

‘L’incenzo dei Coglioni’. La sátira de Vieira Lusitano y el honor de la Accademia di San Luca

La relación del pintor portugués Francisco Vieira de Matos (1699-1783), más conocido como Vieira Lusitano, con el escultor español Felipe de Castro (1711-1775) se conoce principalmente a través de fuentes escritas. Por un lado, la *Lettera a Giovanbattista Ponfredi* de 1765 publicada en la *Raccolta* de Giovanni Gaetano Bottari, de la pluma de Preciado de la Vega (1713-1789), pintor y amigo de ambos y, por otro, la voz dedicada a Castro en el *Diccionario de Ceán*¹. En ambos textos se habla de Vieira como una figura de autoridad que aconsejaría a un joven Castro el viaje formativo a Italia aprovechando un encuentro fortuito en Sevilla en 1732. Ese encuentro resultaría mucho más fructífero de lo que a primera vista podría parecer ya que, como se propuso en otra sede², fue el germen de una relación personal entre Viera y Castro.

La primera prueba de dicha amistad está datada a principios del año 1733 poco antes de que Castro y Preciado de la Vega partiesen rumbo a la Ciudad Pontificia. Ceán recoge que Castro realizó un aguafuerte, hoy en paradero desconocido, con una peregrina que simbolizaría su inminente viaje³: «se fué muy animado á Sanlúcar de Barrameda, donde grabó al agua fuerte una estampa, que representa una peregrina alusiva á su viage». El dibujo preparatorio o contraprueba del mismo, conservado en el Museo de Évora (inv. ME 674/4) no presenta dudas de que el autor del modelo fue Vieira, y Castro grabaría posteriormente la pie-

za, tratándose por tanto de una de sus primeras colaboraciones. Da Costa⁴ reproduce el grabado pero omite su ubicación, aunque sí transcribe las firmas. Castro aparece como artífice de la estampa – «Philipus Didacus a Castro Galoegraeco sculp.: S. Luc. Bar.da a. 1733» – mientras la firma de Vieira aparece en una cinta del busto de la peregrina – «Fr.us V.ra Lusit. Inv.». La figura femenina aparece en tres cuartos dentro de un marco cuadrado, envuelta en un sayón, con la cocha y una zanfoña. Además, en al parte inferior se incluyen unos versos en español, que no dejan lugar a dudas sobre el contexto en el que se concibió la obra: «Yo soi una peregrina/ que al Sevillano primor/ Phelipe Diego Escultor/ a saludar me encamina». Este aguafuerte resulta de especial interés para el estudio de la obra de Castro, ya que se descubrían sus cualidades como grabador y demuestra la versatilidad de este escultor.

Castro y Preciado de la Vega llegarían a Roma a inicios del 1733 y el gallego permanecería allí durante trece años para después convertirse en escultor de Fernando VI y, finalmente, en profesor de escultura de la recién inaugurada Real Academia de Bellas Artes en 1752⁵. Preciado de la Vega pasará el resto de su vida en Roma. Allí hará carrera como pintor, será nombrado Príncipe de la Academia de San Lucas en dos ocasiones y, sobre todo, será director de los pensionados de la corona española⁶.

Materiali



1. Vieira Lusitano, *Par pari refertur*, aguafuerte, Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, inv. 560.461.

No se ha descubierto hasta la fecha ningún documento que desvela el talante de la relación que tenía Castro con el portugués pero, al estudiar el legado de dibujos que se conserva en la Academia de San Fernando, es posible rastrear la influencia que Vieira ejerció en los primeros años de amistad con el escultor y cómo conservó sus dibujos y las copias que de ellos realizó. Esto lleva a inferir que Castro encontró en Vieira un referente al menos en lo que se refiere al dibujo, ya que parece probado que conservó y usó sus obras como modelo para sus propios estudiantes.

Basándose en estos datos resulta cuando menos sorprendente analizar el único ejemplo de caricatura satírica de Vieira que se conoce (fig. 1). Se trata de un aguafuerte conservado en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (inv. 560.461) que, aunque no esté firmado, no presenta

problemas de autoría, ya que el estilo es claramente dependiente de otras obras del pintor. El ataque *ad hominem* que representa es inédito en la obra de Vieira, del que aunque se pueden observar sus firmes opiniones a través de algunas de sus cartas, no se conocía hasta la fecha una crítica tan abierta e indecorosa hacia ningún colega. Tampoco se sabe nada sobre el contexto en el que Vieira concibió el grabado, lo que dificulta mucho establecer una datación precisa del mismo, pero que, como se verá en el análisis a continuación, parece ser una obra de madurez.

El grabado, acompañado de numerosas inscripciones, presenta una escena interior con una librería de fondo, en la que una herma aparece flanqueada por dos personajes. A su derecha una figura descubre sus posaderas y lanza flatulencias que generan una humareda, mientras que una

Materiali

alegoría de la pintura agita un incensario. En la parte superior aparece entre guirnaldas una placa con la inscripción: «D. Castro/ Gal. P. A./ Testic. Max», que podríamos traducir como «D[ida]co Castro Gal[laico] P. A. Testic[ulus] Max[imus]». No existen, pues, dudas de a quién va dirigida la sátira pero, además, la herma presenta la particularidad de tratarse de un retrato de Felipe de Castro – reconocible gracias a un retrato de madurez – con una corona de laureles y con el cuello adornado con las bandas o *facciole*, que son propias de la vestimenta académica.

La imagen está dentro de un marco, en cuyos laterales y en la base aparecen numerosas inscripciones, algunas de ellas numeradas y relativas a elementos de la escena. La inscripción del margen izquierdo reza así: «Haec tibi magnificus pompa Triumphus aerit, Ovid. Lib. I Aelig.», que se corresponde con los *Amores* de Ovidio (1, 2, 28), titulado, *El Triunfo de Cupido*. Se podría traducir: «Este cortejo constituirá tu grandioso triunfo», quizás una alusión a su vanidad, que se verá colmada con el homenaje que le dedica Vieira. En el margen derecho se lee: «Stolidaeque Cupidine palmae in sua fata ruit, Ovid. 6 Met.» (6, 50-1), que es una referencia al mito de Aracne y su soberbia hacia Minerva y dice: «por una estúpida ansia de triunfo se precipita hacia su ruina». Se

puede inferir que Castro estaría actuando como Aracne, cegado por su deseo de triunfar, siendo quizás Vieira la Minerva que se encargue de darle un correctivo.

Vieira empieza por atacar la vanidad y la soberbia de Castro, pero no se detiene ahí, ya que el aguafuerte se completa con toda una serie de notas explicativas numeradas, que se corresponden con detalles de la escena y que aparecen en la parte inferior del folio. Este tipo de comentario *ad hoc* recuerda las leyendas de grabados de mapas o vistas de Roma como las de Giuseppe Vasi (1710-1782). Estas didascalias vienen antecedidas por una invocación en italiano dirigida a «Amici e Professori delle Arti liberali a memoria aeterna e vendetta dei maledicenti mi fo lecito dedicarvi q. [questo] debole parto che altro merto non hà che il zelo del onore v. [vostro] e mio». No es la primera vez que Vieira apela directamente a sus compañeros de profesión, aunque sí la única vez que lo hace en un contexto de estas características.

En uno de sus más famosos grabados de juventud (fig. 2), en el que recuerda a su recién fallecido hermano a través de una escena alegórica, Vieira apela a sus «cari amici pittori» para pedir una oración por el alma del joven difunto. Ya entonces era consciente del impacto que podía tener el grabado tanto a nivel reputacional como de difusión

2 Vieira Lusitano, *Las tres Parcas*, aguafuerte, 1721-1728, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, E. 469 A.



de un mensaje, no en vano, ese aguafuerte se conserva en numerosas copias repartidas por museos y colecciones⁷. En el grabado satírico, Vieira vuelve a apelar a sus compañeros de profesión, a los que le dedica la obra que, a su vez, es el vehículo de su venganza contra los maledicentes que ensucian su honor y el de sus colegas.

Esta apelación directa a sus colegas artistas, a los que hace partícipes de un supuesto ataque a su honor y por ende a la profesión que todos practican, permite inferir que se trata de una respuesta a una situación que Castro debió de haber provocado. No se conoce ningún incidente o enfrentamiento entre ambos, ya sea por sus palabras o comportamiento, ya sea a través de otro grabado, pero se conoce el carácter litigante del español por algunos hechos de su biografía⁸. Sea como fuere, con una respuesta tan contundente a nivel visual y fuertemente apoyada por las inscripciones, no queda lugar a dudas sobre la intención de Vieira de humillar a Castro y, al mismo tiempo, de hacerlo público y notorio.

No existe en la tradición portuguesa ninguna obra similar, pero como en tantas ocasiones con Vieira hay que mirar siempre hacia Roma, en donde se formó y en donde realmente enraíza su gusto. La tradición de la caricatura romana es anterior al siglo XVIII, pero es desde Bernini cuando adquiere un carácter más propio que, lejos de centrarse en la denuncia de vicios comunes y generales, se concentra en la representación burlesca de un individuo en concreto⁹. Vieira, formado en el taller de Benedetto Luti y en el de Francesco Trevisani, era ciertamente conocedor de la tradición caricaturesca de los maestros como Pier Francesco Mola, Ciro Ferri, Giovanni Battista Gaulli o Carlo Maratta, que no sólo había estudiado sino también admirado. Quizás la fuente de inspiración más directa sea su contemporáneo Pier Leone Ghezzi (1674-1755), al que probablemente conoció cuando formaba parte de la corte del embajador extraordinario, D. Rodrigo de Sá e Meneses, el marqués de Fontes.

El embajador portugués era una figura de relieve en la corte romana y entró rápidamente en contacto con personajes esenciales de la vida cortesana como el cardenal Ottoboni, al que conoció a través del enviado portugués Andrea de Melo e Castro, conde das Galveias, un reconocido personaje que asistía a las tertulias del cardenal¹⁰. Vieira tuvo la oportunidad de moverse en esos ambientes desde muy joven, ya que parte de sus obligaciones como protegido del embajador era documentar con dibujos todo tipo de celebraciones, religiosas y sociales, así como decoración, vestimentas y artes decorativas, que después conformarían dos álbumes

para el rey Juan V¹¹. En el desarrollo de su trabajo pudo beneficiarse, sin duda, de la red de contactos previamente establecida por Andrea de Melo y luego desarrollada por el marqués de Fontes, y Ghezzi era un figura recurrente en la vida social del momento. Ghezzi introdujo en sus caricaturas la moda de añadir de forma prominente un texto que explicase y ahondase en más aspectos sobre el personaje representado, complementando así la imagen.

La transcripción y traducción de las diferentes citas que acompañan al aguafuerte permiten indagar a un nivel más profundo en la naturaleza de la crítica que Vieira hace sobre su antaño amigo. El número 1 aparece sobre el lienzo en el caballete detrás de la herma: «Linguis micat ore trisulcis Virg. Georg. 3» (Virg., *Aen.* 2, 475), es decir, «vibra en su boca la lengua de tres puntas». Se trata de una mención de la *Eneida* en la que Pirro/Neoptólemo lanza el ataque final contra Troya, ya muerto su padre Aquiles, y se le compara con una serpiente que tras la hibernación resurge radiante tras renovar su piel. La cita presenta problemas de interpretación en este contexto, ya que en la *Eneida* es evidente que la comparación de Pirro con la serpiente tiene un valor positivo. En este caso, la serpiente aparece enroscada alrededor del emblema de la Academia de San Lucas, sustituyendo la cinta con el motto *Aequa Potestas*, que en el grabado aparece en la parte superior. La presencia de la serpiente compromete a la institución, de forma que la cita de Virgilio parece concebida ajena su contexto original para incidir en una crítica al papel de Castro dentro de la academia. Esta primera cita resulta reveladora porque ayuda a datar la obra, puesto que Castro se convierte en académico de mérito en 1746, lo que nos da una fecha *post quem* con la que trabajar. De alguna manera se podría deducir que Vieira encuentra inconcebible que un personaje como Castro sea miembro de la insignie institución a la que él mismo pertenece y la serpiente vendría a representar el carácter dañino de su presencia. Vieira, que ya apeló a sus compañeros de profesión directamente, vuelve aquí a incidir en el contexto en el que él considera que Castro hace más daño, esto es, en su pertenencia profesional a la institución.

También en 1746 ingresa Castro en la Academia de la Arcadia con el nombre de Gallecio Libadio, un mérito más que Vieira recuerda, quizás por no formar parte de la misma, a tenor de la soterrada mención que hace a través de la inscripción número 2 (sobre la cabeza de la herma): «Oh caput, Oh melius ventosa cucurbita Sect. Sat. 3». Esta cita procede de la obra de Quinto Settano, *Satyrae in Phylodemum* (1694)¹², pseudónimo del literato

sienés Ludovico Sergardi, también arcade, cuyos orígenes están en Juvenal: «*iam pridem caput hoc ventosa cucurbita quaerat*» (*Juv., Sat. 14, 58*), «tu propia cabeza lleva tiempo necesitando evacuar humores/gases». En realidad, la *cucurbita ventosa* es un instrumento quirúrgico empleado para sacar sangre, aunque Settano la usa para hablar de una cabeza hueca. Se podría traducir libremente como «esa cabeza tuya, vacía de seso», una clara alusión a las limitadas capacidades de Castro, en este caso vinculadas a sus méritos como literato¹³. Lo cierto es que la expresión latina tuvo una nada desdeñable fortuna en la literatura del XVIII y hasta cierto punto podría considerarse que estaba popularizada cuando Vieira la usó¹⁴.

Conviene detenerse sobre Ludovico Sergardi y sus vínculos con la sociedad romana del momento, ya que revela una red desconocida de relaciones de Vieira y que dan soporte a la necesidad de reconsiderar su papel como estudiante en Roma, su posterior retorno a la ciudad como artista consagrado y, sobre todo, a reconocerle una cultura más extensa de lo que se había podido sospechar. Vieira usa a Sergardi dos veces como cita de autoridad en este aguafuerte lo que, sin duda, merece ser estudiado aunque nos aparte momentáneamente del foco de este artículo.

Las *Satirae* de Sergardi recuperan la tradición de la sátira latina con la intención de divertir atacando a un personaje concreto al que llama Filodemo y que es el pseudónimo de uno de los miembros más importantes de la Academia de la Arcadia, Giovanni Vicenzo Gravina. Sergardi ataca *ad hominem* a través de 16 de las 18 sátiras y dedica las dos restantes a retratar esa sociedad que él conoce bien, como miembro notable de la curia, a medio camino entre el pasado y las nuevas costumbres de las *conversazioni*¹⁵.

Su obra se difundió primero manuscrita y tuvo varias ediciones antes de traducirse al italiano en 1712. En sus sátiras, Settano insiste en la ostentación, el orgullo y la vanagloria de Filodemo, al que además tilda de pedante y homosexual. El origen de esta animadversión hacia el que, obviamente, fue un colega y hasta un amigo parece encontrarse en alguna disputa poética en la que Gravina lo acusaría de mal poeta, pero más allá de esa posibilidad, nada se sabe. Ambos se conocieron en la Arcadia e incluso compartían su antijesuitismo, pero Sergardi encontrará en esa polémica rivalidad un filón para difundir sus versos.

Gravina será el fundador de la Arcadia Nuova en 1711, lo que supone una escisión de la original Academia de la Arcadia, que quedaba en manos de Giovanni Maria Crescimbeni. Este cisma tuvo importantes consecuencias políticas y sociales

en Roma, ya que cada rama quedó de alguna manera asociada a los dos bandos que dividían a la sociedad local, esto es, el imperial habsbúrgico y el borbón hispano-francés y que no eran otra cosa que el reflejo de la Guerra de Sucesión Española que sacudía el equilibrio de poder en Europa¹⁶. Resulta cuando menos curioso sino contradictorio que Vieira resalte las sátiras de Settano, que formaban parte de la tradición de oposición a Gravina que llevaba forjándose desde finales del siglo XVII, para socavar a Castro que era miembro de la academia de Crescimbeni. El cisma de 1711 termina cristalizando la vieja rivalidad entre Crescimbeni y Gravina, aunque los orígenes del mismo están en la estructura de poder omnívoro dentro de la institución. La polarización total es lo que conocerá Vieira, cuando todavía muy joven llegue a Roma en 1712, y las afinidades políticas de su mecenas, Rodrigo de Sá e Meneses, embajador extraordinario de Portugal y marqués de Fontes, lo inclinaban hacia el lado habsbúrgico y, por tanto, hacia la escisión de la Nuova Arcadia, lo cual hace paradójico que escoja a Settano como cita de autoridad, cuyas invectivas dañaban la imagen del fundador de la academia disidente. Tan obvia es esta polarización de la sociedad romana en este preciso momento, que inclusive su buen amigo y compañero en la corte del embajador, el poeta Francisco Botelho, verá vetada su candidatura a la arcadia de Crescimbeni por razones de filiación de su mecenas. Todas estas tensiones políticas se aliviarán en 1713 cuando Gravina se marche a Nápoles y un año después, cuando, como consecuencia de la muerte de su protector D. Livio Odescalchi, se promueva la ‘reconciliación’ de Clemente XI con el Imperio ante la amenaza turca y se produzca una entente entre ambas instituciones¹⁷. Sea como fuere, si Vieira era consciente o no de esos matices, lo que cierto es que el uso de los versos de Settano bien podrían ser, además de un ataque a la baja categoría intelectual de Castro, también una crítica a su pertenencia a la Arcadia.

El número 3 aparece sobre las guirnaldas: «*Nam faba cum tepidis Bacchi decocta fluentis ramicis immensum fertur moderasse dolorum Q. Seren. P. 19*» que describe un remedio medicinal contra los abscesos y la hinchazón en la zona genital. Proviene de *Liber medicinalis* de Quinto Sereno (*Omnibus obscenis medendis*, 35, 682-3): «se dice que la alubia reducida/cocida con ramitas templadas de vino (Baco líquido) constriñe los tumores enormes». Quizás se pueda entender como una referencia a la expresión vulgar del italiano *essere un coglione*, que tratándose de dos extranjeros que manejaban la lengua no habría dado lugar a equívocos.

El número 4 está dentro de la patena que sostiene la herma: «Si te propositi nondum pudet, atque eadem est mens ut bona summa putas, aliena vivere quadrá» (Juv., *Sat.* 5, 1-2) que sería: «Si todavía no te avergüenzas de tu plan y tu previsión sigue siendo la misma, a saber, considerar la felicidad (sumo bien) el vivir de migajas por cuenta ajena». Se trata de una crítica a la vulgaridad de algunos señores y la sumisión de sus parásitos, que en este caso sería el papel de Castro.

El número 5 aparece al lado de las tijeras que blande la herma: «Precidit stricta cunctorum forfice honorem», esto es, «con su rigurosa tijera recortó el honor de todos en su honor». Relacionado con su severo juicio hacia los demás, probablemente vinculado con su profesión y que puede ponerse en correlación con la cita siguiente (número 6 sobre el canto de uno de los libros de la estantería): «Ingenis non illa favet, plauditque se-pultis: nostra sed impugnat nos nostraque libidus odit. Horat. Liv. 2 epa» (Hor., *Ep.*, 2, 1, 88). Aquí hay una referencia explícita a la controversia entre el modelo de la Antigüedad frente a lo moderno y dice: «No rinde homenaje a los ilustres Ingenios/talentos difuntos, sino que despoja envidioso a los vivos de sus elogios». Esta cita podría estar llamándolo intérprete mediocre de los modelos clásicos y, al mismo tiempo, mezquino a la hora de loar a los artistas contemporáneos.

El número 7 está dentro del paño bajo el ombligo de la herma y dice: «Olim truncus eran ficinus, inutile lignum, cum faber incertus scamnum faceret ne Priapum maluit esse Deum Deus inde ego» (Hor., *Serm.*, 1, 8, 1-2), es decir, «Una vez un tronco de higuera, madera que no valía para nada, y el carpintero, indeciso sobre hacer una banqueta o Príapo, decidió que me convirtiese en un dios / de ahí que fuese un dios yo». Horacio cuenta cómo Príapo fue utilizado para asustar a pájaros y ladrones en un huerto. Es una mofa sobre la vanidad de los ídolos, hechos de material inútil, quizás Vieira se refiera a un Castro endiosado por los honores, pero cuya baja categoría no pasaba desapercibida al portugués. Es una mención más que probable al origen social de Castro, que era hijo bastardo, aunque se desconoce si eso era *vox populi*, pero al menos se conocía su humilde nacimiento. Resulta curiosa esta mención a la cuna ya que en la cita 2 de Settano uno de los elementos que se reiteran en la crítica a Filodemo es su baja estofa y el haber sobrepasado sus límites naturales o la arrogancia de salirse de su clase¹⁸.

Sobre la mano de la alegoría de la pintura se ve el número 8 en medio de la humareda: «personata felicitas ex Sen. Epa. 80 [Sen., *Ep. ad Lucil.*, 9, 80] gaudes popularibus auris». La primera mención se

corresponde con Séneca en sus *Epístolas Morales* (24, libro III) y se refiere a la felicidad fingida o encarnada, quizás una referencia directa al hecho de que la alegoría de la pintura lleve una máscara o a la falta de autenticidad de Castro. La segunda cita vuelve a Virgilio (*Aen.*, 6, 817) y significa «vano y arrogantemente popular».

La novena cita nos devuelve a la rica tradición satírica que ya vimos personificada en Settano: «L'incenzo de i C [oglioni] son le correge Ciceid., Sonet., 250» y se trata de una cita de la famosa *Cicceide*¹⁹, de finales del siglo XVII, que gozó de varias ediciones y mucho éxito durante el siglo XVIII. El jurista Giovanni Francesco Lazzarelli fue el autor de esa colección de más de 400 sonetos de corte satírico y erótico que compuso a expensas de Don Ciccio, Bonaventura Arrighini, un colega jurista que lo llevó a juicio. La historia dice que habiendo ganado Arrighini una causa contra Lazzarelli, aquél le dijo al perdedor que con lo que había ganado podía llamarle ‘coglione’ durante todo un año, lo que dio pie a la composición satírica de todo el corpus de *La Cicceide*²⁰. Vieira dice mencionar el soneto 250 pero, en realidad, el verso que transcribe se corresponde con el soneto 283 «Il Mortorio», en el que se describe el funeral del Don Ciccio y se alude a que el único incienso presente en su último adiós son las ventosidades que acompañan el entierro de un *coglione*. Esta cita encaja perfectamente con la escena que Vieira ha compuesto e incide de nuevo en lo que parece ser el *leit-motiv* del aguafuerte, la continua mención al carácter de *coglione* de Felipe de Castro que aparece en otras citas.

Finalmente el número 10 (dentro de un gran vaso) dice: «Venturus Romam porta transivit eadem qua subisse solent Tiberino colla capistro debita [...] hoc mihi sufficiat. Sect Sate», o lo que es lo mismo «había de entrar en Roma por la misma puerta por la que suelen subir los cuellos destinados a la soga tiberina». La cita, que vuelve sobre la obra de Settano (Sátira II) se refiere al momento en que Filodemo/Gravina llega a Roma desde su Calabria natal y lo hace por la puerta de San Giovanni que estaba destinada para los ladrones y atracadores. Se infiere que Castro debió o debería haber entrado por la misma puerta. Termina sentenciando: «¡Esto es suficiente para mí!».

Esta última cita está enmarcada en un cartucho con un espacio central diferenciado en el que se lee «Par pari refertur», esto es, «igual con igual se paga», que podría considerarse el título del aguafuerte y que hace hincapié en lo que a estas alturas se revela casi como una obviedad y es que Vieira estaba respondiendo a un ataque previo de Castro que bien pudiera haber sido una *pasquinata*

ilustrada. Además, la práctica de combinar el latín y el italiano en una misma pieza también puede vincularse a las pasquinatas. Estas composiciones satíricas a medio camino entre lo popular y lo culto tomaron su nombre de Pasquino, la más famosa de las esculturas parlantes que poblaban las plazas de Roma desde el Renacimiento y en donde los romanos colgaban sus composiciones denunciando comportamientos de los poderosos²¹.

Sin embargo, esta particular *pasquinata* realizada en Lisboa carecía de un lugar público dónde ser expuesta para escarnio de Castro y es por ello que resulta de especial interés entender la forma en la que fue difundida entre «Amici e Professori». En el momento de la realización de la obra casi con certeza Vieira estaba en Lisboa, donde residía de forma estable desde 1733 y, por tanto, en un contexto en el que el aguafuerte no sería comprendido en su totalidad. Es obvio que la pieza fue concebida para ser difundida en Roma, entre un público habituado a ese tipo de obras y que, además, sería capaz de reconocer y comprender todos los matices y las numerosas citas latinas e italianas. ¿Cómo se produjo entonces la difusión entre ese público específico? El corpus de la correspondencia privada de Vieira que ha llegado hasta nosotros nos hace suponer que siempre mantuvo un rico intercambio epistolar con otros artistas, especialmente compañeros de su período romano, y que esa fue la forma de difusión. La red que construyó en su juventud en Italia estaba todavía viva en las cartas de los años sesenta y seguramente el número de contactos no había dejado de crecer, incluyendo artistas españoles y probablemente ingleses. Una parte importante de su supervivencia económica en el segundo viaje a Italia (1721-1728) se explica fundamentalmente por su faceta como dibujante y grabador, que le valió la fama entre los coleccionistas que hacían el Grand Tour y entre sus compañeros de profesión. Nada hace pensar que después de su nombramiento como pintor de Juan V en 1733 abandonase esa faceta y probablemente la misma red de contactos con los que intercambiaba dibujos y grabados, o recibiese encargos, fuese la base sobre la que enviaría las copias de su aguafuerte sobre Castro²². Hasta la fecha no he podido rastrear ninguna otra copia de la caricatura, pero con probabilidad irán apareciendo en colecciones europeas.

En este ánimo de difusión pública de la sátira parece que convergen dos tradiciones típicas romanas: por un lado la popular *pasquinata*, arriba mencionada, y por otro, el agón poético transformado en crítica mordaz, cuyos antecedentes más lejanos se encuentran en la *Coryciana* (1524)²³. Esta costumbre consistía en crear composiciones poéticas loando o criticando obras de arte; la *Coryciana*

es un conjunto de poemas latinos fruto del agón poético anual y dedicado a la Santa Ana de Sansovino en la iglesia de Sant'Agostino. El espíritu que movía a estos autores estaba también íntimamente ligado a las fiestas organizadas en torno al Pasquino, ya que esos concursos poéticos implicaban que las composiciones se fijasen en la cercanía o en la obra misma de la que se hablaba. En el caso de las composiciones laudatorias la tendencia terminó por decantarse por la entrega en mano al artista o al comitente de la obra, al que normalmente iban dedicadas como medio para obtener favores. Sin embargo, cuando se trataba de una crítica a una obra de arte o a un artista, el anonimato era la norma, así como la exposición pública *in loco*²⁴, que aseguraba una mayor repercusión, lo que sin duda encaja perfectamente con el hecho de que Vieira, autor proclive a firmar sus obras, dejase este aguafuerte sin mención alguna a su autoría.

La sátira de Vieira se basa en enfatizar, ridiculizar y reiterar tres aspectos: lo escatológico/genital, la vacuidad dialéctica o intelectual del sujeto y, por último, la engañosa excelencia artística. Quedaría por averiguar si el tono de este agón poético-artístico era amistoso o todo lo contrario y para ello contamos con una fuente directa. Bottari recoge en su *Raccolta*²⁵ varias cartas de Vieira, una de ellas fechada en 1765 en la que a todas luces parece estar hablando de Castro, con el que por otro lado, sabemos que debió de mantener un contacto gracias a las copias de dibujos del portugués que conservó toda su vida. La carta corresponde ya a un período tardío de sus vidas y todo hace pensar que las heridas provocadas por la publicación de la sátira ya habían sido restañadas cuando le dice a un amigo pintor: «e della bellissima Bamboccia di Pulcinelli, che migliore non sarebbe, se fatta l'avesse il famoso Teniers. Questa la desiderò un caro amico mio Spagnuolo, che adesso si trova in Madrid, il quale è scultore, e ne fa molta stima»²⁶. Es obvio que la carta no sirve para saber si la sátira fue recibida dentro de un contexto agonístico y amistoso pero, desde luego, no parece que el momento en que se escribió la carta hubiese problemas entre los artistas.

Además del indiscutible interés que tiene el desentrañar este aguafuerte y los orígenes de ese agón entre el portugués y el español, el análisis de esta obra nos permite calibrar con mayor exactitud el proceso de ‘aculturación’ romana que vivió Vieira. En este grabado demuestra un conocimiento de la tradición satírica romana a dos niveles, por un lado en el ámbito de la caricatura contemporánea, si bien, y acorde con su gusto heredero de modelos del Seicento, prefiera una escena alegórica acompañada de citas de autoridad alejada de la carica-

tura más ligera de su contemporáneo Ghezzi. Por otro lado, el uso de las citas latinas e italianas, que no sólo nos permiten atisbar un Vieira más formado de lo que se sabía hasta la fecha, sino también a un continuador o, al menos, admirador de autores como Ludovico Sergardi/Settano y Giovanni Francesco Lazzarelli. Ambos claros ejemplos de plumas inspiradas por los clásicos como Juvenal y Horacio que cargaban sin piedad sobre sus víctimas: Arrighini/Don Ciccio y Gravina /Filodemo.

Conviene señalar que resulta plausible que el joven Vieira conociese a Sergardi personalmente cuando éste ejercía de *auditore* o secretario del cardenal Ottoboni. Sergardi vivió en el palacio de la Cancelleria hasta 1712 (y luego en una residencia en plaza Navona), y Vieira estudiaba con Francesco Trevisani en el mismo lugar. Ya se mencionó que los lazos que unen al marqués de Fontes, así como al enviado Andrea de Melo e Castro, con Pietro Ottoboni son bien conocidos y explican la facilidad de inserción del joven Vieira como pupilo del pintor veneciano²⁷. Además, gracias a las cartas de Sergardi conservadas en el Archivo de Estado de Siena, se deduce que hubo como mínimo un contacto directo confirmado entre el italiano y el marqués de Fontes en 1717 en ocasión de la publicación de unos grabados de las celebraciones en honor de duque de Ghisa en Siena que estaban en manos de Fontes²⁸. Es por ello que no resulta inverosímil que Vieira, que además alternaba en un ambiente también literario con su compatriota el poeta Botelho, pudiese haber conocido en primera persona a Sergardi.

En 1712, por ende, se había publicado en veránculo la traducción de sus *Satirae*, lo que sin duda podría haber favorecido el primer acercamiento del joven pintor a la obra del sienés ya que en ese momento es poco probable que pudiese leer latín. Las versiones latinas circulaban ampliamente por los cafés de Roma constituyendo una lectura y tema de conversación de renovado interés por la actualidad arcádica. A pesar del tiempo pasado desde su publicación inicial, la encendida polémica del cisma de la Arcadia que se desarrolló durante esos años formativos de Vieira, volvió a situar las sátiras de Sergardi en el foco. Sus versos incisivos estaba de plena moda entre los ambientes mundanos de la cosmopolita ciudad y ello indudablemente debió de dejar un huella notable en el joven portugués, ya que en su madurez y a miles de kilómetros de distancia volvería sobre ellos para apuntalar su crítica a Castro.

Como última consideración cabe mencionar que si la cultura y la formación humanística (si la tuvo) de Vieira era hasta la fecha un aspecto poco conocido por la historiografía, no es así la de su contrincante, que dio grandes muestras en vida de su formación, que excedía en mucho la de un

escultor común. El talento de Vieira para la sátira demuestra que era muy consciente de que tanto el destinatario de su ataque como su público objetivo, sus amigos y colegas italianos, iban a entender sus elaboradas invectivas. Queda ya al azar de los descubrimientos de los investigadores si algún día se podrá conocer el *pendant* del aguafuerte de Vieira y así tratar de reconstruir el origen de este agón ibérico de gusto romano.

Pilar Diez del Corral Corredoira
UNED – Universidad Nacional
de Educación a Distancia, Madrid
diezdelcorral@geo.uned.es

NOTAS

Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación Ramón y Cajal (2017-22131) titulado Academias artísticas, diplomacia e identidad de España y Portugal en la Roma de la primera mitad del siglo XVIII. Quiero agradecer al Prof. José María Anguita Jaén su inestimable ayuda a la hora de traducir y entender las numerosas citas latinas que adornan el grabado objeto de estudio, sin sus conocimientos se me hubieran escapado muchos matices. Todos los errores de traducción e interpretación son propios.

1. Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritte da più celebri personaggi dei XV, XVI e XVII secoli* (Roma, 1757-73) y J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800 (VI vols.); aquí vol. I, pp. 295-296.

2. P. Diez del Corral Corredoira, *Sevilla punto de encuentro: Vieira Lusitano y los primeros pensionados de Felipe V en Roma*, en F. Quiles y F. Fernández Chaves, *Sevilla Lusa. La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco*, Sevilla, 2018, pp. 88-105.

3. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, vol. I, pp. 295-296.

4. L.X. Da Costa, *Francisco Vieira Lusitano, poeta e abridor de águas-fortes*, Coimbra, 1929, pp. 49-50 y pp. 129-131.

5. C. Bédat, *El escultor Felipe de Castro*, Madrid, 1971 y P. Diez del Corral Corredoira, *The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other Eighteenth-century pioneers*, en «The Burlington Magazine», 2014, 156 (1341), December, pp. 805-810.

6. C. De la Cruz Alcañiz, *Francisco Preciado de la Vega: un pintor sevillano entre España e Italia*, tesis doctoral, Universidad de Castilla La Mancha, 2011; V.V.A.A., *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Madrid, 2009 y M. Alonso Sánchez, *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes. Artistas españoles que han pasado por Roma*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1961.

7. Vieira se valía de sus grabados con inscripciones para comunicarse en secreto con la que sería su esposa, Inés de

Materiali

- Lima, que permanecía encerrada en un convento en Lisboa a la espera de su regreso. P. Diez del Corral Corredoira, *A Lisbona le spalle, a Roma il volto. Vieira Lusitano un artista portugués en la Roma del Primo Settecento*, en A. Varela Braña y T. True, *Rome a city of migrants. Dynamics of settlement and integration*, Roma, 2018, p. 195.
8. F.J. Sánchez Cantón, *Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes*, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 3, primer semestre, 1952, pp. 306-307.
9. A.M. D'Amelio, *Matite graffiate. La società romana del Settecento in "caricatura"*, en S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Marchionni, caricaturista tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona*, Roma, 2015, p. 16 y A.M. D'Amelio, *Ritratti caricati con 'insolente fantasia'. La Roma del Settecento nei fogli di Ghezzi, Marchionni e Barberi*, en A.M. D'Amelio, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Tozzi, *L'arte del sorriso: La caricatura a Roma dal Seicento al 1849*, Roma, 2016, p. 33.
10. Sobre ambos diplomáticos y su actividad en Roma en relación a los artistas portugueses véase: P. Diez del Corral Corredoira, *L'Accademia del Portogallo: emulation and strategy in the Papal City*, en P. Diez del Corral (ed.), *Politics and the arts in Lisbon and Rome: The Roman dream of John V of Portugal*, Liverpool, 2019, pp. 93-122.
11. Diez del Corral, *A Lisbona le spalle...*, cit., pp. 188-189.
12. Q. Settano, *Satyræ*, 1700, I, p. 174 y 3, p. 198. Sobre Sergardi véase el clásico: A. Quondam, *Le satire di Ludovico Sergardi. Contributo ad una storia della cultura romana tra Sei e Settecento*, en «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1969, 2-3, pp. 206-272 y recientemente B. Borello, *Spazi, reti e discorsi: verso una definizione di pubblici aristocratici a partire dalle Satire di Ludovico Sergardi* (Roma XVII-XVIII secolo), en B. Borello, *Pubblico e pubblici di Antico Regime*, Pisa, 2009, pp. 50-52 y M. Campanelli, *Arcazzare Sergardi: un'epistola latina di Euristene Aleate ad Alfesibeo Cario*, en «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2019, 8, pp. 259-294.
13. Castro fue un artista con una sólida formación humanística, bibliófilo, teórico y traductor de Varchi, conocemos sus vastos intereses gracias a la rica biblioteca que legó a la Universidad de Santiago de Compostela y a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase Bédat, *El escultor Felipe...* y C. Bédat, *La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro*, en «Mélanges de la Casa de Velázquez», 1969, 5.1, pp. 363-410.
14. Aparece por ejemplo en: *Lo schiavo sotto la sferza, trattenimenti cinque pubblicati da un Accademico Disunito di Pisa*, nella Regia Ducal Corte, per Giuseppe Richino Malatesta stampatore regio camerale, 1741; G. Bettinelli, *Confutazione del tomo II. delle apologie de' pp. Gesuiti (...)*, Collegio Massimo, a spese delle Loro Riverenze, 1761.
15. Borello, *Spazi, reti e discorsi...*, p. 62.
16. S. Dixon, *Between the Real and the Ideal: The Accademia degli Arcadi and Its Garden in Eighteenth-Century Rome*, University of Delaware Press, 2006, p. 26.
17. P. Ferraris, *Il Bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, en S. Vasco y F. Borghini, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, p. 138.
18. Borello, *Spazi, reti e discorsi...*, p. 68.
19. G.F. Lazzarelli, *La Cicceide legitima...* Apresso Cl. Riud [1691-92] 1771.
20. Chiarloni sostiene que el origen de esa historia es posterior y que se encuentra en un artículo del «Morgenblatt» de 1815, que da muestra de la enorme fortuna de la Cicceide más allá de la Península italiana. A. P. Chiarloni, *Goethe e Lazzarelli*, en «Belfagor», 1974, 29.4, p. 457. Resulta una coincidencia simpática que en el inventario de la biblioteca personal de Castro aparezca una copia de la Cicceide, lo que da cuenta de lo acertado de Vieira al escoger un cita de Lazzarelli dado que debía de ser una lectura muy popular. Bédat, *La bibliothèque*, p. 391.
21. Damianaki, P. Procaccioli y A. Romano, *Ex Marmore, Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, en Atti del colloquio internazionale (Lecce-Otranto, 2005), Roma, 2006, pp. 321-354.
22. Diez del Corral, *Sevilla punto de encuentro...*, cit., p. 356.
23. En esta obra se realizó una selección de las mejores piezas y el comitente de la obra, el alemán Johan Goritz (Corycius), fue el que le dio el nombre. G. Perini, *Carmini inediti su Raffaello e sull'arte della prima metà del Cinquecento a Roma e Ferrara e il mondo dei Coryciana*, en «Römisch-Jahrbuch der Biblioteca Hertziana», 1997/1998 (2002), 32, pp. 367-407.
24. M. Spagnolo, *Poesia contro le opere d'Arte: Arguzia, biasimo e ironia nella critica d'arte del Cinquecento*, en Damianaki, P. Procaccioli y A. Romano, *Ex Marmore, Pasquini...*, cit., pp. 330-332.
25. Bottari, *Raccolta di lettere...*, cit., vol. VI, pp. 163, 171, 175.
26. Ivi, p. 175.
27. Diez del Corral, *A Lisbona le spalle...*, cit., pp. 189-191.
28. P. Micianelli, *Lodovico Sergardi e la Roma del suo tempo*, en *Studi Senesi*, Siena, 1931, pp. 241-365, p. 327. Hay una transcripción parcial de las cartas de Sergardi.

'L'incenzo dei Coglioni'. Vieira Lusitano's satire and the honor of the Accademia di San Luca

by Pilar Diez del Corral Corredoira

This article deals for the first time with a satirical print by Vieira Lusitano that derides in many ways his colleague the Spanish sculptor Felipe de Castro. The Portuguese seeks for the approval of his fellow artists at the *Accademia di San Luca* by using a vocative inscription. The print is a clear example of 'gusto romano' and presents colourful Latin inscriptions and also contemporary Italian satirical quotations. This study aims to shed some light not only on Vieira's cultural models, but also on his until now unknown relationship with the mundane life of Rome.
