

El cuadro de mayor calidad del conjunto indudablemente es la *Asunción de la Virgen*, aunque la totalidad presenta las características propias de las obras de taller lo que parece corroborado por el escaso precio que costaron. Su mayor interés estriba en que son obras realizadas en un momento en que Maella había perdido todo el apoyo oficial, poco tiempo antes de su fallecimiento.—JAVIER RIVERA.

EN TORNO A JULIEN DE PARME *

Hace pocos años iniciamos el estudio de un pintor francés, o mejor franco-italiano, de la segunda mitad del siglo XVIII: Julien de Parme¹. Aquel modesto trabajo, realizado sobre cuatro grandes lienzos, entonces aparecidos en el mercado de arte de Madrid, rescataba del olvido la personalidad y la obra de un artista, nunca considerado de primera fila, pero cuya vida y propósitos mostraban a un hombre conocedor de la evolución estética de su momento y le situaban en la vanguardia de la intencionalidad neoclásica². El descubrimiento de nuevas obras, su particular concepción de ciertos temas y la publicación de documentación relativa a sus ideas, exigen, junto con la coordinación de datos dispersos, una breve introducción al conocimiento de varias de sus pinturas y de la exigua, aunque no despreciable, relación que al parecer, mantuvo con España.

Recientemente tuvimos ocasión de ver en París una obra inédita de Julien de Parme, firmada y fechada³, cuyo título, «*Tu Marcellus eris*», sugería el recuerdo inmediato de un conocido pasaje de la Eneida. En su autobiografía⁴ el pintor especifica con claridad el asunto y para quién ejecutó dicha pintura. En razón de ello se lee: «...j'ai encore peint les tableaux suivants pour le duc de Nivernois...⁵. Virgile lisant le sixième livre de l'Eneide en présence d'Auguste et d'Octavie; celle-ci s'évanouit aux mots: Tu Marcellus eris...». Deja entender al comienzo del párrafo que todas las obras citadas aquí son

* Deseo agradecer desde aquí la amable colaboración de don Sebastián Mariner, sin cuyas orientaciones estas líneas no se hubieran escrito.

¹ Nacido en Cavigliano, 1736. y muerto en París en 1799. J. J. LUNA, *Cuatro lienzos de Julien de Parme en Madrid*. Archivo Español de Arte, 1972, n.º 178, pp. 149-159.

² THIEME-BECKER, *Allgemeines lexikon...*, XIX, 1926, p. 306; BENEZIT, *Dictionnaire*, 1976, VI, p. 128.

³ 100 × 118 cms., «Julien de Parme. faciebat 1775», Galerie Marcus, París.

⁴ *Histoire de Julien de Parme, racontée par lui même*, L'Artiste, 1862, pp. 80-88.

⁵ Op. cit., p. 88. Señala a continuación varios lienzos entre los que se cuentan los cuatro estudiados en nuestro artículo de 1972 (vid. nota 1).

posteriores a 1774, con lo que la referida, se halla en perfecta situación localizable en su propio repertorio.

El lienzo, cuando lo estudiamos, se encontraba en un estado de conservación poco satisfactorio: craquelado con algunas ampollas a punto de desprendimiento, pintura pasmada en varias partes y suciedad general. El colorido es el empleado frecuentemente por el artista, armonizado pero con tendencia a tonalidades un tanto agrias. La composición, sumaria, prescinde de personajes accesorios y el autor se concentra en la expresión teatral del desvanecimiento de Octavia, cuyo rostro aparece macilento, casi blanco y el gesto de preocupación de Augusto. Los fondos arquitectónicos muy simples, carentes de profundidad, otorgan al conjunto un carácter de bajorrelieve muy significativo. Nos encontramos ante una obra típica del estilo de Julien de Parme, en la que debe ser valorada la importancia del tema desarrollado, más que la mediocre calidad de la ejecución, acentuada además por el deterioro de la materia pictórica.

Efectivamente el tema que relata la pintura es uno de los más atractivos del mundo romano por el contenido narrativo, que expresa a su vez, de uno de los momentos estelares de la literatura clásica⁶. Virgilio, según una antigua tradición que analizaremos más adelante, lee el canto VI de la Eneida ante Augusto y su hermana Octavia. En este pasaje aparece el nexo entre leyenda e historia que la Eneida pretende crear: se enlazan pasado y futuro⁷, en la profecía que Anquises hace a su hijo, Eneas, mostrándole sus descendientes más ilustres. Anquises habla, sin respetar una cronología constante, de los reyes de Alba, de Rómulo y Augusto, de los reyes de Roma y los héroes de la República llegando a los versos:

«...Heu, miserande puer, si qua fata
aspera rumpas, tu Marcellus eris...»⁸.

en los que hace un elogio fúnebre del joven Marcelo, con lo que el presente termina de materializarse y a la vez se expresa un futuro que no llegará nunca.

Las distintas «vidas» de Virgilio narran este momento de manera dife-

⁶ V. E. HERNÁNDEZ VISTA, *Virgilio. Figuras y situaciones de la Eneida*, Madrid, 1963; A. BELLISSORT, *Virgilio, su obra y su tiempo*, Madrid, 1965.

⁷ J. P. BRISSON, *Temps historique et temps mythique dans l'Eneide*, en «Vergiliana. Recherches sur Virgile» (pub. M. Bardon et R. Verdière), Col. Roma Aeterna, vol. III, Leiden, 1971.

⁸ Eneida. Canto VI, verso 883. Claudio Marcelo, hijo de Octavia, hermana de Augusto, había sido adoptado por éste como sucesor en el trono. Murió muy joven, a los 19 años, en el 23 antes de Cristo. Sus funerales se celebraron con gran suntuosidad en el Campo de Marte, siendo enterrado en el Mausoleo de Augusto. Este, posteriormente, le dedicó el teatro de Roma que lleva su nombre. Virgilio «Eneide», libro sexto (introd. por Remigio Sabbadini, rev. par. Concetto Marchesi), Turín, 1963, p. 76.

rente. Según Servio, fue tanto el acento puesto por Virgilio en estos versos que Augusto le pidió que los interrumpiese, recompensándole largamente⁹. Por el contrario Donato relata que al llegar a la expresión «Tu Marcellus eris», la tensión emocional provocó el desvanecimiento de Octavia, al escuchar la mención del nombre de su hijo¹⁰.

No es de extrañar que una anécdota semejante resultase atrayente para los artistas, especialmente neoclásicos, por su contenido dramático y espectacular, dentro de un contexto histórico-literario, perfectamente encuadrado en el más puro espíritu clásico. Tal vez por ello Pigler¹¹ no mencione el tema, a pesar de haber sido tratado por gran número de pintores: Taillasson¹², Fabre¹³, Ingres¹⁴ y otros como Wicar, Grassies, De Boisfremont, Gharbonnier, Menjaud... Destaca en la obra de Julien de Parme lo temprano de su fecha, 1775, anterior a cualquier otra de las interpretaciones conocidas de este asunto.

En cuanto a la relación del autor con España hay datos que, tomados con la suficiente cautela, indican que cuando menos el artista no era absolutamente ajeno a su existencia. Su gran protector el Duque de Nivernois¹⁵ estuvo en España¹⁶; uno de sus amigos, Jacques-Nicolas Dierexens (1744-1829), negociante y pintor aficionado, para el que ejecutó alguna obra¹⁷ también permaneció en España algún tiempo y por último, de acuerdo con su propia y estrecha relación con la ciudad de Parma, gobernada por Borbones descendientes de Felipe V, emparentados cercanamente con la Corte de Madrid, cabe pensar en la posibilidad de contactos con ambientes españoles. Estas significaciones, tomadas a título orientativo, permiten considerar que dibujos o lienzos del autor llegasen por uno u otros conductos a colecciones de la Península Ibérica. Pero aún queda un acontecimiento, dejado expresamente de lado, que por sus características particulares merece párrafo aparte.

⁹ G. THILO, *Servii Grammatici qui scriuntur in vergilii carmina commentarii*, vol. II (Aeneidos Librorum VI-XII commentarii), Hildesheim, 1961, p. 121.

¹⁰ C. HARDIE, *Vitae Vergilianae Antiquae. Vita Donati*, Oxford, 1957 (rep. 1963), página 9.

¹¹ A. PIGLER, *Barockthemen*, Budapest, 1974.

¹² Galería Nacional de Londres. M. LEVEY, *Director's Report, 1 enero 1973 / 30 junio 1975*, The National Gallery, Londres, 1975, p. 29 (firmada y fechada en 1787).

¹³ Instituto de Arte. Chicago. Considerado más recientemente como obra anónima fechable entre 1810 y 1815. J. MAXON, *Some recent acquisitions*, The Art Institute of Chicago Quarterly, t. VII, n.º 4, 1963-64. Cat. Exp. «Selected Works of 18th Century French Art in the Collections of The Art Institute of Chicago», Chicago, enero-marzo 1976.

¹⁴ Toulouse. Musée des Augustins. E. RADIUS, E. CAMESASCA, *L'opera completa di Ingres*, Milán, 1968, pp. 93-94, n.º 69. Otras versiones en Bruselas y Nueva York.

¹⁵ E. A. BLAMPIGNON, *Le duc de Nivernais ou un grand seigneur au XVIII^e siècle, d'après sa correspondance inédite avec les principaux personnages de son temps*, Paris, s. f.

¹⁶ El mismo Julien lo indica en su vida «...Mon protecteur, après avoir quitté Parme, passa en Espagne...», op. cit., p. 87.

¹⁷ Cat. Exp. «Dessins du Musée Atger, de Montpellier», Paris, Louvre 25-X-1974 a 20-I-1975), n.º 45. Histoire de Julien de Parme, op. cit., p. 88.

Un año después de entregado nuestro trabajo sobre el artista¹⁸ se publicó un documento¹⁹, esencial, que indica con claridad el interés que sentía el autor por Mengs, destacado por Locquin²⁰ en su conocido texto (pues no en vano le considera el principal introductor del gusto estético del pintor alemán en Francia) y por otro lado subraya algo de su relación con España. Se trata de una carta de Julien de Parme, dirigida a Azara, y de una nota de Díez a Carmona, fechadas ambas en 1781.

En la primera, el artista agradece a Azara la publicación de las obras de Mengs²¹, analizando sus impulsos estéticos personales²², revisando la situación de la vida artística de entonces y extrayendo conclusiones pesimistas. Más adelante explica su propia posición de vanguardia y se pregunta y contesta seguidamente «Quelle en á eté la recompense? La persecution»²³. Después añade consideraciones sobre el estudio de Azara y aporta ideas que tienden a mejorar la edición en su concepto²⁴, excusándose por ello. Concluye la carta con un breve resumen de su vida a manera de presentación.

En la segunda misiva, dirigida por Díez a Carmona, aquél informa sobre Julien de Parme y dice de él: «...se explica mui bien y teniendo a Mengs en mui alto concepto... en la moderación con que sufre el tratamiento que parece le han hecho²⁵ y aunque francés está tan disgustado aquí, que creo preferirá cualquier otro parage²⁶...». Además dice haber visto su cuadro de Júpiter y Juno, pintado para un ruso²⁷. Por último indica «...si fuera menester hablar con más fundamento, yo procuraré informarme»²⁸. Mucho más corta

¹⁸ J. J. LUNA, op. cit.

¹⁹ J. I. TELLECHEA IDÍGORAS, *Azara y la edición de las obras de A. R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno y Amirola*, Academia, 2.º semestre, 1972, n.º 35, pp. 66-68.

²⁰ J. LOCQUIN, *La peinture d'histoire en France de 1747 a 1785*, Paris, 1912, p. 105, nota 6.

²¹ Obras de don Antonio Rafael Mengs primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara, Madrid, 1780.

²² Op. cit., p. 67.

²³ En aquellos instantes el pintor debía estar particularmente sensibilizado por sus conflictos con otros artistas y con la Academia, sintiéndose no sólo postergado, sino rechazado, tal vez por su condición de extranjero e innovador.

²⁴ Es muy probable, que aparte del particular interés de Azara, esta carta fuese un motivo más para hacer una edición ampliada, que fue la aparecida en italiano, tres años después de la primera citada en la nota 21: *Opere di Antonio Raffaello Mengs...*, Basano, 1783.

²⁵ Vid. nota anterior.

²⁶ ¿Quiere indicar este párrafo la posibilidad de contratar al pintor para trabajar en España?

²⁷ Se trata del gran lienzo «Júpiter dormido entre los brazos de Juno», pintado para el Príncipe Nicolás Galitzin, en 1772, rechazado por éste y adquirido en 1782 por el Duque de Nivernois (*Histoire de Julien de Parme*, op. cit., pp. 87-88). El cuadro fue grabado y anunciado en el *Mercure de France*, 1779, abril, p. 191.

²⁸ Vid. nota 26. Desconocemos por el momento si se interesó alguien en la Corte por atraer a Julien de Parme, pero hay que recordar que estos años son muy fructíferos en las relaciones artísticas hispano-francesas. Recuérdense a tal efecto los encargos de Carlos IV, siendo príncipe, a Vernet y la formación de las colecciones de dicho monarca en estas fechas.

que la anterior nos ofrece otro punto de vista sobre el personaje y su ambiente.

Los párrafos precedentes no solo pretenden añadir nueva luz sobre el autor y su obra, sino que han procurado, en la medida de sus posibilidades, advertir sobre su relación con España, bien por interés propio, bien a través de sus protectores o clientes. Tal vez los próximos años ofrezcan algún nuevo dato que permita reafirmar estas consideraciones que todavía pecan mucho de hipotéticas.

Ofrecemos a continuación, conscientes de la necesidad de otorgarle el papel preciso que le corresponde en el último tercio de la pintura francesa del XVIII. Algunos datos dispersos aparecidos sobre el artista. Aparte de no figurar ninguna mención suya en los estudios de Rosenblum²⁹, ni haber sido presentados sus lienzos, ni sus dibujos, en las recientes exposiciones sobre el neoclasicismo francés³⁰, el nombre y las obras del pintor se entremezclan y confunden con las de Simón Julien³¹, por lo que algunos de los títulos que se van a precisar a continuación, deben ser sometidos a la revisión lógica que implica una equivocación que ya dura cerca de dos siglos.

De acuerdo con las últimas líneas, el Diccionario de Mireur³² señala dos lienzos: «*Un sacrifice*» y «*Deborá*», y varios dibujos: «*Le sacrifice d'Iphigénie*», «*Un sacrifice à Cérès*», «*Venus blessé par Dyomède*», «*Les adieux d'Abradate et de Pantheé*»,³³ «*Ganymède versant le nectar à Jupiter*» y «*La Sainte Famille servie par des anges*». También la Venta Guerault³⁴ de 1935 muestra cuatro composiciones alegóricas de Simon Julien o de Julien de Parme: «*L'Histoire*», «*L'Astronomie*», «*La Morale*», «*La Physique*»³⁵.

Aparte de estas obras, los diccionarios y repertorios informan sobre dibujos suyos en distintos lugares, a menudo sin especificar el tema. Además el pintor ejecutó muchos retratos, uno de los cuales cita el diccionario Benezit: «*Portrait en buste d'une jeune fille*»³⁶, y también es conocido el lienzo de tema histórico «*Caracalla asesinando a su hermano Geta*», del Museo de Aix-en-Provence.

Por último, conviene mencionar el conjunto de cinco grandes cuadros que guardan los Museos de Florencia, recientemente presentados por P. Ro-

²⁹ R. ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1970.

³⁰ Cat. Exp. «De David à Delacroix», París (16-XI-1974 a 3-II-1975). Cat. Exp. «Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province», París (6-XII-1974 a 10-III-1975).

³¹ Tolón, 1735; París, 1800.

³² H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art...*, vol. IV, París, 1911, pp. 89-90.

³³ El propio Julien reseña un cuadro con este asunto, *Historie de Julien de Parme...*, op. cit., p. 88.

³⁴ Vente Col. François Guerault, París, 21-22-III-1935, n.º 21.

³⁵ La primera fechada en 1783, la segunda sin fechar y las otras dos de 1784. Ninguna figura reseñada por Julien de Parme, por lo que pueden pertenecer a Simon Julien.

³⁶ BENEZIT, op. cit., vol. VI, p. 128. Vente à Neuilly-sur-Seine (13-V-1950).



1. París. Colección privada. Virgilio leyendo la Eneida ante Augusto y Octavia, por Julien de Parme— 2. Londres. National Gallery. Virgilio leyendo la Eneida ante Augusto y Octavia, por Jean-Joseph Taillasson.

senberg³⁷ en la exposición de 1977, aunque sin el estudio estético ni la referencia biográfica que exigían: «*Muerte de Patroclo*», «*Apolo y Marsyas*», «*Bodas de Alejandro y Roxana*», «*Ulises y Nausicaa*» y «*Venus cazadora se aparece a Eneas*». Los cinco lienzos firmados y fechados entre 1766 y 1770, aparecen repertoriados por el propio autor³⁸ y forman un excelente grupo, susceptible de análisis de sus calidades artísticas, que se añade dignamente a las demás obras ya conocidas.

Como conclusión se puede recordar, pensando en la aparición de nuevas obras del artista, que no sólo muchas habrán sufrido la desaparición de las firmas, con objeto de hacerlas pasar en el mercado de arte bajo el nombre de autores económicamente más rentables, sino que el mismo Julien de Parme dice: «*J'at fait encore quelques petits ouvrages dont j'ai perdu le souvenir*»³⁹. Sin olvidar estas dos premisas y conociendo sus caracteres fundamentales deberá ser afrontado un estudio monográfico que revele el interés de su obra y el papel que desempeñó en la evolución de las formas pictóricas de su tiempo.—JUAN JOSÉ LUNA.

TESTAMENTARIA DEL PINTOR FORTUNY *

Don Mariano Fortuny, natural de Reus (Tarragona), falleció el 21 de noviembre de 1874 en Roma, donde se hallaba domiciliado, sin haber otorgado testamento ni dispuesto de sus bienes en otra forma. Como únicos y universales herederos quedaron sus dos hijos menores de edad, doña María Luisa Federica Isabel Buenaventura y don Mariano Buenaventura Fortuny y Madrazo, habidos en su matrimonio con doña Cecilia de Madrazo y Garreta.

La Legación de España en Roma instruyó en seguida expediente de abintestato y se procedió a formar inventario y tasación de todos los bienes. La viuda de Fortuny pidió en 24 enero 1875 autorización al Encargado de Negocios en la capital italiana para vender la mayor parte de los efectos dejados: cuadros, estudios, objetos artísticos y muebles. La autorización fue concedida, previa información al efecto, en la que declararon los peritos y

³⁷ P. ROSENBERG. Cat. Exp. *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Florencia, 1977, p. 228 núms. LXXXVII-XCI.

³⁸ *Histoire de Julien de Parme...*, op. cit., p. 87. El relativo a Eneas el autor lo titula: *Enée et Achate dans la forêt de Carthage*.

³⁹ Op. cit., p. 88.

* Este artículo ha tenido como única fuente histórica documentos contenidos en dos protocolos de los Consulados de España en París y en Roma. Ambos libros se conservan hoy en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid; el primero bajo la signatura 32.031, y el segundo con la indicación de «Libro Protocolo», años 1867 a 1891.