aunque no se duda de su habilidad, quiere S. M. saber, quales son los trabajos, que lo han acreditado y que desearia S. M. ver alguna descripcion ò dibujo de ellos, para proceder con entero conocim.^{to} del merito y circunstancias de este sugeto en la pretension que tiene del titulo de Pintor de Camara y que se le señale algun sueldo. Y cumpliendo con la referida orden R.^l debo decir à V. E. lo que tengo entendido de este sugeto, por varias noticias, que he adquirido, y lo que he visto y experimentado por mi mismo, haviendole tratado y conocido con motivo del encargo que S. M. se sirvio hacerme del cuidado de los Pensionados y de este sugeto, como su Director.

Es natural de Sevilla; vino a Roma por el año de 1732 con solos los primeros rudim.^{tos} ò principios del Arte de la Pintura por sola aficion, pues en España no la profesaba y se havia aplicado bastantem.^{te} à las Letras, como se le conoce de su trato. En Roma se dedicò à esta profesion y tuvo por Maestro al Cavallero Conca, haviendose adelantado tanto en este estudio, que ya en los primeros años consiguio premios en la Academia de S.ⁿ Lucas y despues le eligio por Academico de merito; haviendo exercido en ella los primeros empleos y hecho varios trabajos con estimacion de todos, y actualm.^{te} sirve los oficios de secretario y Archivero en dicha Academia.

Muchos años tuvo en su propia casa la Academia del desnudo con gran concurso de Profesores, Jovenes, y Maestros, asi Romanos, como Estrangeros y especialm.^{te} Ingleses, con mucho credito, y aplauso por la habilidad con que la dirigia, y ponía las aptitudes del modelo, diseñaba, y pintaba las figuras, algunas de las quales se llevó Mon.^{or} Clemente, otras tienen en Roma algunos Delicatantes, y especialm.^{te} Phelipe Valle, que es un escultor famoso y las estima mucho.

Cesò esta Academia de Preciado quando el Papa Bened.^o XIV. erigio la publica del Campidolio para el mismo fin del desnudo, à que concurre el mismo Preciado un mes cada año, como director de los Jovenes que dibujan por nombram.^{to} de la Academia de S.ⁿ Lucas que destina un director cada mes y en este año le ha tocado el presente de Abril.

Las obras de su mano, que he sabido son diferentes. Las que primero le acreditaron, fueron un Quadro de la Sacra familia, que està en la Yglesia de Santi Quaranta y S.ⁿ Pasqual Baylon de PP.^{es} Franciscanos descalzos en Trastevere, y otro de la Concepcion de Nuestra S.^{ra} que esta en la Yglesia de PP.^{es} Trinitarios Calzados Españoles del Corso, donde hai otras famosas pinturas de los mejores Profesores que havia entonces en Roma, à quienes se encargaron para colocar en los Altares, quando se fabricò esta nueva Yglesia y à competencia de las demas ha merecido grande aplauso la de Preciado, y aun ha sido mas celebrado otro quadro que ha hecho despues p.^a un Altar de la sacristia de la misma Yglesia en que se representa la fundacion de la orden de la Trinidad.

He oido que ha hecho muchas obras p.^a varias Personas particulares y para Yglesias fuera de Roma, para Toscana, para el Reino de Napoles y p.^a España que han celebrado los Profesores, è Ynteligenes de esta Corte, que las han visto antes que saliesen de ella.

El S.^{or} D.ⁿ Joseph Carvajal le encargò un Quadro de la SS.^{ma} Trinidad para el Altar maior de los PP.^{es} del Oratorio de S.ⁿ Phelipe Neri de Cuenca, que se aprecio mucho y otro de S.ⁿ tiago el Maior, historiado, para la R.^l Capilla del Palacio de S. M. en Londres, que V. E. havrà visto y parece fue preferido al que havia trabajado en Venecia el Pintor Tiepolo del mismo asunto y p.^a el mismo fin.

Mons.^{or} Clemente desde luego que vino à Roma encargado de los Pensionados hizo grande estimacion de este sugeto, y le hizo trabajar en su propia casa un quadro alegorico de la Paz, que se remitiò à la R.^l Academia de S.ⁿ Fernando y despues quando Mons.^{or} Clemente se bolvio à España llevó otro de Judas y Thamar para la misma Academia, que es una copia del que el mismo Preciado havia hecho p.^a la de S.ⁿ Lucas quando le hicieron Academico, y siempre le he oido à dicho Mons.^{or} hablar con grandes elogios de Preciado. Este año ha enviado por mi mano à la misma Academia con los diseños de los Pensionados, dos figuras pintadas que representan un Río, y un Vulcano. Fuera de esto, hai en Madrid algunas otras obras de que puede V. E. facilm.^{te} informarse, como son un quadro mediano de S.ⁿ Pasqual Baylon, historiado, que trabajò para D.ⁿ Pasqual Herreros, y otro pequeño de la Familia Sacra, que llevó el P.^e Roca Benedictino, Abad del monasterio de Monserrate de Madrid : otro con una media figura de la Ven.^e Ynfanta D.^{na} Sancha, que D.ⁿ Alonso de Solís Postulador de la causa de su beatificacion remitiò al Consejo de Ordenes.

El S.^{or} Card.^l Portocarrero tiene dos de su mano, el uno del Ven.^e Ybernon, y el otro de la Ven.^e Sor Mariana de Jesus, que le dieron los Postuladores, como Ponente de dichas causas; en cuiò genero ha trabajado varios quadros por encargo de los Postuladores de las causas de España y actualm.^{te} trabaja el del Ven.^e Roxas.

De todas las obras referidas, aunq.^e he visto las que hai en Roma, no puedo dar dictamen seguro por mi falta de inteligencia, pero he oido celebrarlas mucho à los Profesores, y me consta q.^e està reputado generalm.^{te} por mui habil, inteligente, y exacto en quanto trabaja.

De lo que puedo informar con seguridad, y certeza por mi experiencia propia de su gran juicio, talento, y buena conducta, y del cuidado y vigilancia con que desempeña el encargo de la direccion de los Pensionados, à que atiende con zelo, y fatiga, como ya informè à V. E. en mi carta de 17. de Enero en que di cuenta de los trabajos que havian hecho y remiti à V. E.

Se casò en el año de 1750. y le he oido q.^e pidio licencia y tuvo la aprobacion del S.^{or} D.ⁿ Joseph Carvajal. Y su muger, que es Romana, se exercita en pintar al oleo, y de miniatura con grande aplauso. Es cierto q.^e para mantenerse con la decencia y comodidad correspon.^{te} al Estado en que se halla y al Empleo de Director, que exerce, no le sufraga el corto sueldo que le ha asignado la R.^l Academia, ni lo que le produce su profesion porque en Roma aunque le hacen justicia, le miran, como estranero y le dàn mui poco q.^e trabajar, y de España es mui rara la obra que se encarga, y estas regularmente quieren, que sean de mano de Pintor Ytaliano.

Por todo lo qual le contemplo Acreedor à que la piedad del Rey le atienda, y le distinga con algun honor, y sueldo, obligandole a que se emplee y trabaje en servicio de S.M.

No obstante lo referido, diciendome V. E. que S. M. desearia ver alguna descripcion, ò dibujo de sus trabajos, me ha parecido insinuarle, como dictamen mio propio, q.^e podia remitir à S. M. alguna de las obras que tenga, p.^a mostrar su habilidel mismo me havia dicho en varias ocasiones, que lo deseaba, pero queria trabajar una obra de proposito y yo le he animado à que enviase qualquiera de las que al presente tuviese en su poder, hechas por su idea, y sin encargo particular, por lo que remite un Quadrito del Reposo de Egipto: Y asi podrá S. M. juzgar por si mismo del talento y habilidad de este Profesor.

Que es quanto por obedecer la R.^l Orden que V. E. me comunica, puedo exponer à V. E. quedando siempre à su disposicion con el maior rendimiento.

Dios g.^e à V. E. muchos años etc.