

Miscel·lània

3. EN TORNO A LA ESTANCIA DEL PAISAJISTA MALLORQUÍN GABRIEL FEMENIA I MAURA EN ITALIA

ON THE STAY IN ITALY OF THE MAJORCAN LANDSCAPE PAINTER GABRIEL FEMENIA I MAURA

Raquel Gallego García

Investigadora independiente

Resumen: Gabriel Femenia i Maura se puede considerar uno de los paisajistas más importantes de España durante la primera mitad del siglo XVIII. El viaje y la permanencia en Italia, donde se formó y emprendió su labor como pintor, resultaron decisivos para el desarrollo de su carrera. Por ello, en este texto analizaremos los lugares en que residió, los artistas con los que estudió y su posible participación en la decoración del salón menor del Palacio Ducal de Génova durante los años que residió en tierras italianas.

Palabras clave: Femenia, De Marchis, Roma, Génova, *palazzo Ducale*.

Abstract: Gabriel Femenia i Maura can be considered one of the most important landscape painters in Spain in the first half of the 18th century. His travels and stay in Italy, where he trained and began his work as a painter, were decisive in the development of his career. This article therefore analyses the places where he lived, the artists with whom he studied and his participation in the decoration of the minor salon of the Ducal Palace in Genoa during the years he spent in Italy.

Keywords: Femenia, De Marchis, Rome, Genoa, *palazzo Ducale*

Rebut el 13 de maig de 2024, acceptat el 22 d'octubre de 2024



Tots els continguts de l'edició electrònica es distribueixen sota una llicència d'ús i distribució "Creative Commons Atribució-No Comercial 4.0 Internacional".

El viaje de Femenia a Italia en las principales fuentes documentales e historiográficas

Gabriel Femenia i Maura¹ (Palma, 1685-1752), hijo de Josep y de Magdalena, fue bautizado en la parroquia de Sant Miquel de Palma y sus padrinos fueron el picapedrero Bartomeu Calafat y Francina Maura, con cierta probabilidad la hermana de su madre.² Poco más se sabe del pintor mallorquín, aparte de que podría no haberse casado, de que no tuvo hijos y de que, cuando regresó a su ciudad natal tras una dilatada estancia en Italia, vivió en una casa ubicada junto al convento de la Mercè en la que parece que estableció su taller.

Como bien se puede suponer, uno de los momentos cruciales de su biografía es el viaje a tierras italianas sobre el que él mismo nos proporciona algunas noticias en un documento fechado en 1751 titulado *Antigüedad del título de Beato y Santo que se da al B. Raymundo Lulio*. Este, redactado por Antoni Ramón Pasqual Flexes (Andratx, 1708-Palma, 1791), reúne diversos testimonios, en su mayoría de pintores y de escultores, que califican la figura de Ramon Llull de beato, santo y mártir. De todos ellos nos interesa de manera especial la aportación de Gabriel Femenia, quien desempeñó el papel de perito encargado de estimar la antigüedad de una pintura ubicada sobre la puerta de la capilla de la Casa Cererol. La razón por la que Femenia fue convocado se explica en los siguientes términos:

[...] en cuyo exercici haura circa trenta set, 6 vuyt anys que me empleo, pues estigue cosa de set 6 vuyt anys en la Ciutat de Roma exercitant dita profesio de pintor, y haura cosa de uns trenta anys poch mes, o menos que en Mallorca despues de vingut lo continuo de cuyo exercici tinch lo bastant per viure ab decencia.

[...] be tinch noticia de nostras pinturas antigas, que hé vistas en la Ciutat de Roma de molta antiguedat major que las an-

1. Ha sido posible llevar a cabo esta investigación gracias a una ayuda concedida por el Institut d'Estudis Baleàrics en la convocatoria de 2022 (número de expediente INV-05/2022), institución a la que deseo expresar mi profundo agradecimiento. También quisiera dar las gracias a Rosa María Aguiló Fiol, conservadora del Museu de Mallorca, por sus consejos y por su amabilidad.

2. Algunos de los principales textos sobre la figura de Femenia son: Joaquín María Bover, *Noticia histórico-artística de los museos del Eminentísimo Sr. Cardenal Despuig existentes en Mallorca*. Palma: Imprenta de D. Felipe Guasp, 1845; Joan O'Neill, «Biografías de los pintores palmesanos Guillermo Mesquida y Gabriel Femenia», *Revista Balear*, 1, 1872, p. 5-9; *Diccionario biográfico de pintores y grabadores célebres españoles y extranjeros*, 1.º. Sevilla: Juan Moyano, 1875, p. 317; Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de José Agustín Cean Bermúdez*, tomo segundo. Madrid: Imprenta y litografía de los huérfanos, 1894, p. 188-189; Joan Montaner Bujosa, «Para la historia de las bellas artes en Mallorca», *BSAL*, 32, 1963, p. 758-763; Jeroni Juan Tous, «La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)», *Historia de Mallorca*. Palma: J. Mascaró Passariu, 1972; Luis Ripoll, Rafael Perelló Paradelo, *Las Baleares y sus pintores*. Palma: Luis Ripoll Editor, 1981; Mariano Carbonell, «Femenia Maura, Gabriel», *Gran enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*, tomo 2. Palma: Promomallorca, 1996, p. 138-143.

tigas que tambe he vistas en Mallorca, y tambe en Genova ahont de cami venint de Roma, me entretengue cosa de vuyt mesos exercitant me en la Pintura, y segons la experiencia, y lo que tinch vist de la antiguedat de diverses puntures podre conixer, y judicar que antiguedat tengan algunas pinturas, y per el caracter, y modo de ellas tambe podre judicar si son de algun pintor conegut, y de especial nota qui tenga nom, per la raho que los tals Pintors solen tenir alguna specialitat en lo caracter³.

Otra fuente histórica que nos proporciona datos sobre Femenia es el texto de Bonaventura Serra i Ferragut (Palma, 1728-1784): «Gabriel Femenia a conseguí a Itàlia l'alta estimació per a les seves pintures, singularment en països, en què sens dubte és comparable al cèlebre paisatgista Perelle».⁴

En 1787 se publicó la obra de Vicente Tofiño de San Miguel y Vandewalle (Cádiz, 1732-San Fernando, 1795) titulada *Descripciones de las islas pithiusas y baleares*, en la que se aportan algunos datos relativos a la estancia del pintor balear en Italia:

De Femenia, que pintó con aplauso en el Salón de la Señoría de Génova, hay en casa de Montenegro un quadro de mosaico y varios países, y otras muchísimas más.

[...] Un Gabriel Femenia, excelente Paisista, y que competía en la elección y gusto con el Perelle, á quien tuvo asalariado y con guardia de vista la República de Génova para las pinturas de las Casas de su Ayuntamiento.⁵

De la importancia que Femenia llegó a alcanzar en vida no tenemos duda, ya que su biografía se recoge en el diccionario de José Agustín Ceán Bermúdez (Gijón, 1749-Madrid 1829), en el que, sin embargo, no se menciona a otros pintores baleares de la primera mitad del siglo XVIII. La información sobre Femenia es muy sintética, aunque muy clara sobre su prestigio como paisajista: «Femenia (Gabriel) pintor mallorquín. Florecía en Palma a principios del siglo XVIII, donde dejó varias obras públicas y privadas, fue reputado como el mejor paisajista de su tiempo. Pintó el *Salón de la señoría de Génova*».⁶

3. Miguel Ferrer Flórez, «Confirmaciones del culto primitivo a Ramon Llull», *Studia Lulliana*, 33/2, 1993, p. 127-156; Miquela Sacarès Taberner, *Itineraris documentals d'imatgeria lul·liana antiga*. Barcelona: Publicacions l'Abadia de Montserrat, 2018, p. 58-185.

4. Mariano Carbonell, «Femenia Maura, Gabriel»..., *op. cit.*, p. 139.

5. Vicente Tofiño de San Miguel, *Descripciones de las islas pithiusas y baleares*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787, p. 67 y 101.

6. José Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 85 y 101.

Igualmente interesante es lo que Antoni Furió i Sastre (Palma, 1798-1853) escribió en 1839 acerca de la formación de Femenia en Italia:

[...] Convencido este artista de que en ninguna parte podía hacer mejores adelantos que en Roma, donde se puso a estudiar bajo la dirección del acreditado Alesio; y aprovechó tanto que en poco tiempo ganó uno de los premios señalados de pintura, en un certamen de los muchos que ofrecen al público en aquella ciudad varios cuerpos científicos.⁷

En 1847, Joaquín María Bover de Roselló (Sevilla, 1810-Palma, 1865) dedicó un importante espacio a Femenia en la obra *Varones ilustres de Mallorca*, en que aborda su formación en Italia. En cualquier caso, es necesario poner de manifiesto que nos encontramos ante un texto con ciertas imprecisiones cronológicas y bastante superficial a la hora de referirse a quienes habría podido conocer el artista en aquel periodo,⁸ lo que quizá tenga que ver con la manera en que el autor tuvo acceso a estas informaciones:

Su padre que era pintor le enseñó los primeros rudimentos de la ciencia; pero conociendo que si había de ser artista algún día necesitaba ver y admirar las grandes obras de los maestros, pasó a Italia, donde tuvo por maestros a los célebres Escalante y Romagoza. Con su aplicación aprovechó todos los instantes en el prolijo cuidado de la instrucción y en un certamen público ofrecido en Roma por varios cuerpos científicos ganó uno de los premios señalados a la pintura.

Allí aprendió también a trabajar con gran primor el mosaico: y entre las obras de esta clase que nos quedan de Femenia se cuenta el gran cuadro de Santa Lucía, existente en el museo del Escmo. Sr. Conde de Montenegro, elogiada altamente por el Sr. Vargas Ponce.

Pero en el género en que más sobresalió fue en la pintura de paisaje. Femenia, cuando pasó á Génova, pintó con mucho crédito al lado de Perelle, en el salón principal en que se celebraba sus sesiones de la república de aquella ciudad.

Regresó Femenia á su patria por los años 1650, y en ella pintó un cuadro de la Concepción del llamado Campo-Santo, cementerio del que fue del convento de los padres Trinitarios: pin-

7. Antonio Furió i Sastre, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: Por Gelabert y Villalonga Socios, 1839, p. 58-60.

8. Mariano Carbonell, «Femenia Maura, Gabriel»..., *op. cit.*, p. 139.

tó a Jesucristo en medio de los apóstoles para el marques de Bellpuig; el portal de Belén para el Sr Palou, y una Concepción para la capilla que en una de sus heredades tenía la familia de Fortuny.⁹

No solo las fuentes españolas recuerdan a Femenia, puesto que también se refieren a él algunos textos extranjeros. Uno de los más relevantes es el de Luigi Montecuccoli, lo que corrobora la impresión de que el mallorquín gozó de una cierta visibilidad en Italia, donde podría haber vendido algunas de sus obras: «Di Gabriele Femenia si veggono molti paesi, ed altre pitture in case di privati, nel palazzo che era della Signoria di Genova e a Palma sua patria nell'Isola di Majorca».¹⁰

El nombre de Femenia aparece, además, en el diccionario de Edward Boid, publicado en 1843, en el que se recopila a los principales pintores españoles: «Gabriel Femenia, one of the best landscape-painters at the beginning of the eighteenth century».¹¹

Gabriel Femenia en los estados de ánimas romanos

La presencia de Femenia en los libros de estados de ánimas de Roma elimina cualquier duda sobre la veracidad de su viaje a Italia y nos permite plantear una estancia de cierta entidad en la capital pontificia y establecer una fecha aproximada para el comienzo de esta. El pintor está inequívocamente anotado en el estado de ánimas de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte en 1705.¹² Su domicilio se encuentra en la casa número 19 ubicada en el lado izquierdo de la calle Paolina, paralela a la Gregoriana, en dirección a la plaza de Spagna, muy próxima a esta y a la embajada española. Vivía en compañía de «Andrea Scuder», el primer personaje inscrito en el estado de ánimas y cuyo nombre real podría haber sido Andrés o Andreu, puesto que ha sido italianizado, mientras que el apellido podría ser Escuder. Este estaba en la casa de la calle Paolina al menos desde 1703¹³ y se le vuelve a registrar en esta en 1704 junto a su sirvienta, la viuda Caterina Rossi.¹⁴ Es probable que Femenia hubiese

9. Joaquín Maria Bover de Roselló, *Varones ilustres de Mallorca*. Palma: Imprenta de Pedro José Gelabert, 1847, p. 471-473.

10. Marchese Luigi Montecuccoli, *Storia della pittura in Ispagna dal suo risorgimento fino ai giorni nostri*. Modena: Pei tipi della R. D. Cameria, 1841, p. 165.

11. Edward Boid, *The History of the Spanish School of Painting*. Londres: Moyes and Barclay, Castle Street, 1843, p. 133.

12. Archivio Storico del Vicariato de Roma (ASVR), *stati delle anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1705: «Piazza di Spagna e strada Paolina a mano manca/ 19 casa Sr. Andrea Scuder Spagnolo/ Gabriele Femenier».

13. ASVR, *stati delle anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1703: «20. casa Sr d Andrea Scuder spagnuolo/ Catterina Rossi vedova serva».

14. ASVR, *stati delle anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1704: «Strada Paolina incontro Propaganda/ *Sr. D. Andrea Scuder Spagnolo /Catterina de Rossi ved.a serva».

sido acogido o alojado en la casa de este personaje por mediación de un conocido o a través de una recomendación; incluso no sería de extrañar que ambos fuesen de origen balear. El hecho de que Caterina Rossi ya no viviese en la casa de Scuder cuando Femenia residió en ella sugiere la posibilidad de que el pintor se hubiese establecido en ese alojamiento a cambio de una colaboración o de una ayuda a quien alquilaba este domicilio, aunque se trata tan solo de una hipótesis que por el momento no hemos podido verificar. Otro dato importante es que «Andreu Scuder» estuvo de paso en la ciudad de Roma, ya que después de 1705 y hasta 1711, años en que hemos estudiado los estados de ánimas de Sant'Andrea delle Fratte, no lo hemos vuelto a localizar (fig. 1).



Figura 1.
Fuente de la plaza de
Trinità dei Monti, Giovanni
Battista Falda, 1671.

Otra peculiaridad de la anotación del pintor balear en el estado de ánimas es la forma en que se escribe su apellido. Mientras que, como suele ser habitual, su nombre se ha italianizado como «Gabriele», su apellido, en lugar de escribirse Femenia, que no precisaba cambio alguno para ser correctamente leído y pronunciado en italiano, se ha inscrito como «Femenier».

Durante un año de vacío documental en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, volvemos a encontrar una anotación en el libro de 1707 que podría referirse a Femenia.¹⁵ En la zona de la denominada isla d'Olgiate y de la calle Fratina, una de las más céntricas de Roma, paralela a la calle Condotti y situada en las inmediaciones de la plaza de Spagna, vivía un pintor llamado Nicola Morelli. Con él residían su esposa Anna, Caterina Guidalotti, una viuda que podría ser su suegra, su hijo Ulderico y un personaje español, tal y como se precisa en esta fuente documental, llamado Gabriele. Por las fechas que estamos manejando, la nacionalidad y la vinculación con un pintor se podría tratar de Gabriel Femenia. Este dato es de sumo interés, ya que habría vivido con un artista de cierta veteranía, con quien

15. ASVR, *stati delle anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1707: «Isola d'olgiati e strada Frattina/ Sr Nicola Moretti Pittore/ Sra Anna M^a moglie/ Cattarina Guidalotti ved.a/ Sr. D. Ulderico figlio/ D. Gabriele Spag.lo».

quizá se formó y con quien también podría haber trabajado, aunque fuese ocasionalmente, a cambio de alojamiento en una céntrica casa romana.

Femenia coincidió en Roma con el también pintor mallorquín Miquel Pont Cantallops (Sant Llorenç des Cardassar, 1678–Palma, 1755), a quien pudo conocer antes de que ambos viajasen a Italia.¹⁶ Este se registra entre 1704 y 1706 en una casa de la calle Gregoriana en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, muy cerca de donde vivía el paisajista, en compañía de Miquel o Miguel Bofill, quizá un sacerdote, quien podría haber alquilado el inmueble.¹⁷ En 1706 aparece en este domicilio «Giuseppe Soler», quien convivió con Pont. Es muy probable que se trate de Josep Soler i Guàrdia (Santa Coloma de Queralt, siglo XVII–Igualada, 1737), músico, compositor y organista cuya identidad se ha desvelado muy recientemente gracias a algunas investigaciones que arrojan luz sobre su personalidad.¹⁸ Se podría pensar que estas dos figuras crearon una pequeña comunidad, probablemente vinculada por la lengua catalana, que quizá constituyó un polo de atención para Femenia, una referencia para él durante parte del tiempo pasado en Roma (fig. 2).



Figura 2.
Detalle de *La fundación de Roma*, 1705. Accademia di San Luca, Roma

16. ASVR, *stati delle anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1704: «Ritorno di Strada Gregoriana Mano Manca/ casa 61. * S.r D. Michele Bofil/ Pietro Rabasa Cam.re/ Michele Ponte».

ASVR, *stati delle anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1705: «Ritorno di strada Gregoriana mano manca/ S.r D. Michele Bofil/ Pietro Rabasa/ Michele Ponte».

ASVR, *stati delle anime*, Sant'Andrea delle Fratte, 1706: «Strada Gregoriana mano manca/ 60 casa * Sr. D. Michele Bofil/ *S.r D. Giuseppe Soler Spagl./ Mariano Buscaglia/ Michele Ponti».

17. Mariano Carbonell Buades, «El pintor Miquel Pont Cantallops (1678–1755) i el viatge d'estudis a Roma», *Bolletí de la Societat Arqueològica Iul·liana, Revista d'Estudis Històrics*, 55, 199, p. 195–210. Pont fue una presencia habitual en la Accademia di San Luca durante el tiempo en que residió en Roma, donde se presentó a varios concursos, en los que resultó galardonado, con lo que demostró ser un buen dibujante. De esta manera, consiguió un reconocimiento que le permitió hacer despegar su carrera una vez de vuelta a Palma.

18. Josep M. Salisi Clos, «Presència musical a la catedral de Solsona a finals del segle XVII i inicis del XVIII: l'obra dels compositors Josep Farrer i Josep Soler», *Oppidum. Revista Cultural del Solsonès*, 14, 2016, p. 56–77.

El paisajista Alessio de Marchis

Antoni Furió proporciona un dato muy interesante sobre la formación de Femenia en Roma al decir que «se puso a estudiar bajo la dirección del acreditado Alesio». La única hipótesis que se ha formulado hasta este momento sobre la identidad de este personaje es la propuesta por Mariano Carbonell, quien ha señalado a Alessio Mattioli, inventor de la *pastafilata* que fue de gran utilidad para la realización de mosaicos en el siglo XVIII.¹⁹ Pese al interés que tiene la deducción de Carbonell, parece más lógico pensar que Furió se esté refiriendo a un artista en sentido estricto, a un pintor consolidado hasta el punto de merecer el adjetivo de «acreditado», alguien determinante en la formación de Femenia. Existe un célebre paisajista en la Roma de comienzos del siglo XVIII al que podría haber conocido el artista mallorquín y que, efectivamente, responde al nombre de Alessio, y quien, por la diferencia de edad existente entre ambos, habría ejercido el papel de tutor o maestro. Nos estamos refiriendo al napolitano de origen y romano de adopción Alessio de Marchis (Nápoles, 1675–Urbino, 1752) (fig. 3).²⁰



Figura 3.
Alessio de Marchis,
Autorretrato, 1734.
Nationalmuseum,
Estocolmo.

19. Cipriano Piccolpasso Durantino, *I tre libri dell'arte del vasajo nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti i secreti di essa cosa che persino al di d'oggi è stata sempre tenuta nascosta*. Pésaro: por Annesio Nobili, 1879, p. 70 y 73.

20. Andrea Emiliani, *Alessio de Marchis e la sua bottega*. Milán: Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 7. Andrea Emiliani documenta el nacimiento de Alessio de Marchis bastante antes de lo que comentaba Nicola Pio en la biografía que hizo de él, una de las principales fuentes de información sobre el pintor napolitano. Fundamentándose en un certificado hallado en Urbino, parte integrante de su expediente matrimonial, ha demostrado que De Marchis nació el 8 de mayo de 1675 y que se le bautizó en la parroquia de la Incoronatella en Nápoles. Indica, además, que el artista se trasladó con su madre a Roma cuando tenía ocho años y que en esta ciudad ella se casó con Tommaso de Marchis, quien adoptó al pintor o le dio su apellido, ya que su verdadero padre se llamaba Sabato Pauciullo o Pauciullo.

Tommaso de Marchis podría haber sido un comerciante de cuadros referido por Lione Pascoli como «Mazzasette». En ese caso, la hermana de Alessio habría sido Apollonia de Marchis, casada con un pintor de naturalezas muertas llamado Giovanni Paolo Castelli (Montalto delle Marche, 1659–Roma, 1730 ca.), más conocido como Spadino, próximo al mundo nórdico en la capital pontificia.

Aunque Alessio de Marchis era natural de la ciudad partenopea, con algo menos de nueve años fue a vivir junto a su madre a Roma, donde habría comenzado a estudiar en ambientes que desconocemos. Posteriormente hizo diversos viajes por el Mediterráneo que duraron algunos años y en 1701 se asentó en Roma,²¹ ciudad en la que permaneció de forma estable hasta 1721.²² A partir de 1701, De Marchis asistió con regularidad al taller de Philip Peter Roos (Sankt Goar, 1657–Roma, 1706), popularmente conocido como Rosa da Tivoli.²³ Su proximidad al pintor alemán duró un año y medio y en 1703 De Marchis se independizó, lo que no significa que dejase de estudiar, ya que en aquellos años parece haberse concentrado de forma especial en el análisis de la naturaleza.²⁴ «Doppo si diede con gran calor a studiare da se appresso il vero, godendo sempre di vedere le opere di Gasparo Pusino che è stato il lume piú chiaro per li paesisti».

La carrera de De Marchis fue afianzándose hasta convertirse en uno de los paisajistas más admirados y requeridos de Roma. De hecho, Nicola Pio recuerda su intervención en la casa del marqués Teodoli y las dos habitaciones que decoró en la casa de los Caetani en el Corso de Roma y refiere la protección brindada por Annibale Albani (Urbino, 1682–Roma, 1751). Este, además de ayudarlo en momentos de dificultad ya que fue encarcelado durante un periodo, le proporcionó algunas comisiones artísticas.²⁵ Asimismo, la información sobre los patronos de De Marchis permite establecer también un paralelismo con la evolución de Femenia, quien, como el napolitano, se puso al servicio de la nobleza mallorquina una vez de vuelta a la isla (fig. 4).

En 1705, año en que hemos encontrado a Femenia por primera vez en los estados de ánimas, el artista balear podría haber sido ya una presencia habitual tanto en el taller como en el ambiente de De Marchis, quien vivía con sus padres en una casa de la parroquia de San Lorenzo

21. Andrea Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 1976, p. 160. «Si può porre verso la fine del 1703 l'inizio della sua attività artistica indipendente se si considerano alcuni mesi immediatamente successivi al suo arrivo a Roma e l'anno e mezzo circa di alunnato presso il Roos, di ciò ci ha lasciato notizia il Pio; ciò permette di collocare intorno al 1705–1707 l'esecuzione di quelle opere per i Ruspoli e i Theodoli».

22. La documentación romana señala que De Marchis tuvo un hijo natural, quien testificó cuando el pintor se casó en Urbino, y una hija fallecida en la romana parroquia de Santa María del Popolo.

23. Valentina Ierrobino, «Scorci di Tivoli e della Campagna Romana nei dipinti di Philip Peter Roos, detto Rosa da Tivoli: un ritorno nel passato», *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini*, 84, 2011, p. 9–23.

24. Nicola Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti* (Cod. ms. Capponi 257). Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, p. 142–143.

25. Alessio de Marchis fue encarcelado en Castel Sant'Angelo porque, para poder pintar un cuadro de este tema, provocó un incendio de consecuencias nefastas. Se trata de una hipótesis de gran validez, ya que uno de los motivos por los que este artista alcanzó una importante notoriedad fue el realismo de sus escenas de incendios.



Figura 4. Alessio de Marchis, *Paisaje*. Nationalmuseum, Estocolmo.

in Lucina.²⁶ Con él aprendió a captar la naturaleza, copió paisajes romanos y de los alrededores de la ciudad, donde era habitual que dibujase el napolitano, y quizá vieron juntos obras de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594-Roma, 1665), artista al que admiraba. De Marchis tenía diez años más que Femenia y en 1705 era ya un artista experimentado y consolidado, un buen mentor para él.

Pio describe en la biografía de De Marchis su visión del paisaje y de la pintura, coincidente en gran medida con lo que podemos ver en las telas consideradas de Femenia:

[...] era spiritoso pittore di paesi, vedute, massi, fabbriche rotte antiche e di ogni altro che dal vero in campagna ha veduto e studiato con accompagnamento di figurine ben appropriate in belli siti e con ogni forza di accidenti di lumi e con colore condotti.

De Marchis estuvo relativamente influenciado por Gaspard Dughet (Roma, 1615-1675), sobre todo al comienzo de su trayectoria, aunque también se atisba en él el impacto de los paisajistas holandeses, en particular de Adrien Van der Cabel (Rijswijk, 1630-Lyon, 1705), al que habría llegado por mediación de Roos. En definitiva, existen pocas dudas de que De Marchis tenía una clara inclinación hacia los pintores nórdicos, muy abundantes y en auge en Roma en aquel momento, con los que muy probablemente entabló relaciones fructíferas, personalidades que habría dado a conocer a Femenia (fig. 5).

26. ASVR, *stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1712. «Comincia il Vicolo de Greci/ Dal Corso mano destra/ Tomaso de Marchis C/ Anna Monte Carafa mog.e C/ Alessio fig:o Pictore C».



Figura 5. Philip Peter Roos o Rosa da Tivoli, *Pastor con ganado*, último tercio del siglo XVII. Museo Nacional del Prado, Madrid

En el taller de Roos, De Marchis, quizá también en compañía de Femenia, habría aprendido a pintar paisajes en muchos casos protagonizados por animales y por pastores, caracterizados por sus tonalidades oscuras, por una luz amarillenta o parduzca que iluminaba la escena, así como por la presencia de ruinas, casi siempre colocadas en lo alto de una colina. En las obras de Roos hay una tendencia a lo espectral que hace que la naturaleza resulte inhóspita, casi salvaje. Pinta con pinceladas pastosas, rápidas y un tanto groseras. Sus obras tienen algo de primitivo que debió de parecer peculiar, pero que, al mismo tiempo, atrajo la atención de algunos pintores y de quienes compraron sus cuadros. En cualquier caso, el estilo de De Marchis, que en algunos aspectos presenta concomitancias con el de Roos, era algo diferente del de su preceptor y se puede considerar una evolución con respecto al de su mentor. Los ambientes eran muy parecidos, ya que eran contextos naturales oscuros con grandes árboles que ocupan buena parte de la superficie de la tela, colores pardos y luces tenues que iluminan el cielo. Son habituales los animales, aunque suelen tener un tamaño más pequeño que los de los cuadros del pintor alemán, en ocasiones desmesuradamente grandes y con un protagonismo excesivo en sus lienzos. Las figuras se construyen con pinceladas claras, puntos de luz en ambientes un tanto lúgubres y el ser humano resulta pequeño, casi frágil en comparación con todo aquello que lo rodea. En las obras de De Marchis son frecuentes las arquitecturas clásicas, en general colocadas en lo alto de una montaña y en muchos casos en estado ruinoso, selectivamente iluminadas por la luz que atraviesa las nubes. La complejidad y la elegancia de De Marchis podrían ser los argumentos que lo convirtieron en uno de los paisajistas más apreciados en diversos puntos del Estado pontificio durante la primera mitad del *Settecento*. Luigi de Lanzi,

en su obra *Storia pittorica*, hace una interesante descripción de la pintura de Alessio de Marchis, gracias a la que podemos adentrarnos en la percepción que de ella habrían tenido sus contemporáneos, incluido el propio Femenia (fig. 6):

Ma il più delle volte non è da lodare in lui se non l'estro, la felicità del pennello, e la verità del colorito, massime nei fuochi, e in certe arie fosche e giallicce, e l'accordo del tutto insieme, essendo le parti trasandate e imperfette.²⁷



Figura 6.
Alessio de
Marchis, *Paisaje*.
Nationalmuseum,
Estocolmo

Si establecemos una comparación entre la obra paisajística considerada hasta el momento de Femenia, a la espera de ser revisada y convenientemente catalogada, y los cuadros de De Marchis, no hay duda de los vínculos estilísticos y conceptuales entre ambos y en cierto modo, aunque en menor medida, también con Roos. Además, la relación de Femenia con Alessio de Marchis podría haber resultado muy beneficiosa para el mallorquín, no solo porque con él habría culminado su formación, sino también porque el padre adoptivo de este, Tommaso de Marchis, era un importante comerciante de obras de arte en la Roma de la época. De hecho, tenía una tienda en la céntrica calle del Corso.²⁸ Seguramente vendió obras de su hijo adoptivo y quizá también de aquellos artistas que integraban su círculo de amistades, en el que parece haberse encontrado Femenia (fig. 7).

27. Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo*, tomo 2. Roma: Presso Giuseppe Remondini e Figli, 1809, p. 269.

28. Paolo Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, la offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo, I*. Florencia: Olschki, 2010, p. 270-271.



Figura 7. Gabriel Femenia, *Paisaje*, 1711-1754. Museu de Mallorca.

Una de las cuestiones por el momento más difíciles de dilucidar, ya que tenemos muy poca información sobre lo que sucedió en la vida de Femenia en los años anteriores al viaje a Italia, es cómo pudo entrar en contacto con De Marchis. El hecho de que este fuese napolitano y, por tanto, súbdito de la Corona española podría haber propiciado la relación entre ambos. Incluso, podría ser que Femenia hubiese partido de Palma con una recomendación que lo condujo a De Marchis y a su círculo. Otra hipótesis es que de Marchis hubiese conocido a Femenia gracias a los numerosos viajes que el napolitano hizo entre 1692 y 1693 y entre 1696 y 1701.²⁹ Sabemos que estuvo en Venecia, Ragusa, Gorizia, Lubiana, Malta y Cerdeña, destinos estos últimos que lo aproximaron a las Islas Baleares, que quizá visitó.³⁰ Asimismo, no sería de extrañar que De Marchis hubiese tenido algún tipo de relación con la orden de Malta, intensamente vinculada a Mallorca. Se desconoce la razón de estos desplazamientos, pero se ha pensado que en aquellos años De Marchis estuviese desempeñando una labor de tipo comercial, que hubiese sido vendedor de tejidos, aunque es bastante probable que por aquel entonces ya fuese pintor. En este sentido, cabe recordar que el padre de Femenia era tejedor de lino, por lo que podría haber mantenido relaciones de naturaleza comercial con De Marchis en aquellos años (fig. 8).

29. Andrea Emiliani, *Alessio de Marchis...* op. cit., p. 7.

30. Nuccia Barbone Pugliese, «Alessio de Marchis: qualche riflessione su un petit maître», *Alessio de Marchis e i pittori di paesaggio a Roma tra Sei e Settecento*, cat. exp., Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia Girolamo e Rosaria Devanna, 26 de febrero-22 de abril de 2016, p. 7-35. «Se ne andò in Venezia da dove dopo la dimora di 27 giorni passò a Ragusa, ove stiede 20 giorni. Da Ragusa andò in Gorizia, e dopo la permanenza di 11 giorni, si portò in Lubiana, ove stanziò circa 1 mese, e successivamente verso l'anno 1693 da Lubiana ritornò a Roma. Qui trattenendosi per 3 anni, nuovamente poi se ne partì et andò a Napoli sua patria, dalla quale Città dopo 20 giorni di dimora partì imbarcandosi per Malta dove giunse et abitò per 10 giorni, e da Malta andò in Sardegna nella Capitale di Cagliari, dove stette da 15 giorni, e da Cagliari fece reiterato ritorno in Roma. Qui fermò la sua dimora sino all'anno 1721».



Figura 8. Gabriel Femenia, *Paisaje*, 1711-1754. Museu de Mallorca.

Femenia y la incógnita del salón menor del Palacio Ducal de Génova

En la mayor parte de las biografías de Femenia se pone de manifiesto que trabajó en «la Señoría» o «en las casas del ayuntamiento», un dato escasamente analizado, e incluso desestimado, por buena parte de los especialistas que se han aproximado al artista mallorquín. El Palacio Ducal de Génova,³¹ ubicado en la plaza Matteotti, fue uno de los espacios más importantes de la ciudad por ser la sede de los dogos durante la República.³² Se empezó a construir en el siglo XIII, prosiguió su edificación a lo largo de los siglos XIV y XV y la imagen y la distribución que presenta en la actualidad se configuraron en el siglo XVI. En la planta noble del palacio, a la que se accedía mediante unas imponentes escaleras, se encontraban los salones menor y mayor del Consejo, el apartamento del dogo y una capilla. En 1700, la familia Giustiniani convocó un concurso para ornamentar los salones mayor y menor, dañados en un incendio en 1684.³³ Era una empresa de proporciones magnas que no solo precisó de la intervención de grandes figuras, sino que también requirió la ayuda de numerosos colaboradores con diversos grados de formación y talento, entre los que quizá

31. Ennio Poleggi, *Il Palazzo della Signoria a Genova*, en *El siglo de los genoveses*, cat. exp., Génova, Palazzo Ducale, 4 de diciembre de 1999-28 de mayo de 2000. Milán: Electa, 1999, p. 246-250.

32. Caylus, *Voyage d'Italie, 1714-1715. Première édition du cote autographe annotée et précédée d'un essai sur le Compte de Caylus para Amilda-A. Pons*. París: Librairie Fischbacher, 1914, p. 336.

33. Las embarcaciones del ejército francés bombardearon Génova en el año 1684 y causaron daños de extrema gravedad. Uno de los más importantes afectó al salón del palacio Ducal, donde se almacenaba pólvora. También se destruyó la aduana, la casa de Colón, el palacio de San Giorgio, el puerto y las iglesias de Sant'Andrea, Santa Maria in Passione y Santa Maria delle Grazie.

estuvo el propio Femenia.³⁴ Para la decoración de las salas se eligieron temas relativos a la historia de la República de Génova y los trabajos en el interior del palacio no comenzaron antes de 1702, ya que, como veremos, se retrasaron algo más (fig. 9).³⁵



Figura 9. Antonio Giolfi, *Vista del puerto la ciudad de Génova Raccolta di diverse vedute della città di Genova e delle principali sue parti*, 1769. Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova, Collezione Topografica.

A la convocatoria se presentaron los principales pintores genoveses del momento, pero se prefirió a artistas foráneos, lo que pone de manifiesto la receptividad de los Giustiniani a visiones innovadoras con las que regenerar el panorama artístico local. Los seleccionados fueron Marcantonio Franceschini (Bolonia, 1653-1736), Tommaso Aldrovrandini (Bolonia, 1653-1736) y Francesco Solimena (Canale di Serio, 1657-Barra, 1747). Los dos primeros se desplazaron a Génova, donde contaron con la colaboración de otros pintores, algunos de ellos en proceso formativo o al inicio de sus carreras. Franceschini, por ejemplo, llevó consigo a Génova a su cuñado, Luigi Quaini (Rávena, 1643-Bolonia, 1717), y a Antonio Meloni.³⁶ Además, se ha pensado que Aldovrandini hubiese podido acceder a esta comisión de la mano de Franceschini, idea que se sugiere ya en la obra de Giampiero Zanotti (París, 1674-Bolonia, 1765) y que encuentra adecuados fundamentos documentales en el registro de contabilidad de Franceschini, quien lo menciona en reiteradas ocasiones.³⁷

34. Ezia Gavazza, «Per Tommaso Aldovrandini a Genova: un salotto di Palazzo Saluzzo», *Scritti in onore di Roberto Pane*. Nápoles: Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università, 1972, p. 409-422; Lilli Ghio, *La decorazione della Sala del Minor Consiglio*, en *El siglo de... op. cit.*, p. 392-399; Giusi Testa Grauso, *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, p. 189-199; Lauro Magnani, «Lo spazio della parete: quadriere e quadrature a Genova tra XVII e XVIII secolo», *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico, quadraturismo e grande decorazione nella pittura in età barocca*. Roma: Artemide, 2015, p. 241-249.

35. Dwight C. Miller, *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*. Bolonia: Grafiche dell'Artiere, 2014, p. 163. «Adì Gen.º 1702 Da SS.ì Giustiniani di Genova ho ricevuto mille Gen.e per caparra del lavoro della Gran Sala che deve dipingersi in detta Città con la quadratura del Sig.r Tommaso Aldrovandini d'accordo in gen.e sette milla, con carico per me di tutte le spese di questi hò dato già al detto Sig.r Tomaso doppie cento, et hò tenuto in mano per mio conto per far la colà le spese necessarie lire mille e ne hò date altre mille al Sig.r Luigi mio Cognato sono restate in mano mia, havendo dato anche al detto Sig.r Tomaso per il viaggio dodici doppie».

36. Luigi Crespi, *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, tomo III. Roma: nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1799, p. 230; Dwight C. Miller, «Some unpublished drawings by Marcantonio Franceschini and a proposed chronology», *Master drawings*, 9, 1971, p. 119-138.

37. Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*. Bolonia: Lellio dalla Volpe, 1739, p. 427.

A pesar de que los dos salones del palacio ardieron de nuevo en un incendio el 3 de noviembre de 1777, tenemos algunos datos importantes sobre sus características antes de este gracias a las descripciones de Carlo Giuseppe Ratti (Savona, 1737-Génova, 1795): «I pittori Marcantonio Franceschini per le figure, e Tommaso Aldrovandini per le prospettive, ambedue Bolognesi vi si erano distinti nelle pitture, e aveano fatto un capo d'opera per gusto, ed armonia, rappresentandovi le più gloriose imprese de' Genovesi Eroi».³⁸

Femenia podría haber estado a cargo de Aldovrandini, de quien Ratti nos proporciona una extensa biografía en la que lo reputa como uno de los más egregios pintores de ornamentos y de perspectivas que haya dado Bolonia e, incluso, Italia,³⁹ consideración que coincide con la que tenía de él Zanotti, plasmada en su obra sobre la Accademia Clementina de Bolonia, en la que también deja patente su versatilidad artística.⁴⁰ De entre todas las obras de Aldovrandini, Ratti pone el acento en la intervención en el Palacio Ducal, de la que se conservan algunos cartones y bocetos en la Accademia Ligustica de Génova:

[...] armoniche sono le tinte: e quegli ornamenti e quelle cornici sono pennellate con tale energia che sembrano spiccate dal muro. Molto avrei che dire, se io volessi distintamente descrivere e pienamente lodare una tal'Opera degna di quel Regio luogo, e d'eternità. E per quanto ne dicessi direi sempre assai meno di quel che ella merita. Sia un invincibile argomento, del suo bello l'alta stima, che ne fa chiuque de' veri intelligenti, s'imbatte a vederla.

Una descripción más rigurosa aún de la decoración del Palacio Ducal nos la proporciona Zanotti:

Questa sala è costrutta in modo, che li due spazi de' lati, ove locar si doveano i quadri del Solimeni, sono alcuni piedi da un lato più vicini all'angolo, che dall'altra parte, e ciò avvisando Tommaso, con sì ingegnoso ritrovamento, e con tanto sapere condusse le sue quadrature, che null'apparisce deformità, anzi riesce vago, e dilettevole quello, ch'era difetto del luogo, cui porse rimedio con la eccellenza dell'arte sua l'ingegnoso pit-

38. Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova. in pittura, scultura, ed architettura*. Génova: Presso Ivone Gravier, 1780, p. 56-62.

39. *Vite di pittori, scultori ed architetti di Raffaello Soprani* Patrizio Genovese in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti. Génova: Stamperia Casamara, 1768, p. 342-344. Tomando como punto de partida el trabajo de Raffaello Soprani, Ratti añadió nuevas informaciones e incluyó a algunos artistas de relevancia que no se mencionaban en el trabajo de este.

40. Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina...*, op. cit., p. 421-433. «[...] uno dei più dotti, uno de' più illustri pittori di quadratura, che avemmo in alcun tempo, ed uomo così tanto onesto, e dell'accademia curante, che il cordoglio di averlo perduto è per vivere in noi lungamente».

tore; ma l'Aldrovandini ha sempre, nonchè incontrato, cercato anzi le cose più ardue da farsi, che ogni altro avrebbe schifato, e sempre dell'impresa è uscito con somma gloria.⁴¹

La documentación conservada sobre la decoración del Palacio Ducal confirma que, una vez que se concluyeron los trabajos en el salón mayor, que se prolongaron entre 1702 y 1704, se empezó a pensar en la ornamentación del salón menor o *salonetto*, en la que intervino de nuevo el *quadratturista* o, lo que es lo mismo, pintor de perspectivas Aldrovrandini por comisión de los Giustiniani.⁴² En realidad, la fecha en que se acometió la decoración del salón menor se establece entre finales de 1708 y principios de 1709 y se prolongó durante dos años, lo que significa que se concluyó a finales de 1710 o a comienzos de 1711. En definitiva, todo parece apuntar que Femenia llegó a Italia en torno a 1704 y que en 1705 residió establemente en Roma, donde permaneció hasta 1710 formándose y posiblemente también trabajando bajo el ala protectora de diversos artistas, entre los que sobresale De Marchis, quien influyó evidentemente en su concepción del paisaje. En 1710 podría haberse desplazado a Génova para trabajar en el salón menor del Palacio Ducal bajo las órdenes de Aldovrandini. En la ciudad de Génova habría residido alrededor de ocho meses, tal y como se apunta en diversas fuentes. El regreso a Mallorca del pintor podría haberse producido, por tanto, en 1711, momento en que se puso el punto final a las intervenciones en el salón menor. A este respecto cabe recordar que Mariano Carbonell se hace eco de una fuente en la que el artista confirma que estaba en Palma en 1721. Se podría tratar de un error de transcripción y que el año al que se refirió el artista fuese 1711, que coincide de manera bastante precisa con la data de conclusión de la decoración del salón menor del palacio genovés.⁴³ Otra información de gran interés al respecto la encontramos en la enciclopedia de Pietro Zani (Borgo San Donino, 1748-1821), en la que se dice que Femenia estaba activo en el año 1710. Es posible que las fuentes italianas aludan a este dato porque correspondía al momento en que el mallorquín trabajaba en el salón menor del Palacio Ducal de Génova. Posteriormente se le habría perdido el rastro, ya que este regresó a Palma y consagró su trabajo al mercado balear, donde desarrolló la mayor parte de su carrera.⁴⁴

41. *Ibid.*, p. 429.

42. Giuliana Biavati, *Il concorso del 1700 per il Salone del Maggior Consiglio*, en *El siglo de los...*, op. cit., p. 366-375.

43. Marià Carbonell Buades, *Miquel Pont Cantallops, un pintor llorençí entre Mallorca i Roma*. Sant Llorenç des Cardassar: Ajuntament de Sant Llorenç des Cardassar, 2005, p. 30. «El seu col·lega Femenia declarava haver residit set o vuit anys a Roma i, camí de tornada, prop de vuit mesos a Gènova; però no devia tenir bona memòria, perquè mantenia haver tornat devers l'any 1721 i en canvi, cinc anys abans ja apareix entre els cofreres que assistiren a una reunió del gremi».

44. Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino, parte prima, vol. VIII*. Parma: Dalla Tipografia Ducale, 1821, p. 221.