

Luis Meléndez

Bodegonista español del siglo XVIII

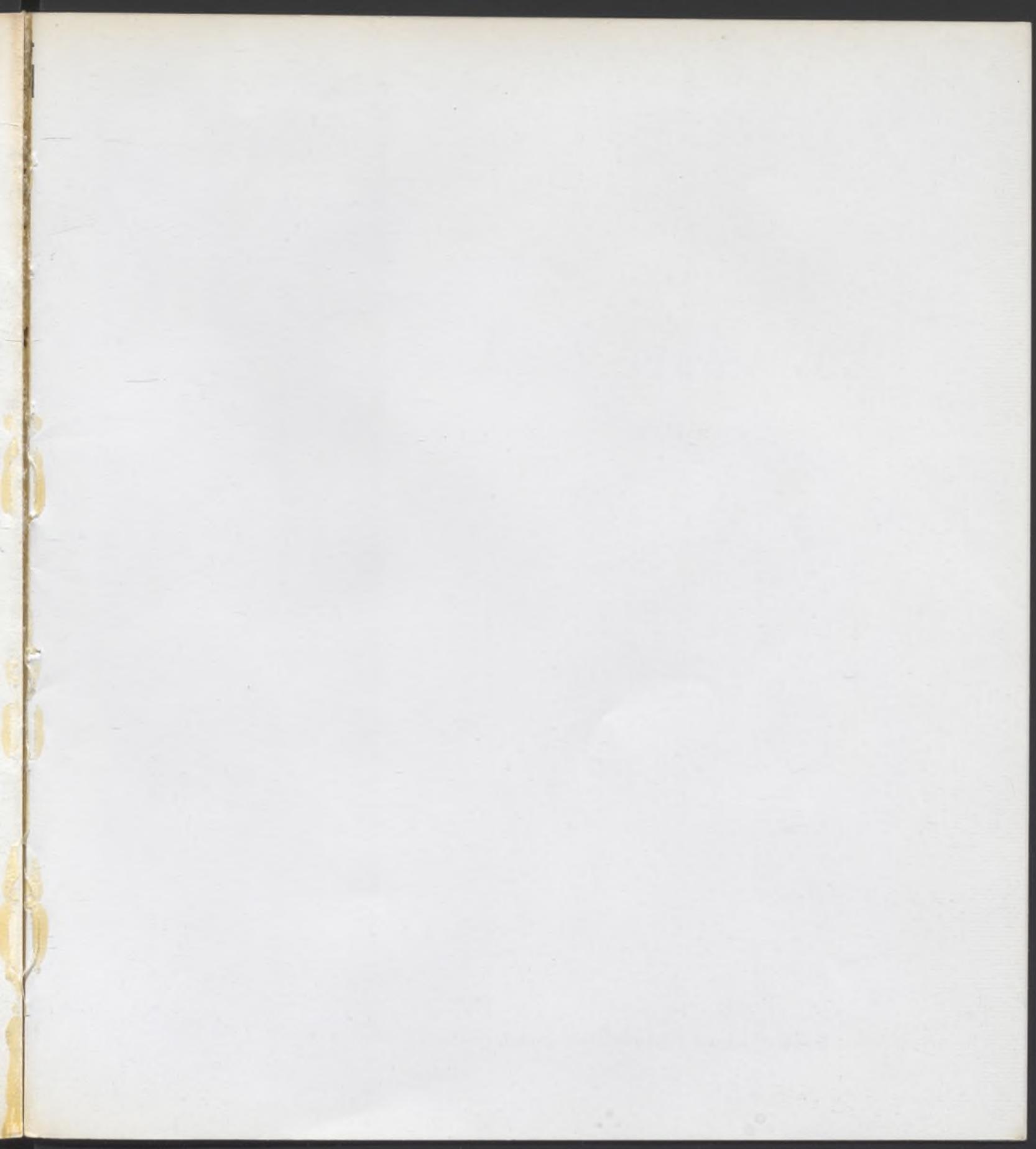


7 00017795



Sig.: 77/1795
Sig. Supl.:
Tít.: Luis Meléndez : bode
TITN: 28351
Cód.: 1157801





Cubierta

LUIS MELÉNDEZ: Frutero: albaricoques y guindas. Museo del Prado n.º 920

77/1795

Luis Meléndez

Bodegonista español del siglo XVIII

Museo del Prado

Diciembre 1982 - Enero 1983

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas

© Ministerio de Cultura
Depósito Legal: M-40273-1982
Imprime: Alfiz. Madrid

R. 101376

COMISARIO DE LA EXPOSICION

Juan J. Luna

Conservador jefe de la Pintura Francesa, Inglesa y Alemana del Museo del Prado

DIRECCION Y COORDINACION DEL CATALOGO

Juan J. Luna

FOTOGRAFIA

Manso y diversos archivos

DISEÑO DEL CATALOGO, FOTOMECANICA Y ESTAMPACION

Fernando Sanz Vega

Relación de propietarios

Madrid

Museo del Prado: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,
12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45.

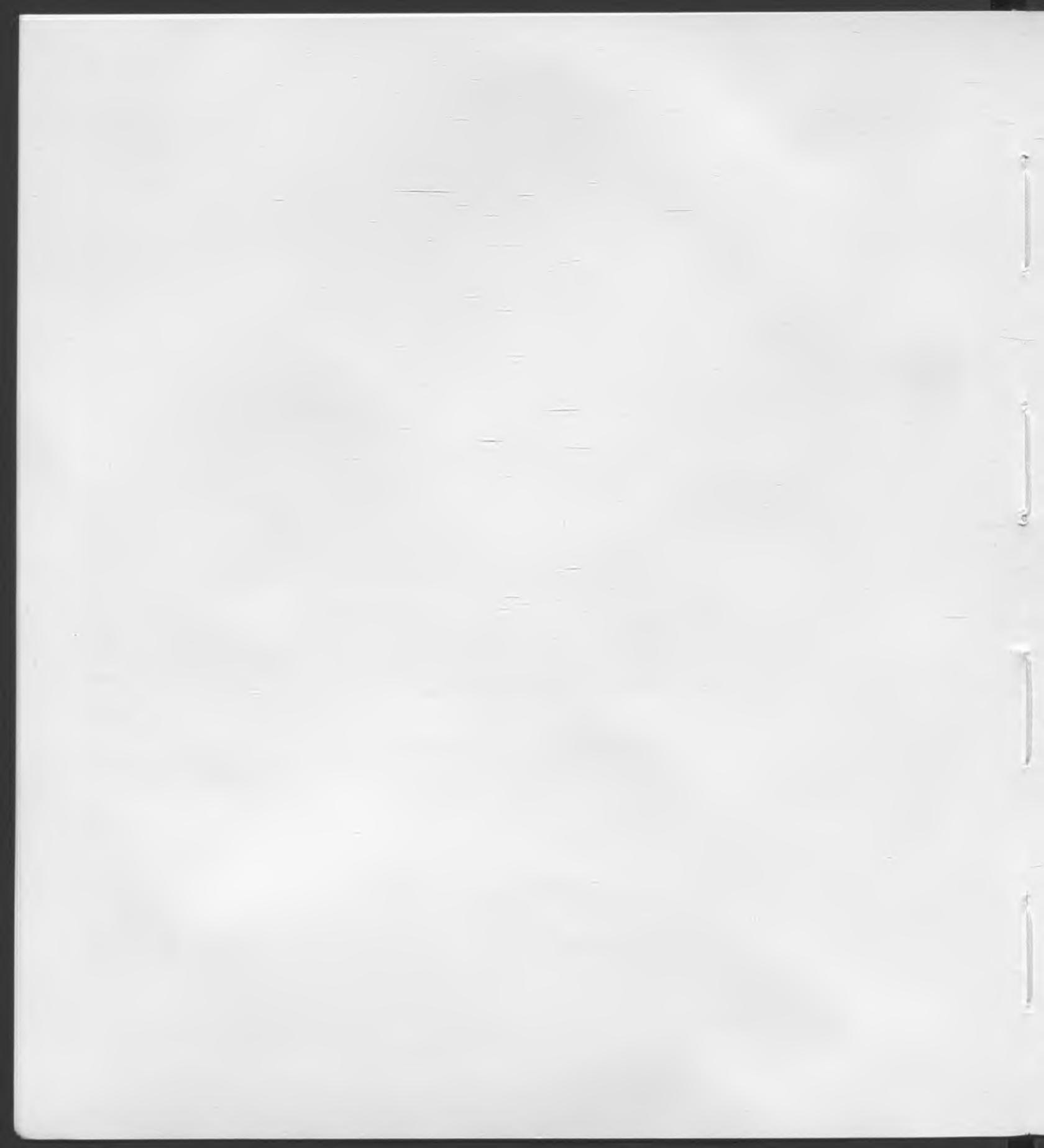
Patrimonio Nacional: 24, 25, 34, 35.

Colección Privada: 14

Colección Privada: 33

SUMARIO

<i>Palabras preliminares.</i>	[9]
FEDERICO SOPEÑA Director del Museo del Prado	
<i>Introducción</i>	[13]
JUAN J. LUNA Conservador jefe de la Pintura Francesa, Inglesa y Alemana del Museo del Prado	
<i>Ilustraciones en color</i>	[17]
<i>Luis Meléndez. Biografía</i>	[26]
JUAN J. LUNA	
<i>Los bodegones de Luis Meléndez</i>	[33]
JUAN J. LUNA	
<i>Catálogo</i>	[45]
JUAN J. LUNA	
<i>Bibliografía</i>	[137]
<i>Exposiciones</i>	[143]



Palabras preliminares

«Nunca es tarde...»; el refrán puede aplicarse perfectamente aquí: celebramos la Exposición de Meléndez pasados dos años del centenario. No importa, porque el conjunto asombroso de bodegones de Meléndez, del bodegón en sí, plantea siempre problemas de muy alta estética. Al lado de las grandes Exposiciones de Murillo y del Greco, lo de Meléndez puede parecer que es pequeño, pero no quiere decir, ni mucho menos, que sea pasatiempo o paréntesis. Hay recuerdos de juventud que se sitúan como escondidos en los rincones de la memoria y que, de repente, suben, calientan, llevando consigo no pocos mundos. En la primavera de 1935, después de unos días de mucha agitación estudiantil, un grupo pequeño, diverso en opiniones, pero unido al verse en el concierto, en el Museo, en las exposiciones nacionales —tan importantes entonces— nos encontramos ante la antología de bodegones, de floreros, preparados por la Sociedad de Amigos del Arte. Admiramos a los entonces ya maestros y por lo tanto lejanos —Lafuente Ferrari, Tormo, Gómez Moreno— y buscábamos la buena prosa de Juan del Encina, de Manuel Abril, Cavestany, que entonces no podía llamarse Marqués de Moret, a quien traté en la Academia veintitantos años más tarde, dejaba aguar sus ojos al hablarle del tema.

Sobre el bodegón, sobre los otros nombres casi universales como el de «naturalezas muertas» se ha filosofado muchísimo. La lucha contra la «estética de contenido» con Croce de pontífice, insistía en su posible hondura «sin argumento» pero la estética del naturalismo traía a colación nada menos que a Santa Teresa por aquello de Dios caminando entre pucheros. También los abstractos se apoyaban en esos cuadros y cuando yo mismo, tantas veces, podía señalar el camino hacia la música de esa corriente me atrevía a aplicar la frase de Palomino, la de «la pintura como música de la vista». Yo creo que el título de Manuel Abril —«De la naturaleza al espíritu»— puede servirnos de resumen. No gusta a muchos lo de «naturaleza muerta» porque creo que se trae más bien de una «segunda vida» donde esa «naturaleza» lucha, precisamente, por evadirse de la fugacidad: esa flor, ese fruto que murieron en el campo o en la casa o comidos, vuel-

ven a vivir. Por otra parte si ese mundo puede aparecer como muy «ornamental» en su encargo y en su destino, el mezclarse con la vida cotidiana, cuando el «comedor» era corazón de la casa, les da un poder de comunicación superior a lo colocado como ostentoso. «De la naturaleza al espíritu» pero no menos posible capítulo de la «Teología de las realidades terrestres» de Thils o de los «Primores de lo vulgar» de nuestro Ortega.

De trabajos tan puntuales en la erudición como éste de Juan J. Luna surgen preguntas, cuestiones sobre entramados de símbolos unidos a consideraciones sociológicas. Algunos dudaron de que estos frutos, no diré que brutal pero sí descaradamente realistas hicieran juego con Aranjuez «segundo paraíso» para Lope de Vega, delicia singular para Cervantes y más tarde, en el dieciocho, derroche de gracias en torno al clavecín de Scarlatti. Pues no, esa colección de «comestibles» responde no ya a una cierta concepción de la naturaleza que Meléndez pudo vivir en el Nápoles de su juventud, sino a algo inseparable de nuestros «ilustrados». Hay, sí, la temprana vocación por la ciencia, pero con especial acento en la «ciencia útil» y, por eso, la primera preocupación de las beneméritas sociedades de «Amigos del País» se centran en la agricultura, y por eso pueden tener como lema la famosa frase de su protector Capmany: «La agricultura bien manejada y sostenida es mina inagotable de las más seguras riquezas». La catalogación que hace Meléndez responde muy bien a esa preocupación típica del reinado de Carlos III, cuando los sabios de Vergara inventaban una máquina neumática para conservar la carne.

Meléndez, que no pinta flores, que como muy bien señala Luna no puede ser llamado el «Chardin español», que está muy distante de Paret continúa, afirman todos, la gran tradición de bodegones españoles del siglo XVII. Preguntamos: ¿se puede aplicar a sus bodegones las filigranas de simbología que hace Gállego en su gran libro «Vision y símbolos», tan lleno de referencias religiosas? Yo creo que no: salvo en lo del gusto, la simbología puede apuntar hacia la «ciencia útil», no incompatible, sino todo lo contrario, con esa técnica espléndida que Luna estudia. Pero no es sólo la ciencia, pues sobre ella, surgiendo de ella, hay toda una simbología poética distinta a la del XVII. Piénsese en un poema que tuvo gran éxito en su época, que deleitaba a nuestro Azorín, gran contemplador de bodegones: el «Observatorio rústico» de Gregorio de Salas. Cabría citar aquí los muchos poemas sobre el tema y recordar a Jovellanos y a Ponz: sobre frutos y frutas se investiga y se canta. Pienso que las «visiones y símbolos» que se subyacen en Meléndez se corresponden muy bien con los ideales de la Ilustración.

Se señala también la profusión de copias e imitaciones en el siglo XIX. Claro: el comedor burgués aparece como inseparable del bodegón, como la «sala» es inseparable del grabado. A través de Galdós se puede seguir algo de esa moda que puede resumirse, pero ya sin símbolos, en el comedor típico: el de los señores de Santa Cruz en la plaza de Pontejos que tiene como adorno «bodegones al óleo, no malos, con la invariable raja de sandía, el conejo muerto y unas ruedas de merluza que de tan bien pintadas parecía que olían mal».

Termino este breve ensayo con el capítulo de la gratitud. A Juan J. Luna, en primer lugar, que tanta preocupación, tanto cariño y tantas ilusiones ha puesto en esta Exposición y a quienes han prestado obras para ella, entre los que destaco al Patrimonio Nacional y a los coleccionistas particulares, que con gesto encomiable se han desprendido de sus cuadros por algún tiempo.

Federico Sopena



LUIS MELÉNDEZ: *Autorretrato*. Museo del Louvre. París.

Introducción

En 1980 coincidió el segundo centenario de la muerte de Luis Meléndez¹, uno de los pintores españoles de naturaleza muerta más sugestivos de la Historia; se conmemoró con una conferencia pronunciada en el propio Museo del Prado² que entrañaba una promesa, anunciada en su prólogo: reunir una exposición con las obras más prestigiosas de su mano, que son la conservadas en gran parte en nuestra primera pinacoteca. Una serie de circunstancias, entre las que no son menores el haber dedicado todas las energías a otras manifestaciones artísticas de gran importancia, impidió llevar a feliz término el proyecto, que finalmente hoy se logra, plasmado en una muestra lo más completa posible³, de su trabajo como bodegonista al servicio de la Corona.

La obra de Meléndez conocida hasta el momento la componen alrededor del centenar de bodegones, algún retrato —fundamentalmente dos autorretratos, uno de los cuales es absolutamente genial— y miniaturas en los libros de coro de la Capilla del Palacio Real de Madrid. El primer apartado

es el que le ha dado fama, sus portentosas naturalezas muertas, de las que el Prado posee la serie más numerosa y el resto se lo reparten museos y colecciones privadas de Europa y América.

Curiosamente el estudio profundo y decidido de su producción no ha tenido lugar hasta fecha reciente en que E. Tufts publicó su tesis doctoral sobre el tema ⁴, continuada por varios artículos posteriores ⁵. Hasta entonces los trabajos habían sido de iniciación y parciales, algunos producto de exposiciones dedicadas a la naturaleza muerta y otros motivados por el interés que su ejecutoria, amplia y personalísima, suscitaba entre los investigadores de la historia del arte. Es indudable que el soberbio «Autorretrato», conservado en el Museo del Louvre ⁶ atrajo la atención de más de un historiador, como Rouchés ⁷ o Sánchez Cantón ⁸, e igualmente las miniaturas fueron estudiadas por Paulina Junquera ⁹, pero fueron sus naturalezas muertas las que han cimentado su fama. Iniciada su revisión por Cavestany ¹⁰ y Lafuente Ferrari ¹¹, ésta siguió preocupando a Martín Soria ¹², Georges de Lastic ¹³, Charles Sterling ¹⁴ o López-Rey ¹⁵ entre otros, cada uno de los cuales aportó su personal visión de lo que el autor representaba. Según Sánchez Cantón ¹⁶ la fama internacional de Meléndez creció con la interesante exposición dedicada al siglo XVIII en Londres, en 1954 ¹⁷, y desde luego, después de ella, cada muestra especializada ha solicitado la presencia de sus prodigiosas pinturas ¹⁸. Con todo, faltaba aún el investigador que se dedicase al proyecto científico de conjunto que la extensa creación pictórica de Meléndez demandaba; y ése fue el papel desempeñado por E. Tufts, quien durante un tiempo se dedicó a reunir datos y documentos que sirven de base al conocimiento de su vida y al análisis de su ejecutoria.

Las indagaciones partieron de un pequeño conjunto de hechos que entonces constituían una biografía muy somera y de acuerdo con sus hallazgos de archivo —Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Palacio Real de Madrid, y Archivos de Protocolos y parroquiales— estableció los puntos esenciales para tener una idea más completa de las vicisitudes que definieron el desarrollo de su vida y de su producción, que hasta aquel momento permanecían en penumbra. Igualmente su aportación científica procuró relacionar el estilo del pintor con el de sus contemporáneos, al tiempo que fijó las posibles conexiones con las principales escuelas europeas que le precedieron en el tiempo. Otro de los problemas que tuvo que afrontar fueron los equívocos nacidos de la confusión del nombre del artista con los de su padre, Francisco Antonio, y su tío, Miguel Jacinto, cuyas referencias documentales a menudo se mezclan en inventarios y repertorios artísticos. Entrando ya en la catalogación de los lienzos salidos de su mano, su trabajo se dirigió a valorar los originales y separar éstos de las copias, relativamente abundantes, nacidas en determinados casos del éxito de las composiciones del maestro y del valor decorativo de las mismas, muy populares después de la fundación del Prado en 1819 y de su exposición en las salas de dicho Museo desde fecha temprana, lo que facilitó su difusión.

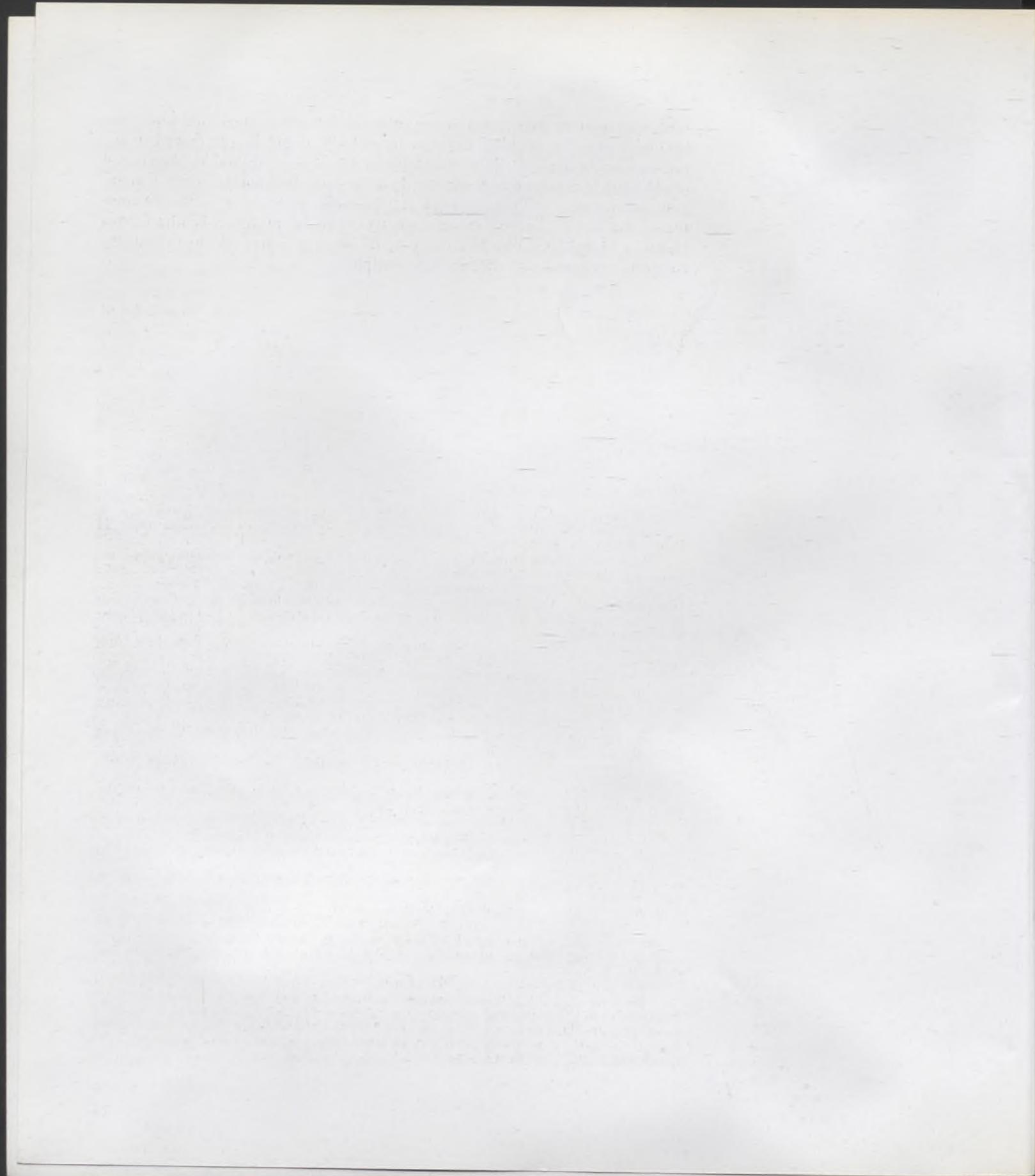
A Eleanor Tufts, sin cuyas investigaciones sobre Meléndez, los objetivos de la exposición se hubieran visto sensiblemente reducidos, estas breves líneas quieren rendir el debido homenaje, tanto a su dedicación como a su in-

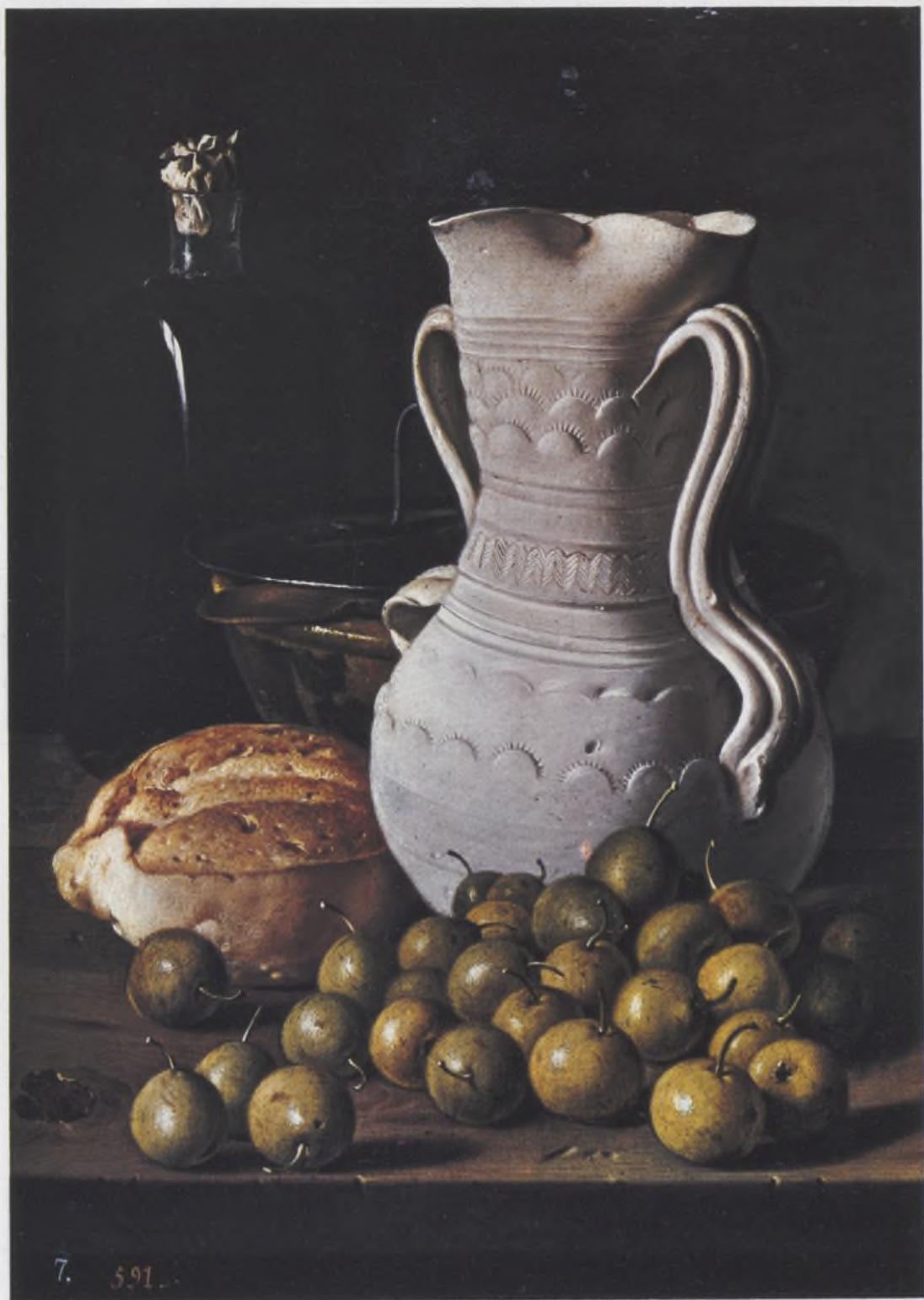
terés en poner de manifiesto la importancia del autor, magnífico intérprete de una visión tan peculiar del mundo sensible, como la que describen sus espléndidos bodegones, hito fundamental en el arte hispánico. Agradezco desde aquí la colaboración que me han prestado Balbina Martínez Caviro, gran conocedora de nuestras artes mal llamadas «menores», quien amablemente me indicó diversos detalles existentes en las pinturas; Emilia Cortés García y Mercedes López Madrid, y tantas otras personas sin cuya contribución esta exposición no hubiera sido posible.

Juan J. Luna

NOTAS

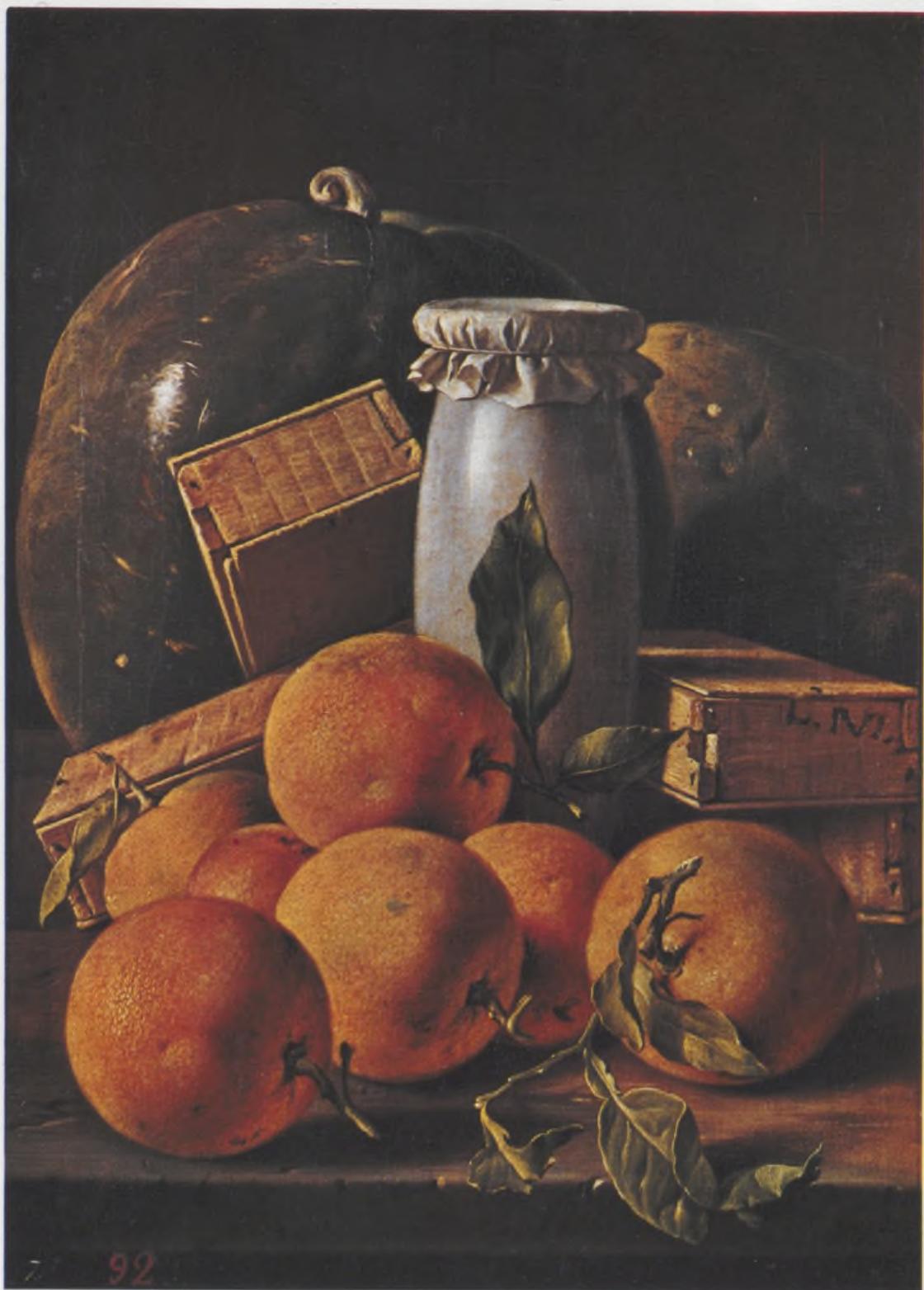
- ¹ Thieme/Becker, XXIV, 1930, p. 361. —E. Benezit «Dictionnaire», 1976, VI, p. 330.
- ² J. J. LUNA. «Luis Meléndez 1716-1780». Ciclo Conmemoraciones Centenarias. Museo del Prado, Madrid. Diciembre 1980.
- ³ Dados los reducidos medios de que se ha dispuesto y las cantidades monetarias presupuestadas, se hacía imposible recurrir a préstamos de los principales museos europeos y americanos que poseen obras del autor. Por otra parte, la idea en realidad consiste más en ofrecer una visión completa de lo que el Prado tiene en sus fondos, convenientemente catalogados sus cuadros, que presentar una panorámica de toda la ejecutoria del artista en este género, con un punto de vista monográfico.
- ⁴ E. TUFTS. «A stylistic study of the paintings of Luis Meléndez». Nueva York, 1971 (Ann Arbor, Michigan, 1975). Resumen en *Marsyas*, 1970/72, XV, p. 111.
- ⁵ E. TUFTS. «Luis Meléndez. Documents on his life and work». *The Art Bulletin*, 1972, p. 63. —Id. «A second Meléndez self-portrait; the artist as still life». *The Art Bulletin*, 1974, p. 1. —Id. «The veristic eye: some contemporary American affinities with Luis Meléndez, Spanish painter of still life phenomenology». *Arts Magazine*, 1977, Dic. p. 142.
- ⁶ Cat. Exp. «El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII». Burdeos/París/Madrid 1979/1980 (Ed. Esp.) n.º 37.
- ⁷ G. ROUCHÉS. «Le portrait de Luis Meléndez par lui-même». *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1927, p. 248.
- ⁸ F. J. SÁNCHEZ-CANTÓN. «El autorretrato de Luis Meléndez en el Museo del Louvre». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, p. 197.
- ⁹ P. JUNQUERA. «Los Libros de Coro de la Real Capilla». *Reales Sitios*, 1965, n.º 6, p. 12.
- ¹⁰ J. CAVESTANY. «Floreros y bodegones en la Pintura Española». Madrid, 1936, p. 194.
- ¹¹ E. LAFUENTE FERRARI. «La Peinture de Bodegones en Espagne». *Gazette des Beaux-Arts*, 6. XIV, 1935, p. 169.
- ¹² M. SORIA. «Firmas de Luis Egidio Meléndez». *Archivo Español de Arte*, 1948, n.º 83, p. 215.
- ¹³ G. de LASTIC. «Un portraitiste des biens de la terre». *L'Oeil*, 1955, n.º 9, p. 20.
- ¹⁴ C. STERLING. «La nature morte de l'antiquité à nos jours». Paris, 1959, p. 85.
- ¹⁵ J. LÓPEZ-REY. Introd. a «Spanish Still-Life Painting». Newark, 1964.
- ¹⁶ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. «Escultura y pintura del siglo XVIII». *Ars Hispaniae XVII*. Madrid, 1965, p. 227.
- ¹⁷ Cat. Exp. «European masters of the eighteenth century». Londres 1954/55.
- ¹⁸ Hacer su repertorio aquí sería innecesario, cuando figura un índice de exposiciones en la bibliografía con que se cierra el catálogo; lo único que se pretende es constatar el hecho de la creciente popularidad de la obra del artista dentro de las manifestaciones artísticas que alcanzan de lejos o de cerca el siglo XVIII, las que tratan sobre pintura española o las más especializadas que se dedican a la naturaleza muerta.





Cat. n.º 2
LUIS MELÉNDEZ. *Bodegón:*
peritas, pan, jarra, frasca y vasija.
Museo del Prado, n.º 912.

7. 591.



Cat. n.º 3
LUIS MELÉNDEZ. *bodegón:*
naranjas, sandías, tarro y cajas
de dulce. Museo del Prado, n.º
910.



Cat. n.º 16
LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón: ciruelas, brevas, pan y diversos recipientes*. Museo del Prado, n.º 924.



Cat. n.º 17

LUIS MELÉNDEZ. *Bodegón: limas, caja de dulce y otros objetos*. Museo del Prado, n.º 925.



Cat. n.º 26
LUIS MELÉNDEZ. *Frutero: peras, granadas y uvas*. Museo del Prado, n.º 922.



Cat. n.º 27
LUIS MELÉNDEZ. *Frutero: peros y sandias*. Museo del Prado, n.º 923.



Cat. n.º 40

LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón: un trozo de salmón, un limón y tres vasijas*. Museo del Prado, n.º 902.



Cat. n.º 43
LUIS MELÉNDEZ. *Frutero: Albaricoques y guindas*. Museo del Prado, n.º 920.

BIOGRAFIA
Y OBRAS DE
LUIS MELENDEZ

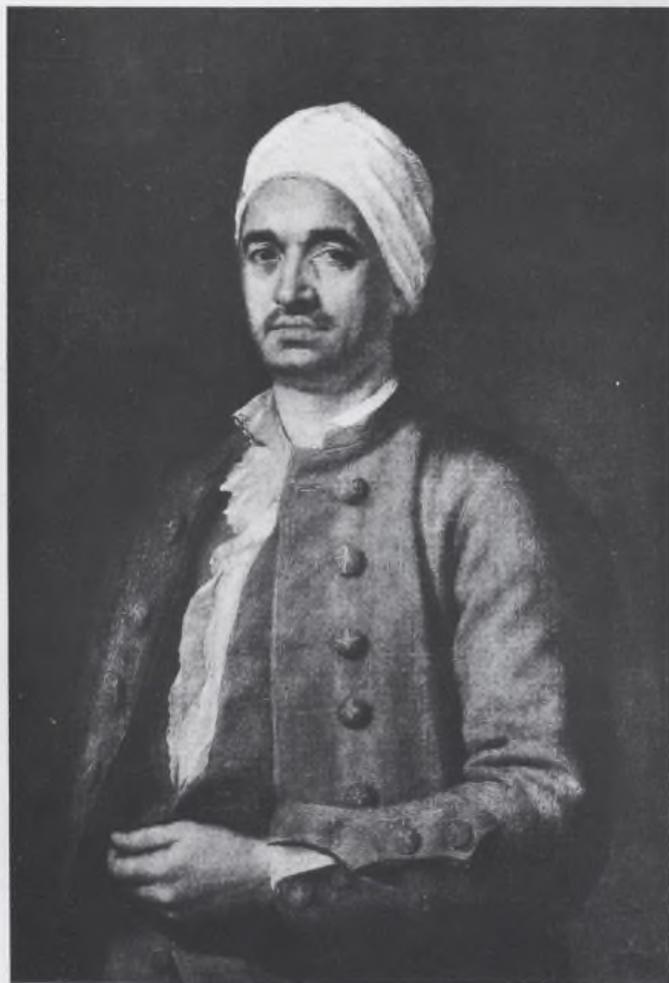
Luis Meléndez. Biografía

Juan J. Luna

Desde un principio el nombre del autor ha suscitado numerosas controversias no siendo la menor la levantada por una de las letras que componen su apellido; así la discusión entre «Meléndez» o «Menéndez» debe ser zanjada en beneficio de la primera forma, y hacer ésta extensiva a toda su familia, muy en especial a su padre Francisco Antonio y a su tío Miguel Jacinto, artistas ambos, y de cierta relevancia, en el panorama hispano del siglo XVIII¹.

El hombre completo del pintor fue: Luis Egidio Meléndez de Rivera Durazo y Santo Padre, de acuerdo con la firma que ostenta el último bodegón que se conoce, firmado en 1774². Nació en Nápoles en 1716 y fue hijo de Francisco Antonio Meléndez de Rivera Díaz y de María Josefa de Durazo y Santo Padre Barrille y Rodríguez, ambos españoles, natural el primero de Oviedo³, y de Villamaurel (Granada) la segunda⁴. Al parecer Francisco Antonio había estudiado pintura en Madrid, hasta que decidió trasladarse a Italia en 1699, y después de recorrer diversas ciudades se estableció en Nápoles, que todavía era un virreinato dependiente de la Corona de España, posesión que se perdería en 1713 a raíz del Tratado de Utrecht, al término de la Guerra de Sucesión de España.

De acuerdo con los datos existentes, Francisco Antonio estuvo allí en calidad de soldado al tiempo que practicaba la pintura, actividades ambas que no sólo no estaban reñidas, sino que su simbiosis era frecuente en el siglo XVII. El ambiente no le debió ser favorable al final puesto que en 1717 partió rumbo a España con su mujer, su hijo y dos hijas más, Ana y Clara, y después de estar a punto de perder todos ellos la vida en medio de una tempestad en el Mediterráneo, llegaron a Madrid el 19 de octubre de aquel año.



LUIS MELÉNDEZ: *Autorretrato*. Colección Particular. Madrid.

Francisco Antonio se relacionó pronto con la Corte, e incluso llegó a proponer al rey Felipe V la creación de una Real Academia de Bellas Artes en Madrid para formar a los artistas siguiendo los sistemas de las de Roma, Florencia y París. De hecho los intentos en tal sentido tardaron en fraguar⁵, aunque en 1744 nació la Junta Preparatoria⁶ a la que Francisco Antonio pertenecía; la gloria de la fundación definitiva le cupo a Fernando VI, inaugurándose bajo su patrocinio en 1752 con el nombre de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷, lo que Francisco Antonio nunca llegó a ver⁸.

No es mucho lo que se sabe de la juventud de Luis Meléndez, aunque algo puede intuirse por los documentos que E. Tufts ha encontrado e interpretado. Debíó formarse junto a su padre, con quien trabajaron también sus hermanos Ana y José Agustín, este último nacido en 1724; ambos fueron como Francisco Antonio excelentes miniaturistas, incluso la hija del segundo, lo sería a su vez con el tiempo, por lo que la dinastía se mantuvo en el mismo tipo de expresión artística por espacio de un siglo. Gracias a un documento fechado en 1760 y existente en el Archivo de Palacio⁹, en el que Meléndez solicita puesto y emolumentos como «Pintor de Cámara», se sabe que ejecutó miniaturas ayudado por su padre: «... y que después de haber asistido a su Padre algunos años pintando los Reales Retratos para las joyas y brazaletes con que se cumplimentan a Embiados y Embajadores...»¹⁰. Este gusto por el detalle y la necesaria precisión que implica la técnica influirían, sin duda, en la perfecta minuciosidad que evidencian sus bodegones.

Empleando las referencias del documento precedente se colige que también colaboró con Louis-Michel Van Loo¹¹ en calidad de ayudante, copista y alumno: «... y haber estado otros seis años sirviendo en los mismos retratos al óleo, en compañía de Don Luis Vanlo, Retratista así mismo de las Reales Personas...». Dejando a un lado este dato, repetido nuevamente en otra carta fechada en 1772¹², resulta lógico pensar que el joven pintor se formase con el retratista de mayor prestigio en la Corte —que además pertenecía a la Junta Preparatoria— y al igual que sus antecesores dirigía la enseñanza de estudiantes de pintura¹³. Con todo, el documento que desde el punto de vista estético explicita las relaciones entre maestro y discípulo es el magnífico «Autorretrato» (Museo del Louvre) del segundo, en el que la maestría del francés se refleja y realza, interpretada por el español, que tanto prometía en este dominio¹⁴.



FRANCISCO ANTONIO MELÉNDEZ: *El pintor Francisco Antonio Meléndez y su familia en acción de Gracias a la Virgen de Atocha por salvarse de un naufragio*. Miniatura. Colección particular. Madrid.

Un detalle más puede añadirse a la biografía de Meléndez, basado siempre en hallazgos de archivo: el 18 de marzo de 1745, Luis Meléndez fue examinado y aprobado por la Junta, entrando a formar parte de los estudiantes escogidos, entre los cuales poseería el primer puesto, no sin una curiosa advertencia que figura junto a su nombre de la Lista oficial y que da que pensar en materia de nepotismos: «... 1.º Dn. Luis Meléndez, hijo del Maestro Director de la Pintura...»¹⁵. Cuando años más tarde se dirija al monarca solicitando una plaza de «pintor de cámara» hipertrofiará tal mérito, hasta escribir «... haber tenido el primer premio de la Real Academia de Madrid...» y «... haber ganado el primer Asiento en la Real Academia de esta Corte...»¹⁶, a fin de poner en valor su indudable importancia, aunque con métodos



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón. Comercio.*
Nueva York.



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón. Comercio.*
Nueva York.

poco éticos, que a fin de cuentas resultaron inapropiados al descubrirse la superchería, impuesta probablemente por la trágica situación que vivió los últimos años de su vida. Al respecto añade Tufts que al consultar entre la misma documentación otra lista, que debió pertenecer con carácter privado a algún miembro de la Junta, éste escribió al lado del nombre de Meléndez: «... 1.º por hijo de Director...», lo que corrobora la opinión sobre los «favoritismos» del momento, expuesta líneas atrás.

En 1746, año de la muerte de Felipe V y de la subida al trono de Fernando VI, Luis Meléndez firma su prodigioso «Autorretrato» (Museo del Louvre), tantas veces mencionado, en el que se muestra en una actitud entre afectada y elegante, enseñando de manera bien visible una hoja de papel con un soberbio desnudo académico dibujado en ella, constatación clara de su pertenencia a la institución que se encontraba en proyecto de formación; pero a partir de este año tuvieron lugar una serie de acontecimientos que culminarían en su expulsión de la misma.

A fines de 1746 el padre de Meléndez, Francisco Antonio comenzó a tener problemas con sus propios compañeros y el primer conflicto conocido hasta ahora surgió de la desaprobación a uno de sus dibujos para una obra alegórica. Probablemente el malestar subiese

de punto, lo cual es difícil pulsar en los documentos oficiales, hasta llegar a extremos insostenibles, tanto que finalmente Francisco Antonio envió una misiva a Juan Domingo Olivieri, Director General de la Academia, exponiendo los motivos que le obligaban a abandonar las tareas académicas. Estimaba que el primitivo proyecto que él mismo había iniciado y desarrollado por escrito en 1726 se estaba desnaturalizando e incluso que se sentía marginado por la envidia y la malicia, cuyos resultados reducían su papel, a pesar de todo lo que había desempeñado desde la fecha mencionada.

El 8 de marzo de 1748 Francisco Antonio llegó a imprimir y distribuir una publicación en la que se hacía una denuncia expresa de la Junta. Un ejemplar fue llevado a los académicos en mano por el propio Luis Meléndez, detalle que le vinculaba fatalmente a la política de su padre. Todo esto constituyó un escándalo de grandes proporciones y determinó la crítica absoluta de los miembros de la Junta al procedimiento seguido por Francisco Antonio, por lo que fue «expedientado» con la pérdida de su cargo y honores, a los que se unía la prohibición de entrar en la institución. Tan conflictiva situación alcanzó a Luis Meléndez, a quien se expulsó de las clases, prohibiéndosele igualmente la entrada a partir del 15 de junio del mismo año.

Algunos problemas además debieron suscitarse y de ellos no estuvieron ni Luis-Michel Van Loo ni Luis Meléndez del todo libres; quizá la relación entre maestro y discípulo se agriase al observar éste la conducta que los académicos seguían con su padre. Hay un detalle curioso que debe resaltarse. Los documentos que guarda la Academia semejan revelar que Van Loo no fue ajeno a las primeras críticas hechas a Francisco Antonio en 1746. En efecto, en la famosa sesión del 21 de diciembre ese año, en la que fue rechazado el dibujo de Francisco Antonio aparecen dos juicios anónimos sobre su trabajo; en el primero se expresa lo interesante que sería contar con la opinión de Van Loo, por lo que cabe pensar que el segundo fuera el suyo, teniendo en cuenta que en el

primero se indica que el artista francés era hombre de voto imparcial y libre, en los exámenes¹⁷. Sea lo que fuese bien a través de una opinión negativa, bien mediante la cómoda abstención, Van Loo no fue favorable al padre de su discípulo, lo cual, sin duda, enrareció la relación entre ambos, dificultando el natural entendimiento que en el trabajo debían mantener, consideraciones todas ellas hipotéticas, en tanto no aparezcan datos justificativos que confirmen o rechacen estas conjeturas.

A partir de este momento se hace necesario continuar extrayendo datos de los documentos anteriores que son los que junto con algún otro más permiten reconstruir la biografía en los años de madurez del artista. Al parecer después de su separación del ámbito académico



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón*. Museo de Bellas Artes. Bilbao



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón: melones, peras y ciruelas*. Colecciones del Estado de Baviera. Munich.

decidió viajar a Italia por cuenta propia, ya que no podía esperar otra ayuda. La información que da Cean Bermúdez¹⁸ como la que se desprende de las referencias de archivo son coincidentes, aunque el primero nada dice sobre su expulsión de la enseñanza. Así marchó a Roma y después pasó a Nápoles, donde a la sazón reinaba Carlos III¹⁹ a quien presentó tres cuadros —Cean escribe dos— que cuando menos le fueron aceptados, sin que hubiera otro tipo de reconocimiento que un eventual estipendio, aunque Cean diga que «... le distinguió con el título de su pintor de cámara...»; tan escasa fortuna le inclinaría a regresar a la Península Ibérica, para probar de nuevo suerte, avalado por su reciente estancia italiana, sueño de tantos artistas y supuesta acreditación de genio pictórico para la clientela.

A partir de 1753, está en Madrid y procura entrar en contacto con los medios cortesanos. Louis-Michel Van Loo recién inaugurada la Academia en 1752 había partido para Francia. ¿Acaso exista una relación de causa a efecto entre la marcha del francés y el regreso de Meléndez? Esta suposición de confirmarse arrojaría nueva luz sobre la crisis de la década precedente, por lo que conviene tenerla en cuenta. Es muy posible que Meléndez esgrimiese su dominio de la miniatura entre otras habilidades, lo cual fuera el motivo de que se le encargasen las ilustraciones de los libros de coro de la Real Capilla²⁰; tampoco se excluye la posibilidad de que ejecutara también miniaturas en ejecutorias nobiliarias al igual que lo había hecho su padre, trabajos ambos muy interesantes y de los que la investigación ha de ocuparse en el futuro²¹.

De 1760 data una petición al nuevo monarca, Carlos III, llegado de Nápoles para sustituir a su hermano Fernando VI, fallecido en 1759, en la cual «... suplica a

Vuestra Majestad se complazca honrar a dicho suplicante con la Plaza de Pintor de Cámara que a la razón se halla vaca, por fallecimiento de D. Pablo Pernicharo o mandar se le emplee en lo que sea más del Real agrado...»²². Recurre al rey, recordándole su visita a Nápoles, exponiéndole quién es y cuál es su trabajo, a la vez que indica encontrarse «... sin destino alguno...». Tanto de esta carta como de la remitida en 1772 se han podido obtener muchas de las informaciones que Tufts utiliza en su tesis. Al parecer desde la primera a la segunda fecha no hay otros documentos. En este lapso de tiempo debió pintar la mayoría de los bodegones que proceden de las Colecciones Reales —entre el Museo del Prado y el Patrimonio Nacional totalizan cuarenta y cuatro— y los existentes en manos de particulares²³. Se deduce de algunas firmas y de las precisiones contenidas en la petición de 1772. En el segundo memorial mencionado aclara: «... no siendo menor la que emprendió al óleo (—obra—), cuya representación consiste en las cuatro Estaciones del año, y más propiamente los cuatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos cuatro Elementos de la que solo tiene concluido lo perteneciente a los Frutos de la Tierra por no tener medios para seguirla ni aún los precisos para alimentarse...»²⁴.

De ambas súplicas existen las correspondientes contestaciones oficiales. En la de 1760 consta claramente el interés de Carlos III «en tenerle en cuenta» por lo que cabe pensar que de aquí nació el encargo de los bodegones. En la de 1772 se valora su trabajo, pero al igual que en la anterior tampoco se estima conveniente su nombramiento como «pintor de cámara» por lo que Meléndez debió continuar viviendo de manera bastante



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón. Colección Springell, Portinscale.*



LUIS MELÉNDEZ: *Panes y tarros de dulce. Duque de Hernani. Madrid.*



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón. Comercio. Madrid.*



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón*. City Art Gallery. York.

modesta. Y esta consideración introduce el aspecto humano del artista, que con frecuencia escapa de las investigaciones del historiador.

Meléndez vivió precariamente pasando por períodos de poco trabajo e incluso sin recibir el pago adecuado cuando lo conseguía. Sus cuadros para la Corte, en uno u otro caso no le hicieron precisamente rico, lo que sería la causa de ejecutar bodegones para los particulares. Este tipo de pintura debía ser de fácil salida y al no obtener muchos encargos de Palacio y quizá ninguno para la Iglesia —aunque Cean cree que ejecutó obras religiosas o cuando menos habla de su existencia— se vería obligado a buscar la subsistencia por los caminos de la clientela privada, que tampoco sería muy espléndida en sus remuneraciones. Estas consideraciones nacen también de la trágica «Declaración de Pobreza»²⁵ descubierta por E. Tufts en el Archivo de Protocolos de Madrid, que lleva la fecha de 19 de junio de 1780.

Gracias a esta última aportación se sabe que estaba casado con María Arredondo, nacida en Nápoles y que no poseían bienes de fortuna «... declara es pobre de solemnidad por no tener vienes que testar...»; tampoco mencionan hijos habidos en el matrimonio ni parientes cercanos, quedando ella como heredera de lo poco que pudiera existir en el domicilio familiar. La declaración precedió unos días a su muerte. Luis Meléndez falleció el 11 de julio de 1780 siendo enterrado en la Parroquia de San Martín de Madrid, como tantos desheredados de



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón: alcachofas y tomates*. Comercio. Londres.

la fortuna. Con su muerte desaparecía uno de los bodegonistas de mayor prestigio en el género, dentro de las artes hispánicas.

NOTAS:

¹ E. SANTIAGO «El pintor Miguel Jacinto Meléndez». Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1966.

² Museo del Prado, n.º 930. Sus firmas son muy dispares yendo desde las simples iniciales al nombre entero, en castellano o en latín.

³ J. A. CEAN BERMÚDEZ, «Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España» Madrid, 1800, III, p. 115. Informa de este dato, aplicable también a Miguel Jacinto.

⁴ En la «Declaración de Pobreza», que antecede en poco tiempo a su muerte, descubierta por E. Tufts, se indica con claridad que su madre era española y del lugar citado, lo que invalida la primitiva teoría de que fuera napolitana.

⁵ Hubo varios intentos a lo largo del XVII e incluso en el XVIII tal y como aclara Sánchez Cantón. Vid. I, nota 16, p. 143.

⁶ C. BÉDAT «L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808». Toulouse, 1974.

⁷ J. CAVEDA «Memorias para la Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...», Madrid, 1867.

⁸ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN «Los pintores de cámara de los Reyes de España», Madrid, 1916. Según su información el artista murió antes de esa fecha.

⁹ E. TUFTS, 1972, I.p. 6 y 135.

¹⁰ Este sistema de trabajo era muy frecuente y posee idéntico carácter que el mostrado por Jean Ranc en sus memoriales dirigidos al monarca durante el reinado de Felipe V. Vid. J. J. Luna «Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos». Archivo Español de Arte. n.º 212, 1980, p. 457, 458.

¹¹ J. J. LUNA «Louis-Michel Van Loo en España». Goya, n.º 144, 1978.

¹² E. TUFTS, 1972, Vid. I. pp. 6 y 137.

¹³ Y. BOTTINEAU, L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)» Burdeos, 1962, p. 585.

¹⁴ Hasta el momento se desconoce la actividad de Luis Meléndez en el campo del retrato; aunque hay algunas orientaciones al respecto aún no puede darse nada por definitivo. Su otro «autorretrato» ha sido estudiado por E. Tufts «A second Meléndez Self-portrait: the Artist as still-life». The Art Bulletin, 1974.

¹⁵ E. TUFTS, 1972, I. p. 7 y 8.

¹⁶ E. TUFTS, 1972, I. p. 7, nota 12.

¹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Actas 1746 (Junta Preparatoria).

¹⁸ Diccionario III. p. 117, 118.

¹⁹ H. ACTON «The Bourbons of Naples 1734-1825». Londres, 1956.
B. Fothergill «Sir William Hamilton. Envoy Extraordinary», London,

1969. Cat. Exp. «Civiltà del 700 a Napoli» Nápoles 1979/1980. Cat. Exp. «The Golden Age of Naples. Art and Civilization under the Bourbons 1734-1805». Detroit/Chicago, 1981.

²⁰ P. JUNQUERA, Op. cit.

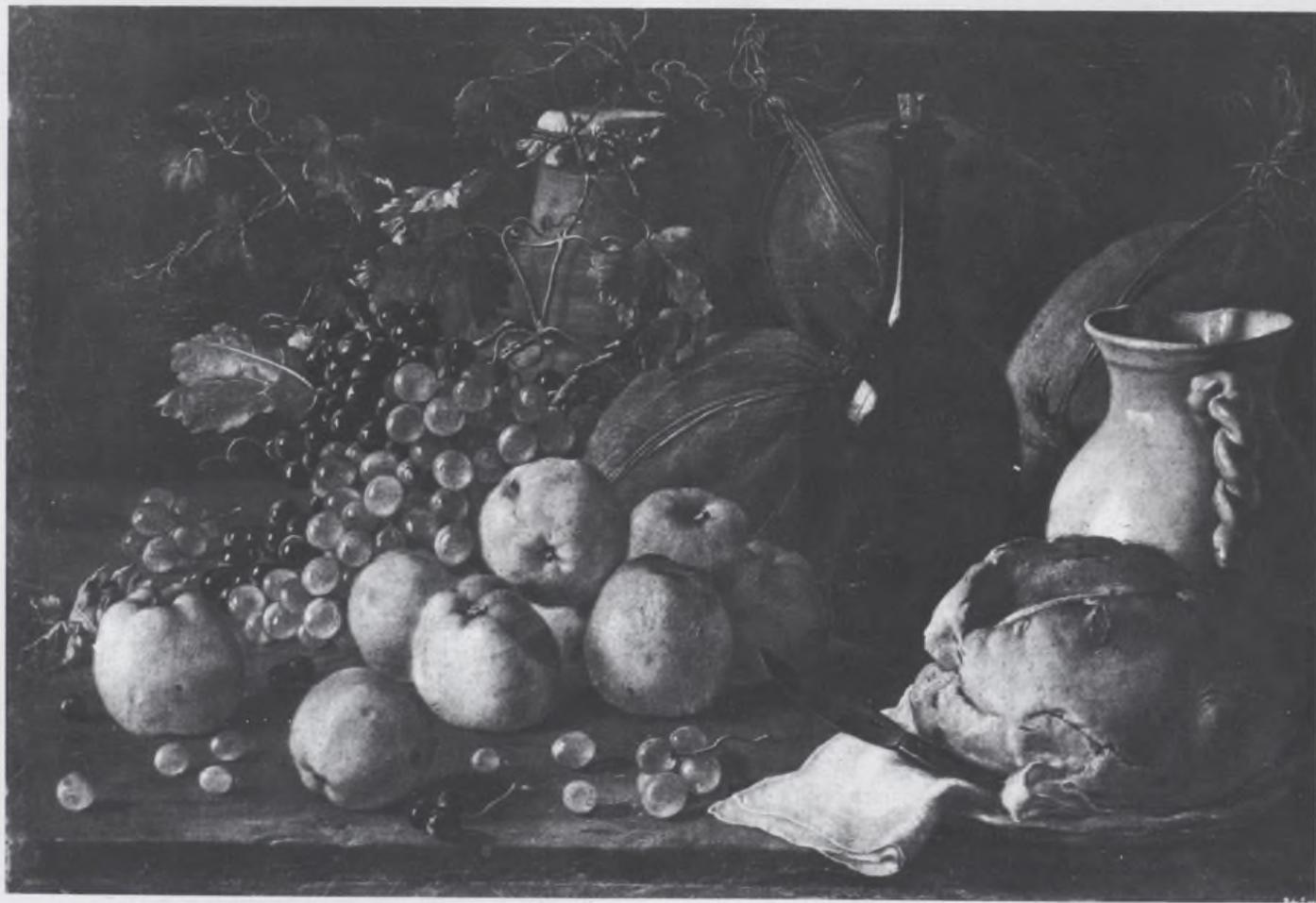
²¹ Una corta biografía aparecida hace diez años no solamente no es orientativa al respecto, sino que está plagada de errores sobre la época. M. ROCAMORA «Breves datos biográficos del pintor Luis Menéndez (1716-1780)». Barcelona, 1972.

²² E. TUFTS, 1972, I. p. 135.

²³ Podrían alcanzar el centenar de piezas. Muchos de los segundos pertenecen ya a instituciones públicas y pueden estudiarse en los principales museos.

²⁴ E. TUFTS, 1972, I. p. 137.

²⁵ E. TUFTS, 1972, I. p. 130.



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón*. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona.

Los bodegones de Luis Meléndez

Juan J. Luna

Con la muerte de Carlos II en 1700 parece como si a la vez se agotase la esplendorosa corriente pictórica que tan altas cimas había alcanzado a lo largo del siglo XVII¹; tan sólo algunos artistas de menor importancia y muchos verdaderamente mediocres iluminan con débil luz un panorama desesperanzador². Es una paradoja que el pintor de mayor interés sea un extranjero, el napolitano Luca Giordano, quien abandonará España muy pronto para regresar a su patria³.

Cuando Felipe V sube al trono⁴ pocos son los pintores de la Corte de Madrid que pueden complacer sus gustos franceses. Sus bodas con princesas italianas derivan también el gusto hacia este ámbito y como resultado la estética francesa e italiana imperan por doquier en detrimento de la española⁵, que muy poco puede ofrecer para salir de su medianía⁶. Así cuando Luis Meléndez llega a España en 1717, siendo un niño de corta edad, son los artistas nacidos allende las fronteras del reino los que desempeñan los papeles principales⁷.

A la primacía extranjera bajo Felipe V (1700-1746) sucede un período de transición⁸ durante el reinado de su sucesor Fernando VI (1746-1759)⁹. Con todo durante la segunda fase del reinado del primero algunos autores españoles consiguen despuntar, situación que se prolonga a lo largo del período gubernativo del segundo; las Juntas Preparatorias de la Academia desembocan en la creación definitiva de la misma en 1752 y ello refuerza el protagonismo de los hispanos, aunque todavía no muy destacado¹⁰. Con Carlos III (1759-1788) comienza el relevo de los extranjeros, y a pesar de que todavía figuran en los puestos de honor artistas que no han nacido en la Península Ibérica —como los Tiépolo¹¹ o Mengs¹²— la época más brillante¹³ de la Ilustración española¹⁴ ve ascender a numerosos talentos del pincel que ocupan los lugares más destacados, afirmándose con total seguridad, hecho incuestionable a lo largo del reinado de Carlos IV (1788-1808), en que la escuela española no sólo está plenamente formada sino que produce



LUIS MELÉNDEZ: *Pichones y caldero de cobre*. North Carolina Museum of Art, Raleigh.



LUIS MELÉNDEZ: *Naturaleza Muerta*. Museo de Boston.



LUIS MELÉNDEZ: *Chuleta, pan y cacharros*. Colección Oetker, Bielefeld.

un genio de proyección universal: Francisco de Goya¹⁵. La historia del siglo XVIII¹⁶ es suficientemente conocida (aunque no con la profundidad que debiera) para entrar aquí en los detalles de su evolución¹⁷.

En los años en que Meléndez pinta sus miniaturas y bodegones, trabajan en Madrid pintores de primer orden y otros de menor interés, en su mayor parte llegados de Italia y también de Francia¹⁸: Battaglioli¹⁹, Giaquinto²⁰, Mengs, los Tiépolo, Flipart²¹, La Traverse²², tal vez Pillement²³ y otros muchos. Al tiempo van desapareciendo los pintores españoles que iniciaron la andadura de la escuela y van surgiendo otros jóvenes y más preparados, muchos de los cuales han ido a Italia a formarse. A la vez llegan cuadros de Francia e Italia por unos u otros motivos, entre los que no son menores las preferencias de Carlos III y el excepcional gusto de Carlos IV, siendo Príncipe de Asturias²⁴. Cuando Meléndez muere en 1780 la pintura española está más que afirmada y puede decirse casi con toda seguridad que ni un solo autor de fuera de España ocupa un puesto predominante en las artes pictóricas hispanas. Los nombres de los Bayeu²⁵, Maella²⁶, los González Velázquez²⁷, Castillo²⁸, Goya, Carnicero, Paret y Alcázar²⁹ y tantos otros avalan la opinión precedente³⁰.

Para el investigador habituado al equilibrio entre la certeza y la duda supone una gran suerte el hecho de partir de una base muy segura, como son las numerosas obras que se conservan de Meléndez procedentes de las Colecciones Reales, de cuya autenticidad no existen pruebas en contrario. Sin embargo fuera de este conjunto firmemente asentado son múltiples las piezas que se

le atribuyen, algunas de las cuales repiten con gran fidelidad los lienzos del Museo del Prado. Ello puede ser resultado del interés que los bodegones de Meléndez suscitaron a lo largo del siglo XIX entre los coleccionistas, lo cual produjo una corriente de copias algunas de muy elevada calidad que se realizaban para atender a la demanda de tales composiciones; de ahí que en más de una colección, que cuando menos se considera réplica a la pieza que posee, se encuentren sus propietarios con que deben procurar analizar el soporte, los pigmentos y la precisión de la pincelada para estar seguros de que no contemplan otra cosa que un cuadro muy posterior a la muerte del artista a quien se atribuye. Por el momento la opinión de que el propio Meléndez pudo copiarse a sí mismo, para responder a algún encargo preciso que deseaba poseer la reproducción de una obra concreta no merece otra consideración que la de hipótesis sin base, aunque no quede excluida totalmente, de acuerdo con las tradiciones típicas de las artes pictóricas sometidas al capricho de los coleccionistas y al éxito de composiciones que implican repeticiones.

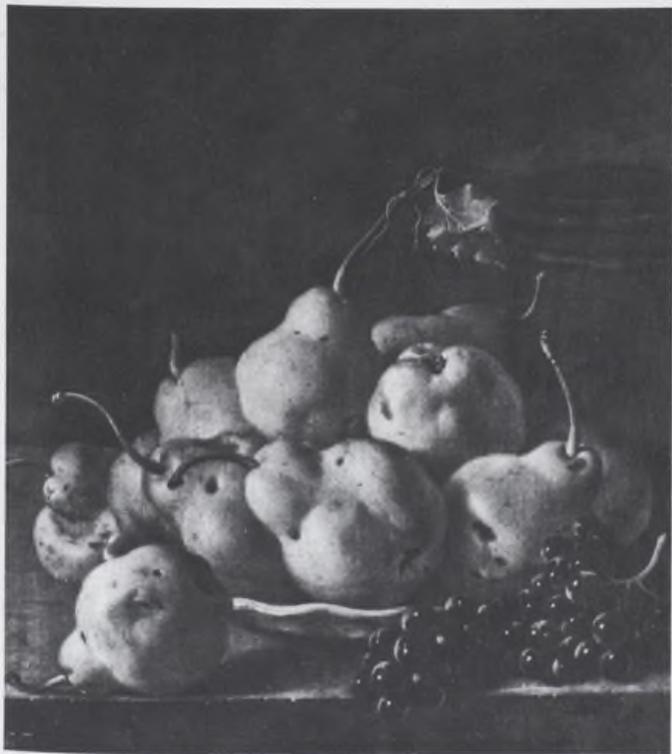
La idea que los bodegones suscitan en el espectador viene a ser, merced a su carácter directo, sencillo y austero, el correlativo en la naturaleza muerta del interés mostrado por lo popular que recorre el arte de corte dieciochesco en España, desde los cuadritos de Houasse³¹ hasta desplegarse en forma espectacular en los cartones de tapicería de la Real Fábrica, tanto los de Goya³² como los de sus numerosos compañeros en estas tareas³³. Suponen una visión sincera de lo habitual y cotidiano, frente al otro extremo representado por el refina-

dísimo y esplendoroso arte de corte que brilla en las porcelanas, objetos de plata, bronce o cristal, muebles y bordados, o también en los exquisitos y complicadísimos platos que la cocina palaciega podía ofrecer en sus almuerzos y banquetes. Por el contrario Meléndez prefirió los comestibles íntegros y los condimentos y utensilios en origen, antes de ser cocinados o empleados. De este contraste nace la atracción ante las obras del pintor, tan acertadas y verosímiles en su sobria autenticidad, más cercana al bodegón hispano del siglo XVII³⁴ que a los soberbios y decorativos flamencos, holandeses o franceses, coetáneos y anteriores³⁵.

Más de una vez se ha pretendido relacionar el nombre de Meléndez con el de algún otro artista concreto y

hasta se le ha denominado con clara inexactitud el «Chardin español», apodo tan elogioso como equivocado, que únicamente se basa en la contemporaneidad de sus vidas y la temática aparentemente cercana de sus naturalezas muertas, puesto que desde el punto de vista estético las obras de ambos autores permanecen bien distantes en el espíritu, en la intención y en la técnica. Esa peculiar frialdad en el toque y en la expresión de que hace gala Meléndez, al igual que la minuciosidad precisa y los límites mismos de su atención vigilante al detalle concreto, impiden compararle a los conceptos de Chardin³⁶. Tampoco aparecen muebles fácilmente identificables —únicamente superficies más o menos personalizadas, pero casi siempre independientes de toda referencia a un mobiliario determinado—, ni sus fondos evocan la presencia humana. La luz aparece revelada de manera directísima, implacable y correcta, con un impresionante rigor que logra destacar los volúmenes con inusitada fuerza, esculpiéndolos con una exactitud, que de tan geométrica bordea los principios estéticos de un cubismo incipiente. Curiosamente no hay luces medias ni piezas semiescondidas surgiendo de la penumbra o brillando quedamente en la oscuridad; por el contrario todo resalta evidenciando un marcado interés por la visión diferenciada de cada cosa sin que un solo motivo pueda suscitar la duda en el espectador. Las composiciones, deliberadamente estáticas, semejan repetirse aunque con extremada habilidad evitan caer en la rutina, por más que esta se intente buscar; en todo caso la reiteración alcanza sólo a las piezas, sin embargo felizmente situadas junto a otras diferentes, casi obedeciendo a principios urbanísticos de distribución. Se llega incluso a menudo a la tentación de reducir todo a las formas puras de esferas, conos y cilindros más o menos ocultos por la realidad perfecta de las figuras de la naturaleza o de la artesanía popular que las encubren.

Desde el punto de vista de la tendencia a la severidad no solamente quedan dignamente evocados en los bodegones sus antepasados hispanos del XVII, sino también parecen preludiar los avances de la teoría neoclásica en materia de depuración formal y solemnidad clásica intemporal, aplicada a los productos que la tierra ofrece y que los artesanos elaboran desde muchas generaciones atrás. En cuando al posible carácter decorativo que poseen, destacado por algún que otro autor, que compara las obras de Meléndez con las españolas del Siglo de Oro³⁷, tan ricas en silencioso misticismo, conviene recordar que la época del pintor es la del siglo XVIII,



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón*. Colección privada. Barcelona.

el Siglo de las Luces y el de la Enciclopedia³⁸, y es precisamente ese el carácter que poseen y no el que les hace meramente susceptibles de ser considerados simples motivos de decoración. En efecto, tal y como opina Tufts, los bodegones de Meléndez son cada uno un pequeño estudio de análisis de las cosas, tratadas con el deseo de exactitud más consciente, lo que les hace comparables a los grandes repertorios de plantas, animales o minerales, de su tiempo, divididos por especies y expresados en toda su personalidad distintiva, diferenciándolos unos de otros³⁹. Esa es la intención que prima en cada pintura del autor, encaminada a presentar las cosas a manera de catálogo, estéticamente valioso y artísticamente definitivo, pero inventario al fin y al cabo. Incluso para mayor apoyo de esta teoría el propio artista lo explica al Rey Carlos III, «... componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos quatro Elementos...», dejando en su memorial las claves precisas para que la posteridad pueda comprender el sentido de su extensa producción y las razones de su visión descriptiva, tan ancladas en los principios socioculturales de su momento histórico⁴⁰.

Con la escuela que semeja tener mayores contactos es con la italiana en general⁴¹ y con la napolitana en particular⁴², aunque nunca con un artista concreto, sino que por el contrario parece extraer detalles de muchos de ellos a manera de adición de principios conveniente-

mente sopesada y simplificada hasta obtener un lenguaje personal y adecuado a sus posibilidades. Tal vez en Italia comenzase a pintar bodegones animado por la tradición de aquella península y quizás algún día se descubra que más de uno de los conocidos tiene origen remoto italiano o puedan aparecer más al compás de las investigaciones en museos y colecciones privadas. De hecho sean elementos formativos originarios de España o de Italia lo que es incuestionable es su vitalidad y su calidad; en palabras de Paul Guinard «... Meléndez, con menos rigidez ascética tiene una misma densidad y un esplendor casi alucinante; simplemente hace revivir la tradición secular del bodegón...»⁴³ En definitiva viene a ser una plasmación del racionalismo del siglo XVIII en el plano de la naturaleza puesta al servicio más directo del hombre, procurando obtener sus valores inmediatos con absoluta veracidad, y a la vez combinándola con los objetos que la artesanía produce en sus aspectos más utilitarios sin prescindir de algún toque de preciosismo en sus motivos que ayuda a destacarse aquellos en plenitud, y al tiempo anima las composiciones con una gracia sosegada y silente, puntualmente objetiva, que las enriquece.

Su producción ocupa un área amplia, intermedia entre la monumentalidad de Sánchez-Cotán⁴⁴ o Zurbarán⁴⁵ y la técnica pulida y el sincero objetivismo, algo frío, de Oudry⁴⁶, Desportes⁴⁷ o Vallayer-Coster⁴⁸; su materia pictórica lisa, clara y esmerada, aunque no jugo-



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón. Comercio. Madrid.*



LUIS MELÉNDEZ: *Naturaleza muerta con pan, jamón y vegetales. Museo de Boston.*



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón. Colección Oetker. Bielefeld.*

sa le opone a Chardin. Según Sterling aproxima los objetos a los ojos pero los aleja del corazón, sistema estético-visual que precisamente le distancia de Chardin⁴⁹. Quizá su momento de máxima aproximación al estilo de los napolitanos sea cuando dispone agrupamientos de frutas de colores vigorosos y sólidos sobre el suelo, o una piedra que ejerce ese papel, recortándose el conjunto contra un cielo crepuscular⁵⁰. En cambio no llega a alcanzar ni la suntuosidad de orfebrería ni la transparencia de los vidrios, patrimonio brillante del bodegón holandés; de ahí que sus calidades posean siempre la ligera rigidez de lo extremadamente popular, lo que viene a ser la feliz manifestación de su reciedumbre. Vituallas y utensilios están expresados con rústica austeridad vistos en sí mismos y por sí mismos, conseguidos con asombrosa intensidad e incluso con un verismo que bordea lo cruel, condición indispensable para propiciar la imposición de su presencia física y la indudable efectividad dominadora de su materia.

En general los bodegones de Meléndez se componen de alimentos de todo tipo y de objetos de cocina o comedor de casa modesta, dispuestos sobre un plano que unas veces figura una mesa de madera, otras de piedra, e incluso colocados sobre el suelo; en este último caso los fondos neutros son sustituidos por panoramas de luminosas lontananzas, aunque poco extendidos. Prácticamente nunca pinta flores, animales, insectos o trofeos de caza o guerra; la aparición de algún detalle de ese tipo es la excepción que confirma la regla.

Los motivos de cocina o de mesa se repiten a menudo en sus obras aunque situados de manera distinta y con un considerable distanciamiento de un lienzo a otro, a fin de evitar reiteraciones que produzcan la desazonadora sensación de rutina; como resultado cada cuadro es una ventana abierta a un instante en la vida de la persona que semeja contemplar el ángulo de una despensa, el aparador sencillo o la mesa de la cocina con los detalles más adecuados para organizar un almuerzo o una merienda, que lleven implícitas su previa elaboración. Todo posee un aire familiar y cotidiano; tanto que se descubren con agrado los cacharros y piezas en este bodegón o en aquél, y con tal sentido de cercanía que de cada obra se desprende un atractivo encanto singular. Así piezas concretas como sartenes, cubiertos, frascas, jarras, barriletes, platos, alcuzas, vasos, cuencos y lebrillos alternan con frutas de la más variada especie, cajas de dulce, panes, quesos, pescados, chuletas o embutidos varios, sin olvidar los condimentos más sabrosos y di-



LUIS MELÉNDEZ: *Flores y frutas*. Museo de Boston.



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón*. Museo Cerralbo. Madrid.

versos, comunicando la idea de que el ambiente describe los lugares más próximos del propio autor, que para cruel ironía del destino, aun pintando tales comestibles, se ve en la obligación de escribir al Rey en uno de sus memoriales indicándole que no puede continuar realizando la serie de sus quadros «... por no tener medios para seguirla, ni aún los precisos para alimentarse, pues se halla sin más Patrimonio que sus Pinceladas...».

La preocupación por la forma semeja una constante en la estética del artista, aspecto ya señalado líneas atrás, hasta el punto de conciliarse, gracias a su pincel, las irregularidades de los frutos de la tierra con la pureza de los cuerpos geométricos, curiosa intención que preludia a Cezanne y a las generaciones posteriores. A veces parece jugar con sus objetos y procura variar su aspecto coronándolos con algún fragmento de otro, e incluso superándolos de piezas de tipología y material distinto: trozo de cerámica sobre una jarra, cuchara de madera sobre un recipiente o tapa metálica sobre un cuenco de loza.

Cuando expone que desea hacer una especie de inventario de todas las especies de comestibles que el clima español produce a lo largo de las Cuatro Estaciones no hace otra cosa que desplegar esa asombrosa variedad de productos que del Norte al Sur de la Península Ibérica tanto sorprendió a sus visitantes. La fama de los alimentos que en todos los órdenes se podían observar y gustar en España sobrepasó las fronteras del Reino, y sus frutas, manjares espléndidos y dulces se estimaron por los viajeros llegados del exterior y por los habitantes del país, cantando todos las alabanzas de tortas, bizcochos, pasteles o confites, aparte de panes, chocolate o vinos, temas siempre agradables cuyas exquisiteces aparecen reflejadas en la literatura y la correspondencia de la época.

Tradicionalmente se ha considerado que la serie de lienzos ejecutada para las Colecciones Reales estaba destinada a Aranjuez. Pero ni Ponz⁵¹ ni el Embajador de Inglaterra⁵² que visitó el Real Sitio en 1788, mencionan el grupo de obras; tampoco los Inventarios Reales del XVIII hacen referencia a ellas ¿Se destinaron a otro lugar en un principio? Es muy probable, teniendo en cuenta que Aranjuez se alhajó espectacularmente muy a fines del siglo⁵³ y que de acuerdo con ello se trasladaron allí pinturas de otros Palacios. El primer inventario que las menciona es uno pequeño, redactado por Manuel Muñoz de Ugena⁵⁴ quien las menciona en las habitaciones



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón*. Colección privada. Barcelona.

del Príncipe de Asturias; posteriormente el gran Inventario de 1818⁵⁵ se refiere a ellas claramente ¿Acaso consiguieron ser más estimadas por Fernando VII, siendo todavía heredero, que lo que lo fueron por su padre Carlos IV o su abuelo Carlos III?⁵⁶ Por el momento no existen documentos que avalen tal predilección, por otra parte nada extraña, teniendo en cuenta que su primera esposa fue la princesa María Antonia de Nápoles, a quien sin duda le podían traer aquellos bodegones ciertos recuerdos de su tierra natal. A pesar de todas estas precisiones los datos del mencionado Inventario de 1818 no son del todo coincidentes con las dimensiones de los cuadros del Prado, detalle que no debe ser pasado por alto, aunque dados los sistemas de medición de los lienzos en los Inventarios Reales, las inexactitudes son a menudo frecuentes.

Si Meléndez pintó con un poético verismo y con una grata complacencia y opulencia cada objeto no son menos interesantes los métodos seguidos para otorgar una rara originalidad a sus composiciones, en las que las cosas humildes y cotidianas ejercen una fascinación muy significativa sobre el espectador. El pintor generalmente dispone los objetos unos junto a otros sobre una superficie relativamente estrecha, y sitúa algunos en un primer término muy próximo al borde del plano sobre el que se encuentran colmando el espacio disponible en ciertos puntos y dejando áreas, unas veces libres, otras absolutamente ocultas merced a un peculiar «horror vacui» de gran acierto expresivo. Como eleva ligeramente el punto de vista, ello le permite aprovechar al máximo la zona espacial posterior, sobre la que levanta algún que otro motivo de cierta monumentalidad, que consigue la tensión vertical para el conjunto hábilmente contrapuesta a las horizontales que suscitan el borde de la superficie y los objetos, generalmente frutas, del primer término. A partir de este punto comienzan las variaciones que alcanzan toda la rica diversidad que la consumada maestría del autor evidencia sin esfuerzo. Y dentro de ellas se integran los activísimos volúmenes que tectónicamente elaboran cada pieza, avanzando o retrocediendo, según sea conveniente desde el plano del fondo hacia adelante o a la inversa, siempre de manera compensadamente rít-

mica, para alcanzar la especial armonía que es uno de los grandes logros de las naturalezas muertas de Meléndez, bajo las que subyace un ordenado sistema ortogonal que orquesta el aparente descuido con que las formas se presentan a los ojos del espectador.

Resulta interesante observar que a pesar de la robusta y vigorosa simplicidad de sus composiciones, claras y discretas, y de su gran honradez imitativa, de muy estimable concepción, el espíritu extraño, etéreo y místico que poseían los bodegones españoles del XVII se desvanece en las obras de Meléndez y el aura misteriosa que da a aquellos esa categoría inmaterial y severa, casi sagrada, se torna aquí en un algo concreto, tan diferente y tan preciso, que toda analogía entre unos y otros se pierde y llega a oponerse tanto como se contradicen, aún siendo complementarios, el «Siglo de Oro» y el «Siglo de las Luces» en el panorama hispano, a cuyas distintas áreas pertenecen las naturalezas muertas que son objeto de la presente comparación.

En su rigurosa observación de la realidad Meléndez emplea como principio esencial la luz en sus contrastes más efectivos. En efecto los juegos luminosos le sirven para reforzar la imponente presencia de los volúmenes y para delimitar con escueta rudeza los contornos de cada pieza a fin de evitar sombras que desnaturalicen el concepto de los objetos que sitúa bajo su implacable foco.



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón*. The Wadsworth Atheneum, Hartford.



LUIS MELÉNDEZ: *Bodegón: queso, acerolas y utensilios*. Colección privada. México.



LUIS MELÉNDEZ: *La merienda*. Colección Linsky. Nueva York.

Este procede de la izquierda siempre y modela con precisión plástica la corporeidad de las formas, utilizando en contadas ocasiones un levisimo resplandor detrás de los motivos de acuerdo con la necesidad de una mesurada tendencia a siluetear. En cuanto a conseguir los reflejos de luz más potentes sigue el sistema de aplicar toques cargados de pasta con el pincel, de manera que revela fácilmente las áreas que acusan la fuerza lumínica permitiéndole expresar los volúmenes con mayor sensación de autenticidad merced al enriquecimiento de la plasticidad del motivo conveniente, ya sea una jarra panzuda, un vidrio transparente o una fruta de brillante piel.

La idea de espacio en Meléndez está claramente determinada por su desinterés hacia las perspectivas pro-

fundas, si se excluyen los panoramas que excepcionalmente sirven de fondo a sus composiciones de frutas o meriendas, descritas en un ambiente campestre; por el contrario sus preferencias se encaminan a los fondos neutros y opacos que respaldan, a manera de densa cortina de grave ambientación, los conjuntos de sus composiciones, recurso por otra parte de peculiar habilidad para destacar con fuerza escultórica todos los motivos que las integran, a la vez que dota de sensible intimidad a cada obra.

Su facilidad para pintar la calidad de las cosas es proverbial y como es lógico se despliega con una consumada maestría al otorgar a cada objeto los valores táctiles que este posee, sin equivocarse nunca su categoría ni procurar establecer medias realidades; por el contrario

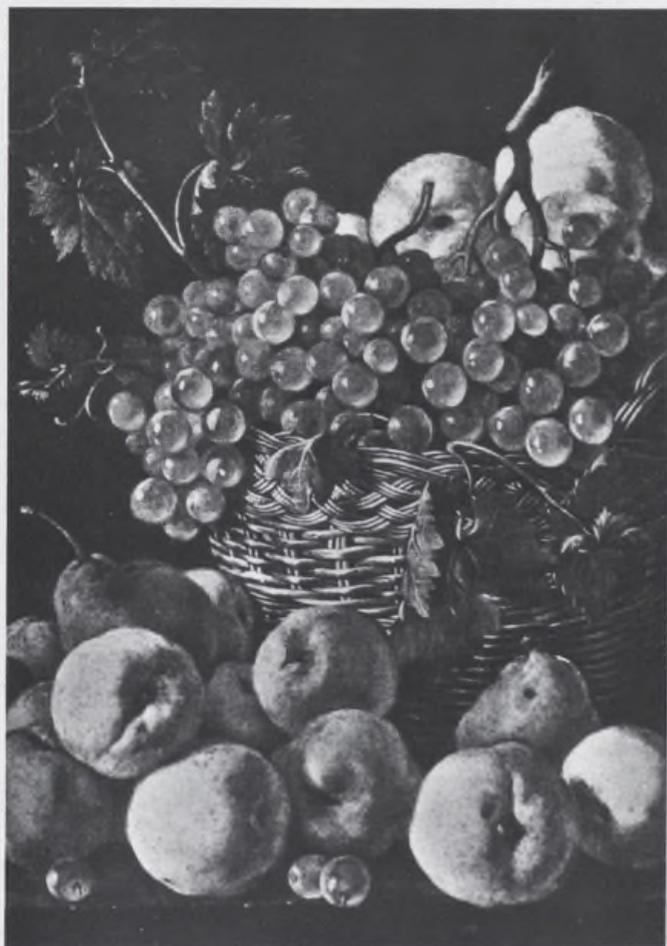
su virtuosismo se ejerce de manera especial contraponiendo unos a otros a fin de establecer tanto las adecuadas diferencias como la pormenorización de la personalidad individual de cada componente, en acertada y efectista competencia de texturas.

Los temas de los bodegones no son concretos aunque parece como si procurase mostrar asuntos relacionados entre sí —almuerzos, meriendas o postres— sin llegar a mezclar frutas y dulces, con carnes o pescados, estos últimos no muy frecuentes, como tampoco lo son los frutos secos, las legumbres y las verduras. Probablemente tuviese «in mente» proseguir, variando hasta el infinito sus combinaciones; cuando menos así llega a expresarse en sus memoriales a Carlos III, lo que inclina a pensar que si hubiera tenido mayores facilidades, situación desenvuelta y salud conveniente, la serie de cuadros hubiera sido enorme y nunca reiteradora de composiciones ya ejecutadas. A veces entre los utensilios de empleo común, Meléndez incluye alguna que otra pieza de mayor calidad, incluso suntuosa, aunque en raras ocasiones y cuando la dignidad de la escena lo requiere; así se pueden ver piezas de metal, quizás plata y otras de porcelana o loza fina decorada, pero muy raramente.

Meléndez a la vez es un colorista de primer orden. Su cromatismo es múltiple, ajustado, rico y diversificado; sus colores son enteros y sobrios, de los que parece ausente toda tendencia a la fantasía. Gusta de los contrastes poderosos aunque siempre armónicos, predominando las fórmulas integradoras a fin de evitar estridencias innecesarias. Gusta de los tonos terrosos, triunfando el siena tostado y los ocre por doquier, desde las superficies, a los panes y otros detalles, variándolos con habilidad en las frutas y utensilios. Juega con los tonos fuertes, como rojos o blancos a fin de crear puntos de atracción visual en torno a los cuales ordenar los conjuntos, de acuerdo con la necesidad de ambientar la tercera dimensión en aras de una mayor exactitud tanto para el espacio como para las formas que en él se expresan.

Aunque semeja no tener una evolución clara algunos detalles, unidos a las fechas que aparecen en los lienzos, permiten ordenar en parte su producción, tarea nada fácil. Con todo, procurando conjugar las relaciones internas de motivos y estructuras de cada obra, con las firmas y los tamaños puede establecerse una cronología aproximada que tiene como extremos temporales los años de 1759 y 1774, hasta el momento los más fiables para servir de comienzo y término a la etapa en que produjo las naturalezas muertas pertenecientes a las Co-

lecciones Reales, habida cuenta la carencia de fechas en muchas de ellas, lo que obliga a una prudente cautela. E. Tufts ha precisado una clasificación cronológica bastante aceptable, que es la que, con algunas correcciones se ha procurado seguir en el catálogo de la exposición, contando siempre con el riesgo que ello implica.



LUIS MELÉNDEZ: *Cesto con uvas y otras frutas*. Paradero desconocido.

Mucho más podría escribirse comparando a Meléndez con otros autores, análisis que Tufts ha llevado a cabo con acierto y no hace al caso repetir aquí, aunque sería de suma utilidad. Lo que sí puede ser provechoso es llamar la atención desde estas líneas a quienes dedican sus desvelos a la Historia del Arte para que estimen como se debe la pintura española del siglo XVIII, tan necesitada de estudios de detalle y obras de conjunto a fin de proseguir el análisis de una centuria tan interesante como poco conocida; y precisamente el variadísimo campo de la naturaleza muerta no es el apartado al que se debe dirigir la menor atención. El caso de Meléndez es un vivo ejemplo de lo mucho que todavía queda por descubrir, tanto en sus posibles pinturas religiosas o de retrato, como en los diferentes bodegones que aún deberán aparecer e incluso los documentos que quizá los avalen y arrojen más luz sobre su vida y su obra.

Pintor aislado y singular en el panorama español, aunque no tanto si se estima la pobreza de nuestros conocimientos sobre otros artistas del período, Meléndez es un autor que como otros muchos de su tiempo no fue aprovechado en todas sus posibilidades, debido a la mala suerte, la desidia o el desinterés. Amigo más de la calidad de las cosas y de su personalidad distintiva que del mero efecto decorativo o teatral que las mismas podrían representar, fue respetuoso con la sencillez de los objetos y deseó la misma simplicidad para sus composiciones, siempre nuevas y sugestivas. En él la tradición española realista revive con fuerza, rompiendo los convencionalismos que otras escuelas habían impuesto al género en aquel siglo.

Emanación distinguida del suelo español, Meléndez es una especie de eslabón entre los bodegones ascéticos del XVII y las sombrías naturalezas muertas de ímpetu trágico que Goya no tardará en ejecutar. Con Luis Meléndez los bodegones españoles ocupan un lugar de honor en las artes europeas del siglo XVIII y difunden una sensibilidad especial hacia lo tangible que no retrocede ante los límites de lo real, reduciéndolo a una clave comprensiva, tanto para el espectador deseoso de nuevas sensaciones estéticas como para el que busca en la naturaleza muerta el silencio intemporal de las cosas auténticas. Sirvan estas breves líneas de modesta presentación de las obras de Luis Meléndez existentes en el Museo del Prado y del grupo que se les une, procedente de otros lugares, para conmemorar, aunque con retraso, el segundo centenario de su muerte.

NOTAS

¹ DUQUE DE MAURA «Vida y reinado de Carlos II». Madrid. 1954.— J. NADA «Charles the Bewitched. The last Spanish Habsburg 1661-1700». Londres 1962.— H. KAMEN «Spain in the Later Seventeenth Century 1650-1700» Londres/Nueva York. 1980.

² D. ANGULO «Pintura del siglo XVII». Ars Hispaniae XV. Madrid. 1971.

³ O. FERRARI y G. SCAVIZZI «Luca Giordano» Nápoles. 1966.

⁴ H. KAMEN «La Guerra de Sucesión de España (1700-1715)». Barcelona. 1974.

⁵ Y. BOTTINEAU, 1962, Op. cit.

⁶ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, Op. cit.

⁷ J. J. LUNA, Cat. Exp. «Michel-Ange Houasse». Madrid 1981/1982. Vid: «Introducción a la pintura francesa en la corte de Madrid. De Felipe III a Felipe V».— J. URREA «Pintura del siglo XVIII en España». Valladolid. 1977.

⁸ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI (1746-1759). Academia. 1959/60.

⁹ J. URREA: «Introducción a la pintura rococó en España». Coloquio «La época de Fernando VI» Oviedo 1979 (1981).

¹⁰ C. BÉDAT, Op. cit.

¹¹ A. MORASSI «A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him» Londres 1962.— A. PALLUCCHINI «L'opera completa di Gian Battista Tiepolo». Milán. 1968.

¹² Cat. Esp. «Antón Rafael Mengs». Madrid. 1980.

¹³ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ «Sociedad y estado en el siglo XVIII español». Barcelona. 1976.

¹⁴ R. HERR, «España y la revolución del XVIII». Madrid. 1971.

¹⁵ P. GASSIER y J. WILSON «Vida y obra de Francisco de Goya». Barcelona 1974.— R. ANGELIS y P. GUINARD «Tout l'oeuvre peint de Goya». París. 1976.

¹⁶ G. ANES «El Antiguo Régimen: Los Borbones». Historia de España Alfaguara IV. Madrid. 1975.

¹⁷ J. SARRAILH. «La España ilustrada de la segunda mitad del XVIII». Madrid. 1974.

¹⁸ Cat. Esp. «El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII». Burdeos/París/Madrid. 1979/80.



Luis Meléndez: *Bodegón*. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

¹⁹ N. IVANOFF «Francisco Battaglioli» en «Dizionario biografico degli Italiani». II. Roma. 1965.— P. ZAMPETTI «A Dictionary of Venetian Painters». IV. Leigh-on-Sea. 1971.

²⁰ M. D'ORSI «Corrado Giaquinto». Roma 1958.— A. E. PÉREZ SÁNCHEZ «En torno a Corrado Giaquinto «Archivo Español de Arte 1971».— J. URREA. 1977 Op. cit.

²¹ J. J. LUNA «Introducción al estudio de Charles-Joseph Flipart en España» Volumen Homenaje a D. Antonio Domínguez Ortiz. Madrid. 1981.

²² M. SANDOZ «La vie et l'oeuvre de Charles de La Traverse». (1726-vers 1780) Bulletin de la Societé de l'Histoire de l'Art Français. 1970 (1972).

²³ J. J. LUNA «Obras de Jean Pillement en colecciones españolas». Archivo Español de Arte. 1973 n.º 184.— Id. «Presencia de Jean Pillement en la España del siglo XVIII». I Jornadas de Arte. C.S.I.C. Madrid. 1981.

²⁴ P. ZARCO CUEVAS «Cuadros reunidos por Carlos IV siendo Príncipe en su Casa de Campo de El Escorial». El Escorial. 1934.

²⁵ R. ARNÁEZ. «Dibujos españoles del siglo XVIII. Museo del Prado». Madrid. 1975.— J. MORALES «Los Bayeu» Zaragoza. 1980.

²⁶ S. ALCOLEA «Mariano Salvador Maella 1739-1819». The Register of the Museum of Art. The University of Kansas III n.º 8/9. 1967.

²⁷ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. 1965. Op. cit.

²⁸ V. SAMBRICIO «José del Castillo». Madrid. 1957.

²⁹ O. DELGADO «Paret y Alcazar». Madrid. 1957.— X. DE SALAS «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo» A.E.A. n.º 199. 1977.

³⁰ M. SORIA Y G. KUBLER «Art and architecture in Spain, Portugal and its American Dominions 1500-1800». Londres-1959.

³¹ Vid nota 7.

³² V. SAMBRICIO «Tapices de Goya». Madrid. 1946.

³³ J. HELD «Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas». Berlín. 1971.

³⁴ I. BERGSTRÖM «Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVIII». Madrid. 1970.

³⁵ C. STERLING. 1959. Op. cit.

³⁶ Cat. Exp. «Chardin 1699-1779» París. Cleveland. Bostón. 1979. (cat. P. Rosenberg et S. Savina).

³⁷ J. GALLEGO «Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro». Madrid. 1972.

³⁸ L. TRÉNARD. «L'Europe du siècle des lumières» Szegedin. 1963.

³⁹ M. S. ANDERSON «Europa en el siglo XVIII». Madrid. 1964.

⁴⁰ M. DEVÈZE «L'Europe et le monde a la fin du XVIII^e siècle». París. 1970.

⁴¹ G. DE LOGU «Natura morta italiana» Bergamo. 1962.

⁴² Cat. Exp. «La natura morta italiana». Nápoles. 1964.

⁴³ P. GUINARD. «Pintura española». Barcelona. 1972. II, p. 151.

⁴⁴ D. ANGULO Y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ «Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII». Madrid 1972.

⁴⁵ P. GUINARD «Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique». París. 1960.— P. GUINARD Y T. FRATI «Tout l'oeuvre peint de Zurbarán». París. 1975.

⁴⁶ H. N. OPPERMAN. «Jean Baptiste Oudry 1686-1755». Nueva York. 1977.

⁴⁷ G. DE LASTIC «Desportes». C. Ar 1961, Enero.

⁴⁸ M. ROLAND-MICHEL «Anne Vallayer-Coster. 1774-1818». París. 1978.

⁴⁹ C. STERLING 1959. Op. cit.

⁵⁰ R. CAUSA. «Pittura Napoletana del XV al XIX secolo» Bérgamo. 1961.

⁵¹ A. PONZ. «Viaje de España» V. Madrid 1772/74 (Ed. Madrid. 1947).

⁵² «The Journal and Correspondence of William, Lord Auckland». Londres 1861, II, p. 60.

⁵³ J. J. JUNQUERA Y MATO «La Decoración y el Mobiliario de los Palacios de Carlos IV». Madrid. 1979.

⁵⁴ J. J. LUNA «Un pequeño inventario de pinturas del Palacio de Aranjuez en torno a 1800» Boletín del Museo del Prado. 1983 (en prensa).

⁵⁵ Inventarios Reales. Palacio de Aranjuez. 1818 (inédito).

⁵⁶ En el mencionado inventario, vid nota 54, aparece en la habitación n.º 7 la referencia: «Cuarenta y cinco quadros de varios tamaños que contienen Bodegones y Fruteros; los del primer tamaño son quatro de vara de largo y tres quartas de caída; del segundo hay catorce de tres quartas de largo y media vara de caída; del tercero son doce de más de media vara de largo y poco menos de caída; y la quarta clase que son del tamaño de los antecedentes por lo alto son quince: Su Autor Don Luis Meléndez». Esta precisión aclara la existencia del n.º 7 pintado en blanco en el ángulo inferior izquierdo de la mayoría de los lienzos. Igualmente en alguno figura la inscripción P^o N^o S^or indicativa de la pertenencia al cuarto del Príncipe de Asturias.

CATALOGO

Las fichas del catálogo han sido redactadas
por Juan J. LUNA

1

Bodegón: Manzanas, peras, cajas de dulce y recipientes

Lienzo: 0,36 × 0,49

Firmado en el borde de la mesa: L^s.M^z.D^o. AÑO 1759.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 1977

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 52.—E. Tufts, 1971, p. 175.

Firmado y fechado en 1759 el presente cuadro ofrece otros aspectos complementarios para el conocimiento de lo que Meléndez representa en la historia del bodegón en España, para lo cual es imprescindible estudiar la extensa serie de ejemplos que se conservan en el Museo del Prado.

Sobre la superficie plana habitual, y con el rasgo de inmediatez que caracteriza la producción del artista, castañas, nueces y avellanas, contrastan por su categoría de frutos secos, infrecuentes en los lienzos del maestro, con las manzanas y peras que dominan el centro de la tela; a su lado una torre compuesta por tres cajas circulares de dulce, o de queso, completa el primer término de la escena. En un segundo plano, limitando con los fondos neutros sobre los que se recortan, aparece un barrilete de madera, que probablemente contenga arropo o conservas, al que equilibra en tono menor una espléndida jarra de alfarería sin vidriar de cuerpo globular, típicamente tala-verana; entre ambas formas se acusa, a través del reducido intersticio que sus volúmenes dejan en medio, una caja de dulce inclinada, cuyas líneas rectas se contraponen a las circulares que predominan en todo el conjunto.

La riqueza de colorido que combina los claros y vivos, con los terrosos y apagados, los toques de luz que acentúan calculadamente las dimensiones de las formas dando idea de su poderosa plasticidad, y la variedad de motivos, constituyen ejemplos de la maestría del pintor para tratar con evidente acierto objetos de diferente calidad y presencia, felizmente combinados, en un todo armónico convincente. Las cosas aparecen individualizadas y plasmadas en una quietud representativa intemporal, carentes de la idea de un uso inmediato que les pueda hacer desaparecer al cumplir su función de comestibles; tan solo una avellana partida podría sugerir cierta idea de haber sido dividida para su pronta consumición. Al igual que en todos los cuadros de Meléndez, el plano semeja algo inclinado para permitir el máximo de campo visual sobre el que disponer los objetos para su más fácil contemplación y comprensión.

La fecha de 1759 ya aludida convierte a esta pintura en la primera conocida entre los bodegones del autor, lo que le confiere una significación especial en cuanto a su situación en la sucesión cronológica del artista de cara al análisis de su evolución estética.

Museo del Prado n.º 936



Bodegón: Peritas, pan, jarra, frasca y vasija

Lienzo: 0,47 × 0,34

Firmado sobre la tabla: L.^zM.^zD.^{zo} AÑO 1760

Ang. inf. iz: n.º 7, 591

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

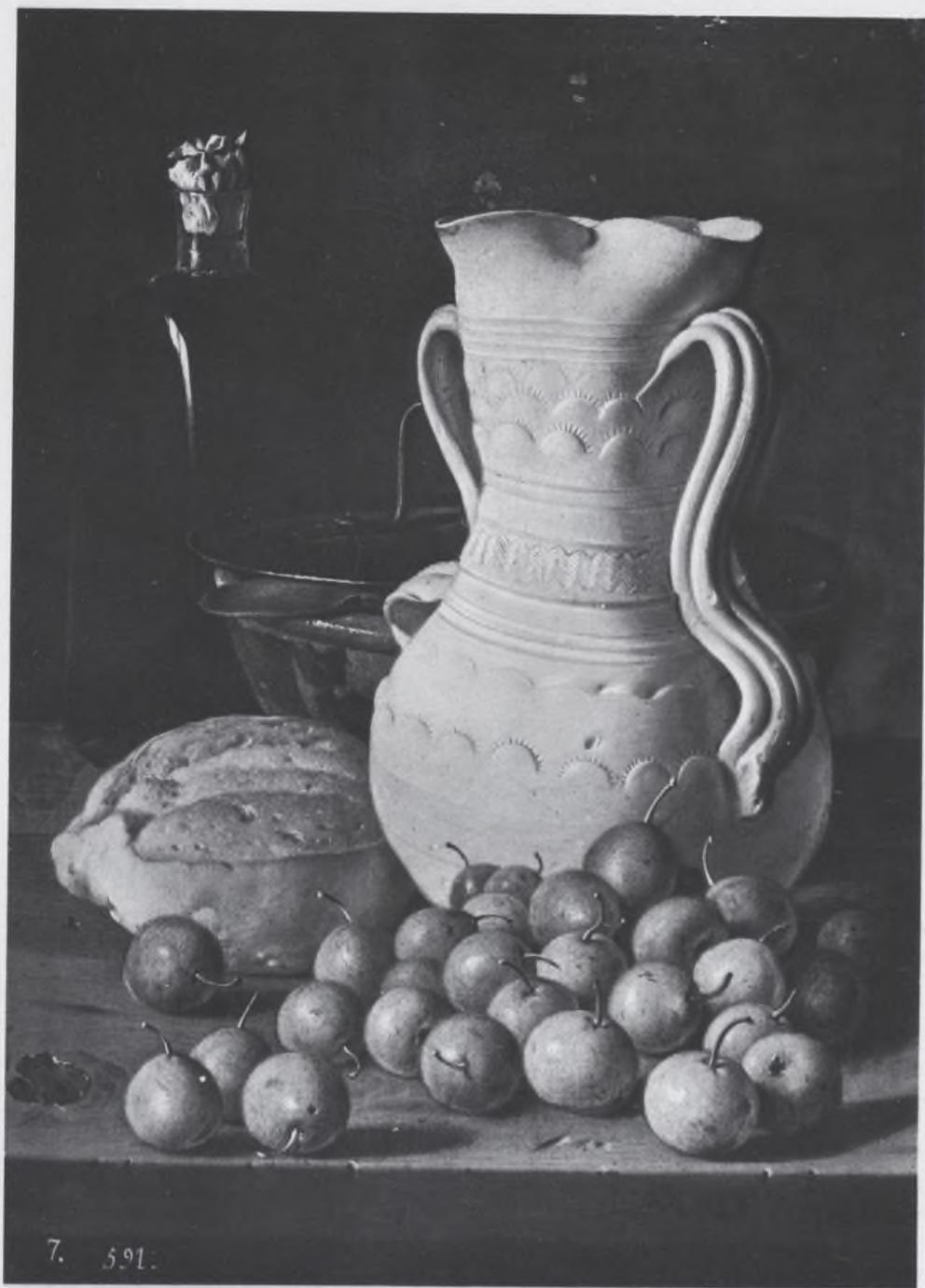
Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216.—E. Tufts, 1971, p. 168.

Sobre una tosca mesa de madera, descrita táctilmente con los pequeños detalles de la calidad del material, visibles en nudos y muescas, aparecen desordenadamente situadas unas cuantas peritas y a su lado un pan en segundo término, junto al cual se eleva una prodigiosa jarra de loza con vidriado estannífero, muy blanca; recuerda piezas americanas, aunque bien pudiera ser andaluza, de Andújar, de acuerdo con la forma peculiar que posee y la decoración de imbricaciones, las asas molduradas y la boca finamente ondulada. Detrás de todo este grupo un cuenco de loza, con tapa metálica y una cuchara asomando, y una frasca de vidrio, conteniendo vino, completan la composición.

Esta pintura ofrece varias particularidades que precisan ser indicadas. En primer lugar está firmada y sobre todo fechada en 1760, lo que permite creer que hasta ahora es una de las naturalezas muertas más antiguas conocidas de la mano del autor. Su fórmula compositiva, el tratamiento de los objetos, y las dimensiones del lienzo, inclinan a relacionarla con los n.ºs 910 y 911, lo cual permitiría registrar a todas en el mismo año, sirviendo de punto de partida para una datación consecuente de la primera fase de Meléndez en este campo, o cuando menos, de las obras más tempranas de las que hasta el momento se tiene noticia. Refuerza tal hipótesis el hecho de que en ellas aparecen las frutas muy en primer término, la jarra en segundo y siempre algún otro objeto redondo figura en el agrupamiento a fin de establecer la conexión entre el bodegón en sí mismo y el fondo que cierra la escena, sobre el cual se destacan los componentes con gran nitidez.

Otro detalle muy curioso está constituido por los arrepentimientos, visiblemente evidenciados por las sombras claras que circundan los perfiles, superior del pan e izquierdo de la jarra, indicio de una corrección al disponer definitivamente los elementos que configuran la obra, aspecto a retener al considerar el carácter posiblemente iniciador que presenta esta obra respecto del resto de la serie.

Museo del Prado n.º 912



Bodegón: Naranjas, sandías, tarro y cajas de dulce

Lienzo: 0,47 x 0,34

Firmado sobre la caja: L. M.
Ang. inf. iz.: n.º 7, 92

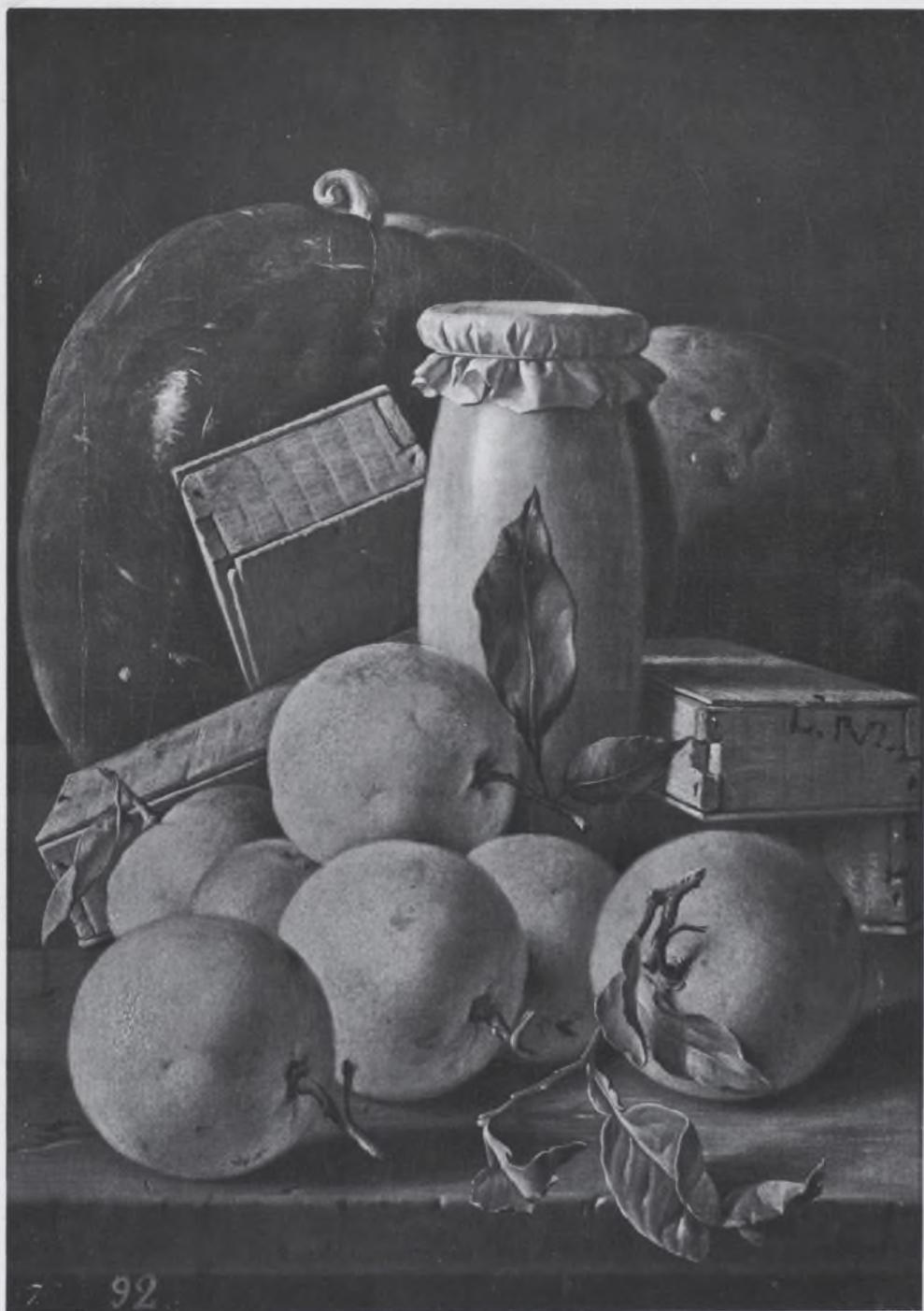
Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: E. Aguilera, 1946, lám. XIII.—M. Soria, 1948, p. 216.—J. A. Gaya Nuño, 1950, p. 150.—G. de Lastic, 1955, p. 40.—Id., 1955, n.º 9, p. 20.—E. Tufts, 1971, p. 167.

Un potente sentido tectónico domina en esta composición, cuyos volúmenes semejan ser los auténticos protagonistas del lienzo, más que los propios elementos que configuran la escena. Meléndez ha logrado conseguir una visión tan cercana al espectador que sin duda atiende primero al efec-tismo del relieve que se proyecta con fuerza en dirección al exterior que a los motivos del universo visible que se le ofrecen.

Aquí se advierte, con espectacular dimensión, el interés del artista en valorar las formas geométricas puras que subyacen en la naturaleza, estableciendo un compromiso entre la verosimilitud de la realidad circundante y las posibilidades de representar sus formas de la manera más depurada; así naranjas, cajas de dulce, mielero con vidriado estannífero y sandías se presentan respectivamente como pequeñas esferas, paralelepípedos, cilindro y grandes esferas. Contribuyen a esta sensación, tanto la deliberada ausencia de pormenores y objetos menudos que distraigan la atención de quien lo contempla, como la fuerte iluminación aplicada con acierto, y la coordinación del cromatismo, hábilmente contrastado.

En cuanto a la individualidad de los diversos objetos, son los mismos que aparecen en otras obras y puede advertirse muy bien hasta qué punto eran familiares para el autor, de acuerdo con la facilidad con que los reproduce y repite. No puede establecerse con carácter definitivo una fecha de realización del cuadro, pero observando sus circunstancias estéticas semeja la década de los sesenta, próximo a otras realizaciones del autor por estos años. El acierto del mielero se basa también en el correcto contraste cromático de su fuerza blanquecina opuesta a los tonos verdes, naranjas y ocre dominantes.



Bodegón: Cerezas, ciruelas, queso y jarra

Lienzo: 0,47 × 0,34

Firmado sobre la jarra: L.^sM.^z

Ang. inf. iz.: n.º 7, 561

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

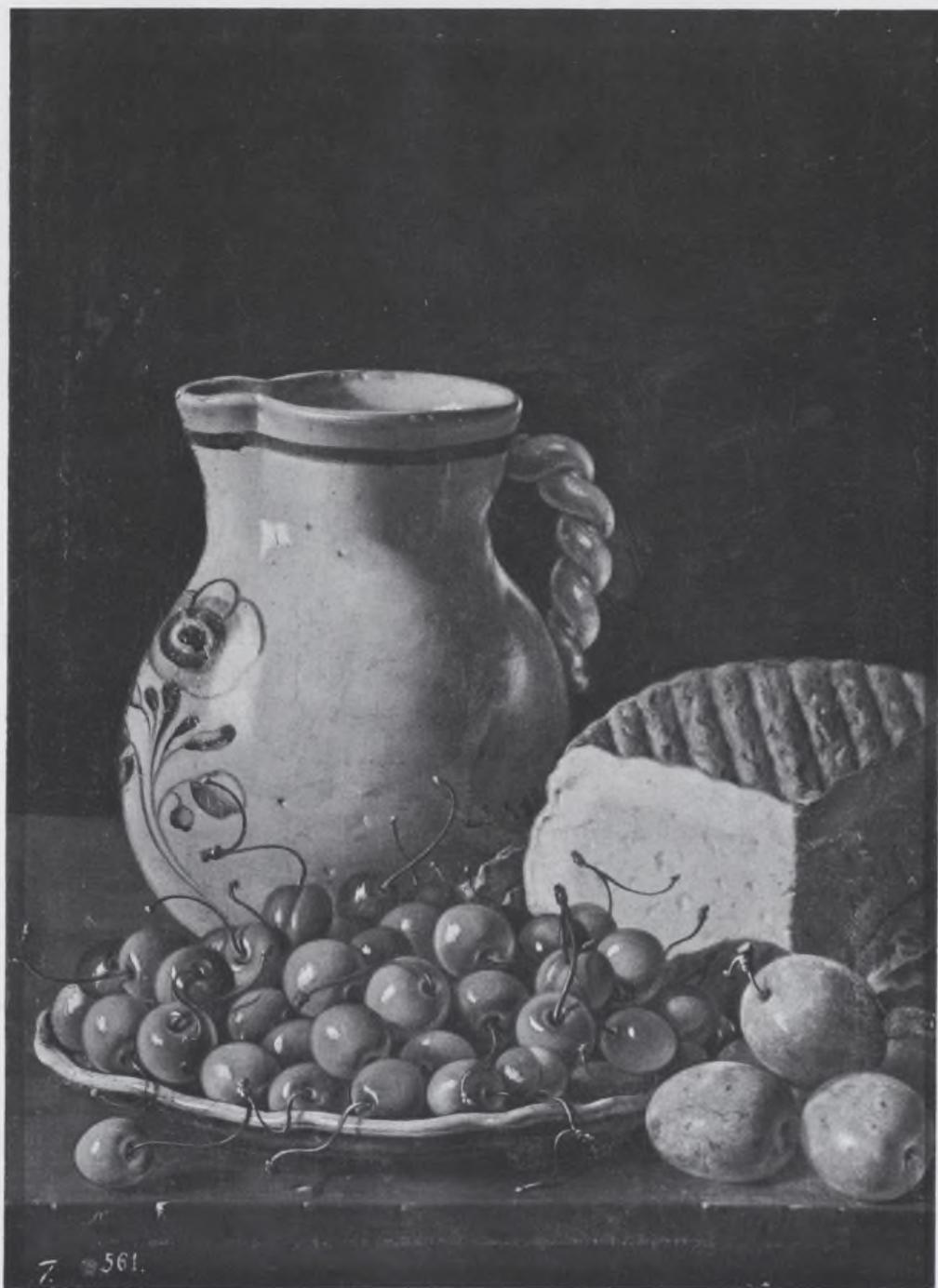
Bibliografía: Espasa Calpe XXXIV, p. 640.—M. Soria, 1948, p. 216.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 206.—E. Tufts, 1971, p. 168.—R. Torres Martín, 1971, fig. 17.

El objeto que de inmediato fija la atención del espectador es la espléndida jarra de loza, de vidriado estannífero, típica del siglo XVIII; posee un asa torsa de estilo salomónico y su decoración es la típica de la serie de la adormidera, pintada en azul cobalto, con clara adscripción a los tipos talaveranos. A su lado un queso contrasta por el juego de líneas rectas y curvas que le delimitan, y por los planos de luz tan distintos que muestra; delante un plato rococó de borde ondulado rebosa de cerezas, y unas ciruelas se sitúan en el ángulo inferior derecho de la tela.

Relacionando este cuadro con otros de la serie muestra la repetición del mismo plato e incluso de la jarra, que aparece de nuevo en el n.º 924, aunque sin la decoración floral que en el presente ostenta. En el North Carolina Museum of Art, de Raleigh, existe una réplica de este lienzo, aunque igual que su pareja, aparenta menor calidad, lo que obliga a plantearse si la adscripción a Meléndez de aquellos puede experimentar correcciones en el futuro, después de un estudio pormenorizado.

Desde el punto de vista técnico el bodegón debe ser incluido entre los ejecutados en la séptima década del siglo, de acuerdo con la fuerza expresiva de sus volúmenes, la visión tan directa de los objetos, y los detalles combinados de frutas y utensilios. Además luz y color describen soberbios efectos, de los cuales conviene destacar el magnífico inpecto de tonos rojizos brillantes del centro de la composición recortándose sobre amarillos y blancos, levemente azulados.

Museo del Prado n.º 911



Frutero: Limas, naranjas, acerolas y una sandía

Lienzo: 0,47 × 0,33

Firmado: L.^s M.^z D.^o Año 1760.

Ang. inf. iz.: n.^o 7, 105.

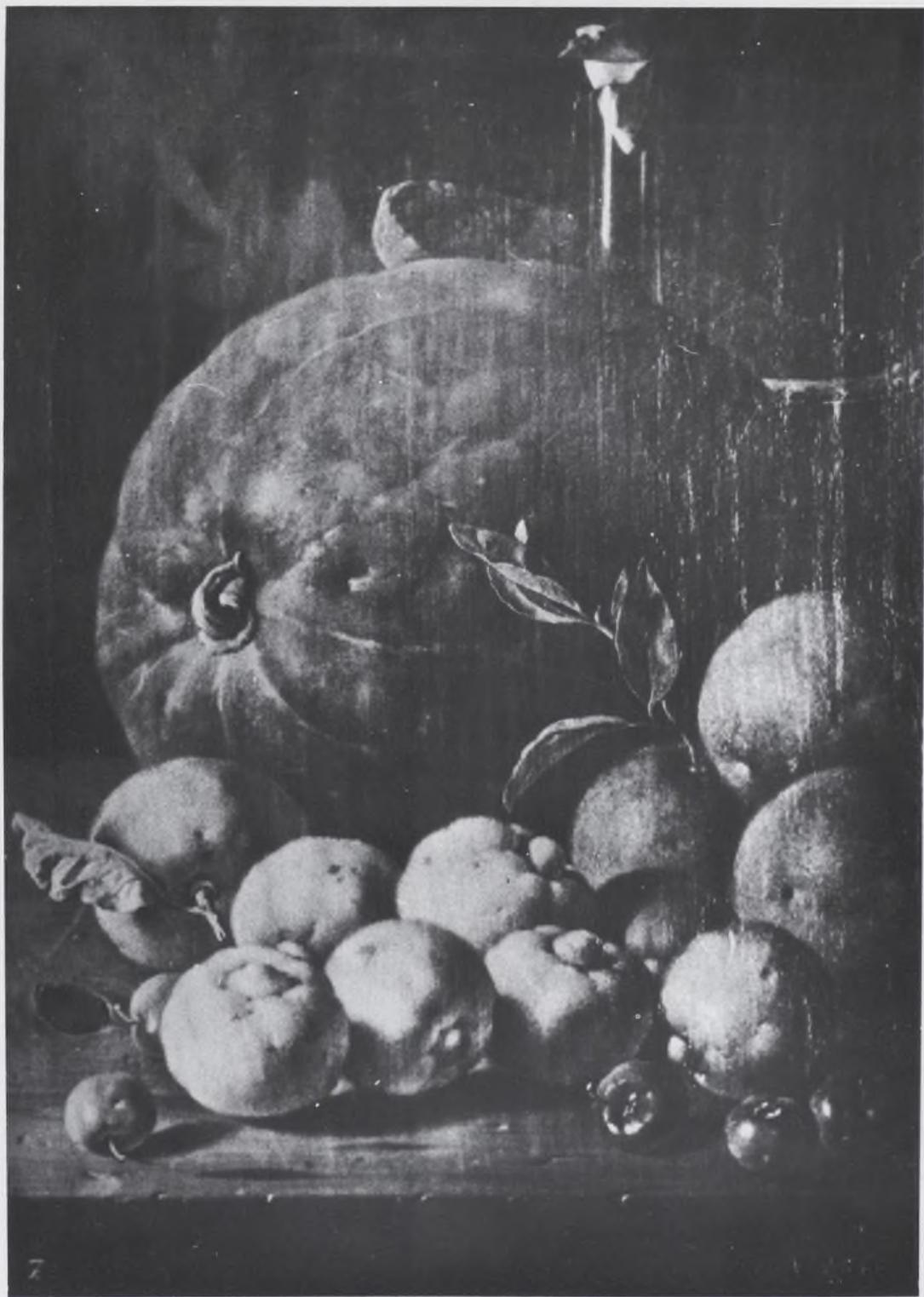
Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 634.—E. Tufts, 1971, p. 168.

Unas menudas acerolas contrastan con un grupo de limas y naranjas, que a su vez semejan empequeñecidas por la soberbia sandía, que se eleva tras ellas, ocultando casi un enfriador de corcho, de cuya cubierta, colocada oblicuamente, surge el cuello transparente de una botella de vidrio tapada rústicamente con un objeto envuelto en papel. Los mismos detalles de los lienzos anteriores se expresan en esta obra con análoga riqueza de términos, espíritu compositivo y pormenores cualitativos; como resultado puede afirmarse sin un excesivo margen de error que el incluirla en el citado grupo está plenamente justificado, con lo que la fecha de ejecución, 1760, corrobora la misma datación que ostenta el n.^o 912.

Según se ha observado en obras precedentes, Meléndez, deseoso de producir asuntos que ilustren sobre la importancia de las frutas y cacharros así como de crear piezas decorativas desde el punto de vista artístico, procura añadir algún que otro detalle que reduzca la excesiva rigidez de las formas incluidas, tendentes siempre a la valoración plástica del volumen; por ello pinta hojas, pedúnculos o ramas que animan la espacialidad de la composición y restan frialdad geométrica a la acumulación de ejemplos de la naturaleza, logrando así una mayor fluidez y una integración más proporcionada de los diferentes motivos que forman el conjunto.

Museo del Prado n.^o 913 (Depositado en el Museo de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria)



Frutero: Ciruelas, un pero y uvas

Lienzo: 0,48 x 0,35

Firmado: L.^a M.^z D.^o AÑO 1762

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 175.

Cuando a Meléndez se le aplican las categorías generales de los pintores de naturaleza muerta a menudo se olvida que a pesar de su análisis implacable de la realidad, también supo revelar con exquisito cuidado los valores de las cosas sencillas, y aunque en sus bodegones lo popular reina por doquier a veces hay algunos cuadros que por su interés centrado en lo menudo y modesto pasan desapercibidos, ya que están lejos de aquellos que expresan con un lenguaje directo y virtuoso las calidades de que hace gala el autor, aún dentro de lo cotidiano. En un caso semejante se encuentra esta modesta pintura, protagonizada por varias ciruelas, una manzana y una banasta de ancho mimbre, de la que surgen con transparente vitalidad las uvas en racimo, derramándose hacia afuera por los bordes, mientras las hojas de parra ondean sobre el conjunto recortándose, casi con un ritmo caligráfico, sobre el fondo neutro que cierra casi todas las composiciones de Meléndez, propiciando la fuerza escultórica de los motivos que protagonizan sus pinturas.

Los colores claros y oscuros, el dibujo preciosista aplicado con una gran seguridad y el atento empleo de una luminosidad adecuada, ponen en valor la composición extrayendo de ella principios líricos simples pero válidos de acuerdo con su cántico a los objetos modestos y sensibles. Este aspecto intemporal que domina en muchos cuadros del artista les otorga una validez de amplia efectividad, fuera de los imperativos de las modas pasajeras, debido a que revelan, merced a su sinceridad interpretativa, la verdadera esencia de las cosas.

Museo del Prado n.º 935



Bodegón: Pan, peras, queso y recipientes

Lienzo: 0,49 x 0,37

Firmado: L. M.^z

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

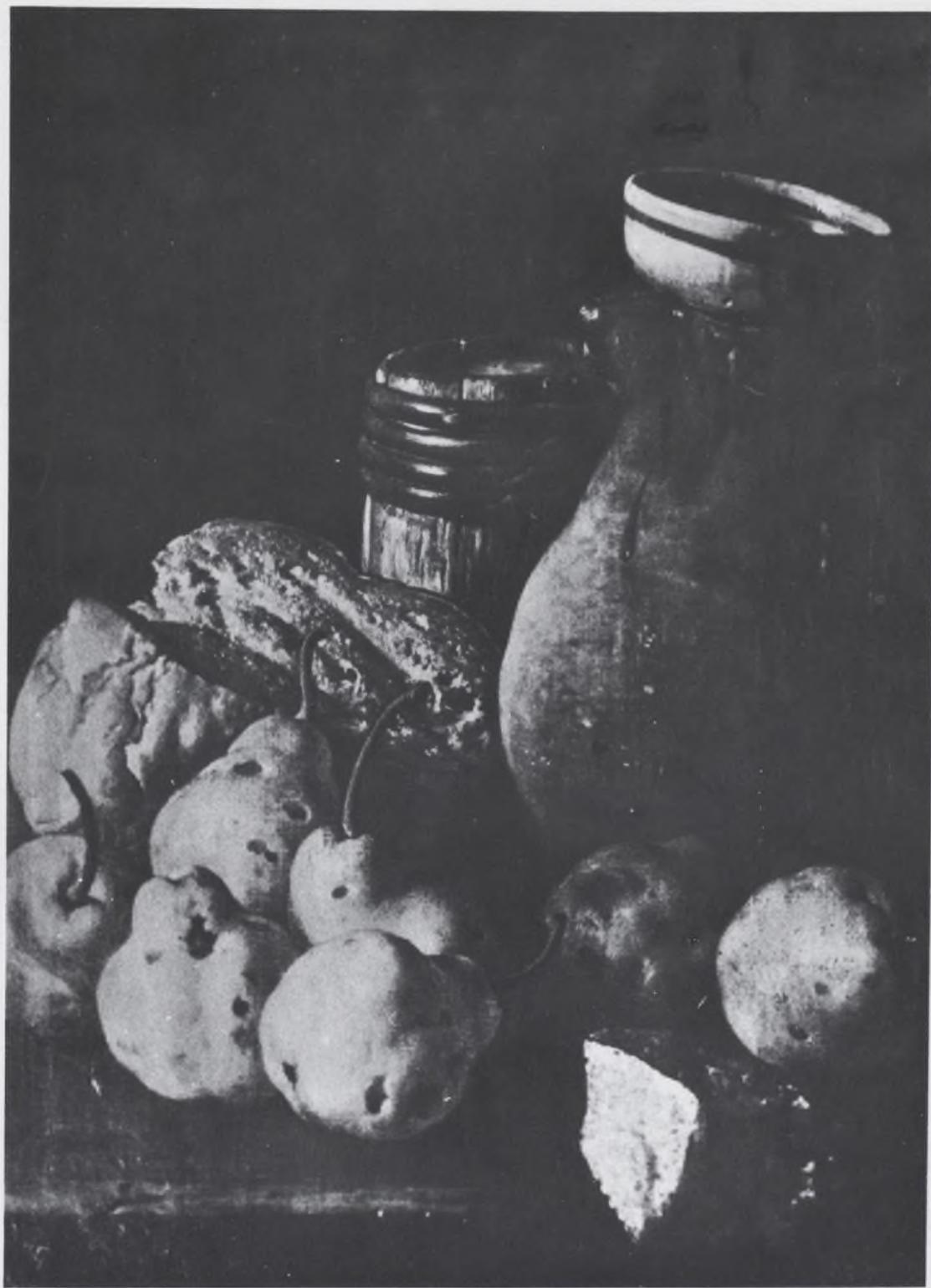
Bibliografía: J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 634.—E. Tufts, 1971, p. 173

El pequeño trozo de queso introduce un grupo de peras detrás de las cuales un pan y una jarra de alfarería, cubierta con un cuenco de loza decorada, dejan entre sí un espacio a través del cual asoma el consabido barrilete que podía contener productos relacionados con las conservas de alimentos o simplemente arropé.

Esta es una de las típicas obras en que Meléndez demuestra conocer las anteriores muestras del bodegón hispano, remontándose probablemente al siglo XVII, aunque describiendo la naturaleza muerta con un punto de vista distinto que le sitúa a mitad de camino entre la insistencia objetiva del mundo nórdico y el entusiasmo lírico de la estética napolitana contemporánea, que sin duda admiraba, y desde luego había estudiado. Todo ello revela un especial temperamento que debido a su amor a las sutilezas ópticas y su fidelidad al lenguaje pictórico puro, lejos de artificios, se aproxima a los mejores representantes del estilo en la historia de este género en la pintura universal.

Con elegante simplicidad somete a todos los elementos que integran la composición a una cuidada compensación de volúmenes que se ordenan claramente, lo que de hecho es la presencia visible del oculto sistema ortogonal de líneas que existe en cada obra y que precisamente imprime carácter a toda la producción del artista, consiguiendo para ella ese aire de serena sencillez que respiran sus cuadros. Puede datarse muy a principios de los años sesenta del siglo XVII.

Museo del Prado n.º 928 (Depositado en el Museo de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria)



Bodegón: Pescados, cebolletas, pan y objetos diversos

Lienzo: 0,50 × 0,36

Ang. inf. iz.: n.º 7, 93

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: E. Aguilera 1946, lám. X.—Espasa Calpe, XXXIV, p. 640.—M. Soria, 1948, p. 216.—E. Tufts, 1971, p. 166.

Exposición: 1979/1980, Burdeos. París. Madrid. (Ed. Esp.) n.º 40

La peculiar devoción que Meléndez siente por las formas geométricas se advierte en esta asociación de distintos motivos entre los cuales pueden apreciarse impulsos hacia la simplificación que suponen la esfera, el cono o el cilindro, convenientemente ocultos bajo las formas mucho más vulgares y cotidianas de los objetos de uso habitual en las cocinas de la época.

En primer término unos arenques ahumados ofrecen sus irregulares superficies junto a unas cebolletas de pulido contorno; al lado de ellos un pan abombado pone su nota clara y maciza. En segundo plano se ve una jarra panzuda de alfarería, típica del siglo XVIII, cubierta con un fragmento de loza talaverana de la serie de la «adormidera», que casi oculta un cuenco de cerámica; del borde del recipiente emerge un mango de madera. Una alcuza, una vinagrera y un cesto, completan el efectismo realista del cuadro.

La composición está concebida en vertical y a diferencia de otras acumula los elementos con cierto «horror vacui» que sin duda otorga una interesante individualidad al cuadro distinguiéndole de otras producciones del mismo momento. Considerando los objetos representados el presente cuadro reviste rara originalidad pues algunos de ellos no vuelven a encontrarse en ninguno de los otros lienzos ejecutados por el maestro.

Museo del Prado n.º 907



Bodegón: Pan, cantarilla y cesta

Lienzo: 0,48 × 0,34.

Firmado en la servilleta: L.M.²

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: Espasa Calpe XXXIV, p. 640.—M. Soria, 1948, p. 217.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 212.—E. Tufts, 1971, p. 174.

En primer término un pan, bajo el cual aparece un cuchillo que ofrece la envengadura de su mango al espectador, aparece al lado de una tosca jarra de alfarería, que debe ejercer el papel de cantarilla de leche; detrás unas frutas y un cesto de mimbre del que sobresalen unos platos de filo decorado, una servilleta y un vaso de vidrio, ocultando entre todos una frasca de la que únicamente sobresale el cuello, cerrado por un tapón de corcho.

Tanto colores y luces, como formas y texturas, contribuyen al efecto de calidad en la materia y al naturalismo extremado que se desprende de la pintura; Meléndez, tan hábil para estos y otros aspectos ha conseguido una asociación instantánea de objetos que semejan adecuados para iniciar una merienda campestre más que para una labor de cocina. La sencillez y sinceridad de cada pieza son las proverbiales de que dota el artista a su producción, en la que no olvida los menudos detalles que confieren el especial sentido táctil de cada pormenor.

En el North Carolina Museum of Art, en Raleigh, se conserva una réplica de esta pintura y al parecer hay otras repeticiones, todas de calidad inferior, en la colección Linsky de Nueva York y en una colección privada madrileña; parecen copias del cuadro del Prado ya que se acusan claras diferencias en la captación de los pormenores, menos atentos a la realidad inmanente de cada objeto.

Museo del Prado n.º 932 (Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla).



Bodegón: Pichones, cesto y vasijas

Lienzo: 0,49 x 0,36

Firmado en el borde de la madera: L.M.²

Ang. inf. iz.: n.º 7, 586.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: E. Aguilera, 1946, lám. XI.—M. Soria, 1948, p. 217.—M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 48.—E. Tufts, 1971, p. 174.

Un par de pichones centran la composición y describen, con toda la fuerza expresiva de sus colores, la facilidad de Meléndez para los contrastes cromáticos y la peculiar y asombrosa fuerza de los mismos. Tan impresionante vitalidad se comunica al resto de los motivos y a las tonalidades que los personifican: un lebrillo vidriado, que contiene en su interior un cuenco —ambos de la misma calidad que es habitual en el artista—, un limón y un cuchillo; a su lado se ve un gran cesto de mimbre del que sobresalen un trozo de jamón, cebollas y verduras.

La prodigiosa habilidad del autor se evidencia en la elegancia de que sabe dotar a un tema tan aparentemente prosaico. Un ritmo lineal muy peculiar describe una gran S que se inicia en el asa de la cesta y descendiendo recorre todo el perfil del ave del primer término, surcando el lienzo desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo; idénticos aspectos se advierten en la contraposición de los cuencos y la cesta, ambos de constitución circular, dispuestos a ambos lados del eje rítmico precedente. Con estas sutilezas, la composición toma un aire distinto y rompe la posible rutina repetitiva de grupos de cacharros y comestibles vistos en otros lienzos, adquiriendo una significación diferente, sin dejar de provocar en el espectador la sensación de verismo que el autor acostumbra.

De acuerdo con la sugerencia del catálogo del Museo, de 1910, puede aceptarse la relación de compañeros que mantienen este cuadro y el siguiente, n.º 934.

Museo del Prado, n.º 933.



Bodegón: Jamón, huevos y recipientes

Lienzo: 0,49 × 0,37
 Ang. inf. iz.: n.º 7, 587

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—P. Guinard y J. Baticle, 1950, p. 138.—G. de Lastic, 1955, p. 42.—Id. 1955, n.º 9, p. 22.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 207.—E. Tufts, 1971, p. 175.

Exposiciones: 1954/1955. Londres n.º 13.—1963/1964. Londres n.º 18.

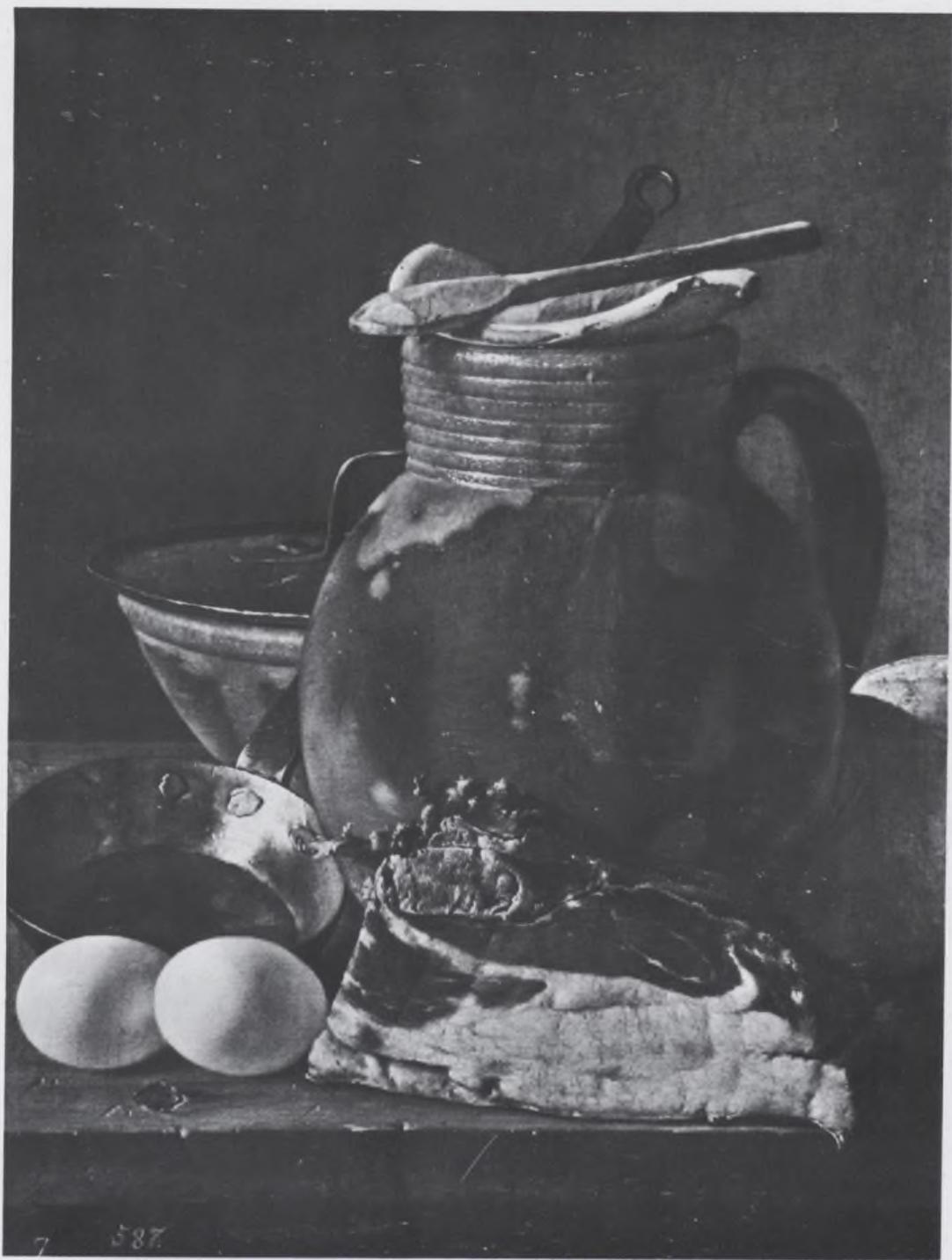
El lienzo está presidido por una gran jarra de alfarería, con la forma característica de las talaveranas de fines del siglo XVII, cuya asa todavía no es salomónica; se cubre con un fragmento de loza vidriada sobre el que aparece una cuchara de madera. En realidad el verdadero protagonista del lienzo es la masa consistente y firme de esta pieza, que se muestra imponente en toda la plasticidad de su abombado volumen. Ante ella un buen trozo de jamón y un par de huevos completan el primer término junto con una pequeña sartén de brillante metal que erige su mango hacia el interior en sentido oblicuo, hasta aparecer por detrás de la jarra. En último plano un cuenco vidriado con tapa de metal y un pan establecen la conexión de las formas del bodegón y el fondo neutro, contra el que las figuras se recortan con acusada pureza de líneas.

Uno de los mayores aciertos de Meléndez es la facilidad con que ejecuta las piezas dotándolas del volumen adecuado a sus estructuras con fuerza sorprendente, en lo que colaboran dibujo, color y luz y sobre todo con una rotunda seguridad, aspecto que se advierte al contemplar muchas de ellas. Igualmente aquí las texturas están soberbiamente diferenciadas, lo que puede notarse después de un somero examen comparativo de cada uno de los elementos que componen el cuadro.

Una hipótesis aceptable es la que mantiene el catálogo del Prado de 1910, que consiste en emparejar este lienzo con el precedente, n.º 933, atendiendo a la igualdad de dimensiones y a la orientación estética de ambos.

Al parecer en una colección privada madrileña existe una copia de esta pintura, pero su calidad, aunque no mala, inclina a pensar en un trabajo del siglo XIX que ha tomado al cuadro del Prado por modelo, al igual que ha sucedido en otras ocasiones.

Museo del Prado n.º 934.



Bodegón: Peras, melón, platos y barril

Lienzo: 0,48 x 0,35

Firmado en el borde de la madera: L.^s E.^s M.^z DE R.^a D.^o IS.^o P.^e 1764.
Ang. inf. iz.: n.^{os} 7, 171.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: G. Rouchés, 1927, p. 248.—M. Soria, 1948, p. 217.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 208.—Asahi Graph. 5. V. 1970, p. 92.—E. Tufts, 1971, p. 170.

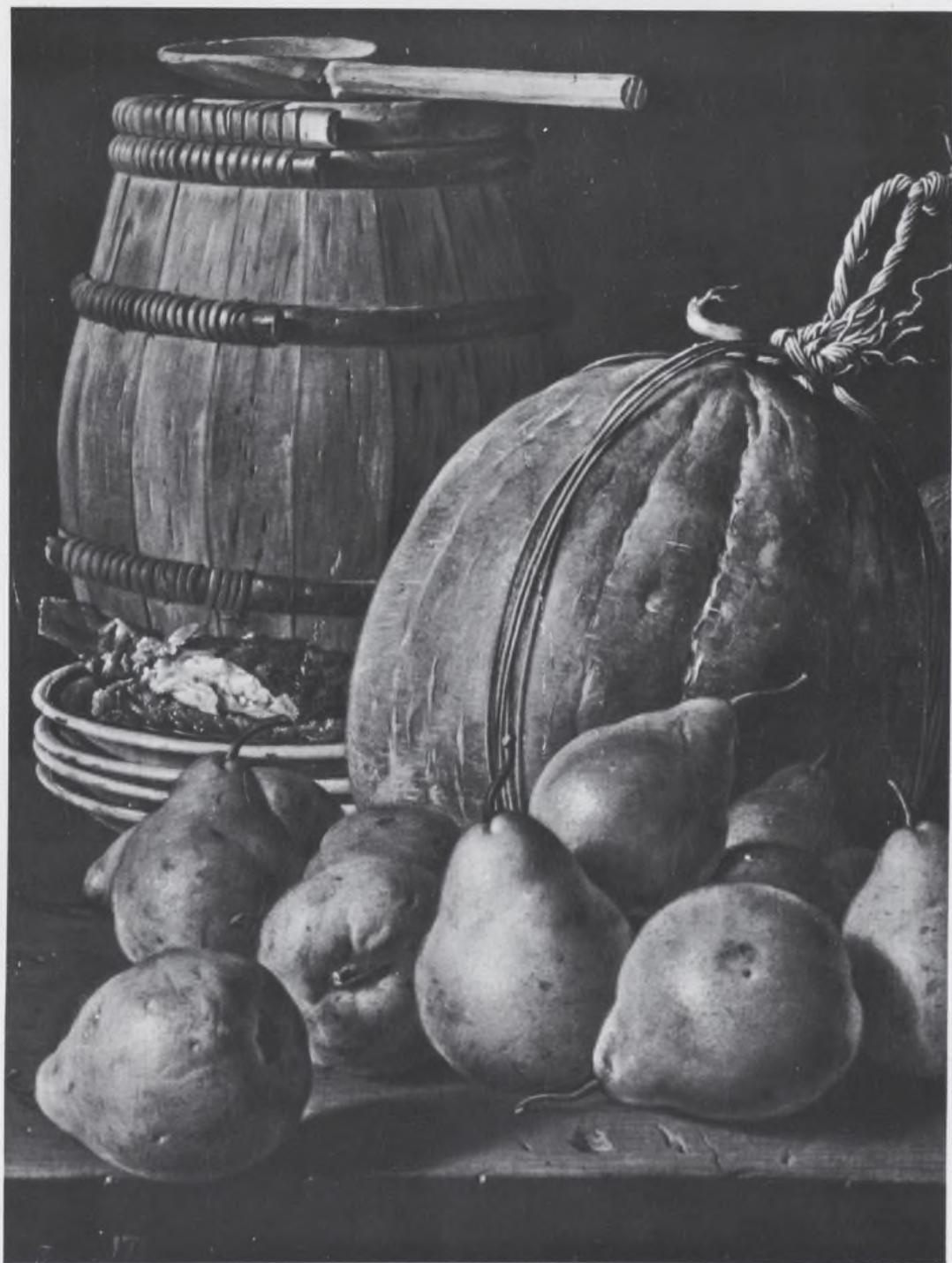
Exposiciones: 1963/1964, Londres, n.^o 17.—1970 Tokyo/Kyoto n.^o 91.—1973 Las Palmas de Gran Canaria n.^o 25.—1980. Buenos Aires, p. 126.

Firmado con la extremadamente larga serie de iniciales de su nombre y apellidos, y fechado en 1764, es un espléndido ejemplo de la magistral técnica pictórica de Meléndez para el bodegón, a la vez que de la austeridad y objetivismo hispanos frente al espíritu de humana intimidad que representa en la naturaleza muerta francesa Chardin, autor con quien a menudo se le compara a pesar de la evidente inexactitud de tal relación.

En primer término figuran unas peras y detrás un melón preparado para colgar en invierno; más allá una torre formada por cuatro platos de loza decorada, probablemente talaverana, se antepone a un barrilito que puede contener arrope, de acuerdo con el cucharón colocado sobre su remate, y no escabeche como expresa el catálogo del Museo. Probablemente la pieza intenta indicar las frutas y mermeladas que se preparan de cara a la temporada fría en la cocina popular tradicional, tan rica en este tipo de elaboraciones caseras.

La composición se divide de acuerdo con el método del autor en varios planos: las peras se corresponden con el primero, el melón con el segundo, aunque a mayor altura y por último el barrilito remata el conjunto en último término, compensando con su masa los volúmenes anteriores. Los toques de la luz, que surgiendo de la izquierda se despliegan sobre los objetos, ayudan a siluetear las formas con asombrosa precisión, a la vez que ponen en valor sus calidades.

Museo del Prado n.^o 919.



Bodegón: Granadas, manzanas, cajas de dulce y tarros

Lienzo: 0,37 x 0,49

Firmado en el borde del tablero: L.M.²

Ang. inf. iz.: n.º 7, 281.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

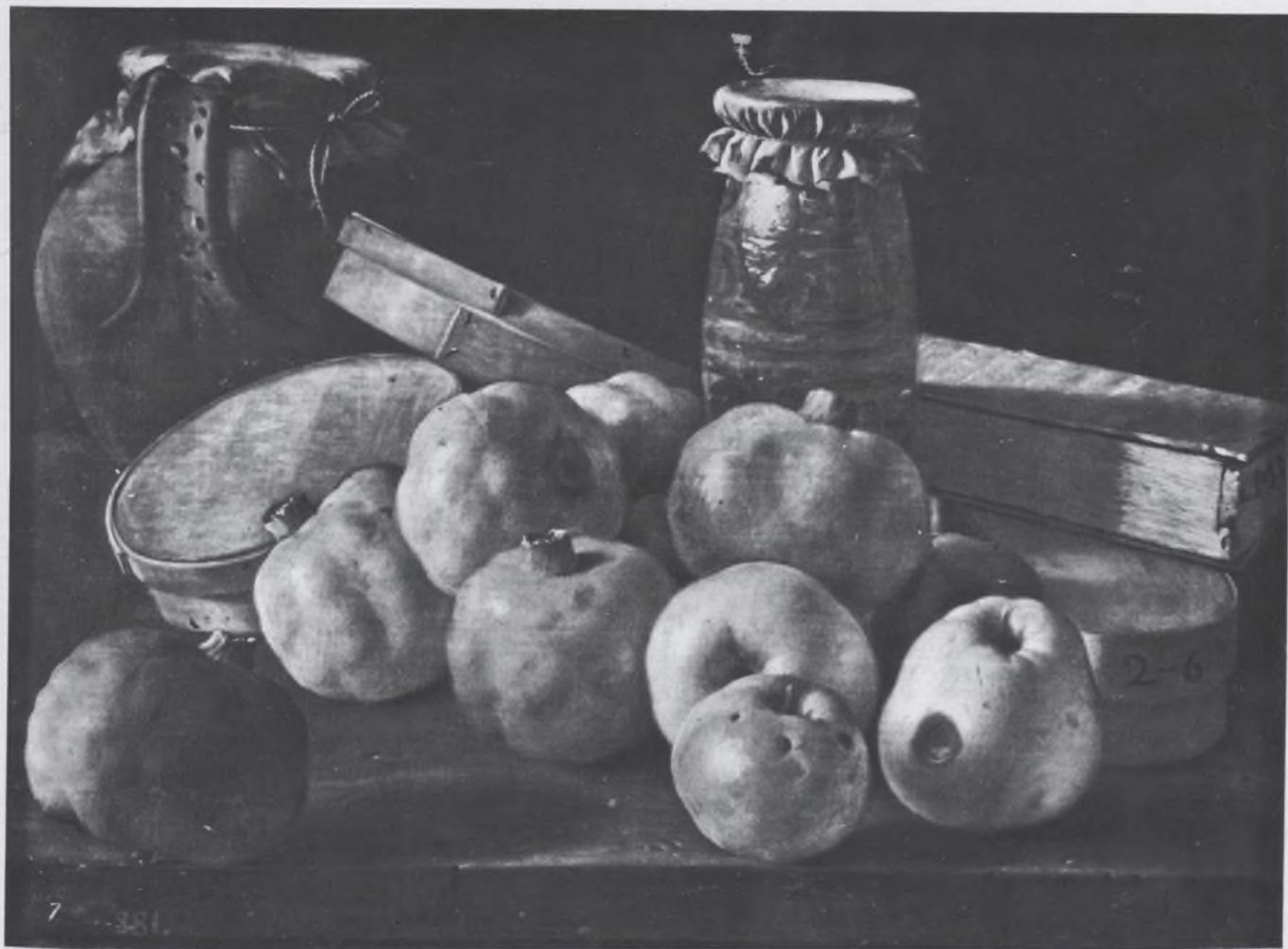
Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 173.

La preocupación de Meléndez por conseguir la plasticidad de los objetos que representa le lleva a extremos muy significativos en su búsqueda de la perfección; uno de ellos es el de procurar reducir los volúmenes de los motivos a unos elementos que tienden a la depuración formal, o cuando menos evocadores de los cuerpos geométricos puros, disfrazados de frutos de aspecto muy regular o utensilios de análoga expresividad formal. Ello no le impide fijar por medio de estudiados detalles los caracteres reales de cada cosa, puesto que la primera idea, a la que somete toda intención ulterior es la de alcanzar la visión consciente del mundo sensible.

Las granadas y manzanas se agrupan ante una sucesión de cajas de dulce de variadas formas, en medio de las cuales se erige, a manera de obelisco de espíritu doméstico, un mielero de Manises con decoración de sarta de riñones, idéntico al que se ve en otras pinturas de Meléndez, que además equilibra la masa de la jarra de alfarería que aparece en el área superior izquierda de la tela.

Aparte de advertirlo en los aspectos observados, el dominio de la técnica el artista lo ejerce ampliamente en la captación de las calidades materiales de los distintos cuerpos que sitúa en la obra, diferenciando perfectamente las contrapuestas texturas de sus superficies, de las que la pieza ofrece en conjunto una magnífica variedad que constituye un auténtico muestrario de su virtuosismo.

Museo del Prado n.º 927 (Depositado en el Palacio de Carlos V. Granada).



Bodegón: Sandías, barrilete y cajas de dulce

Lienzo: 0,38 × 0,50

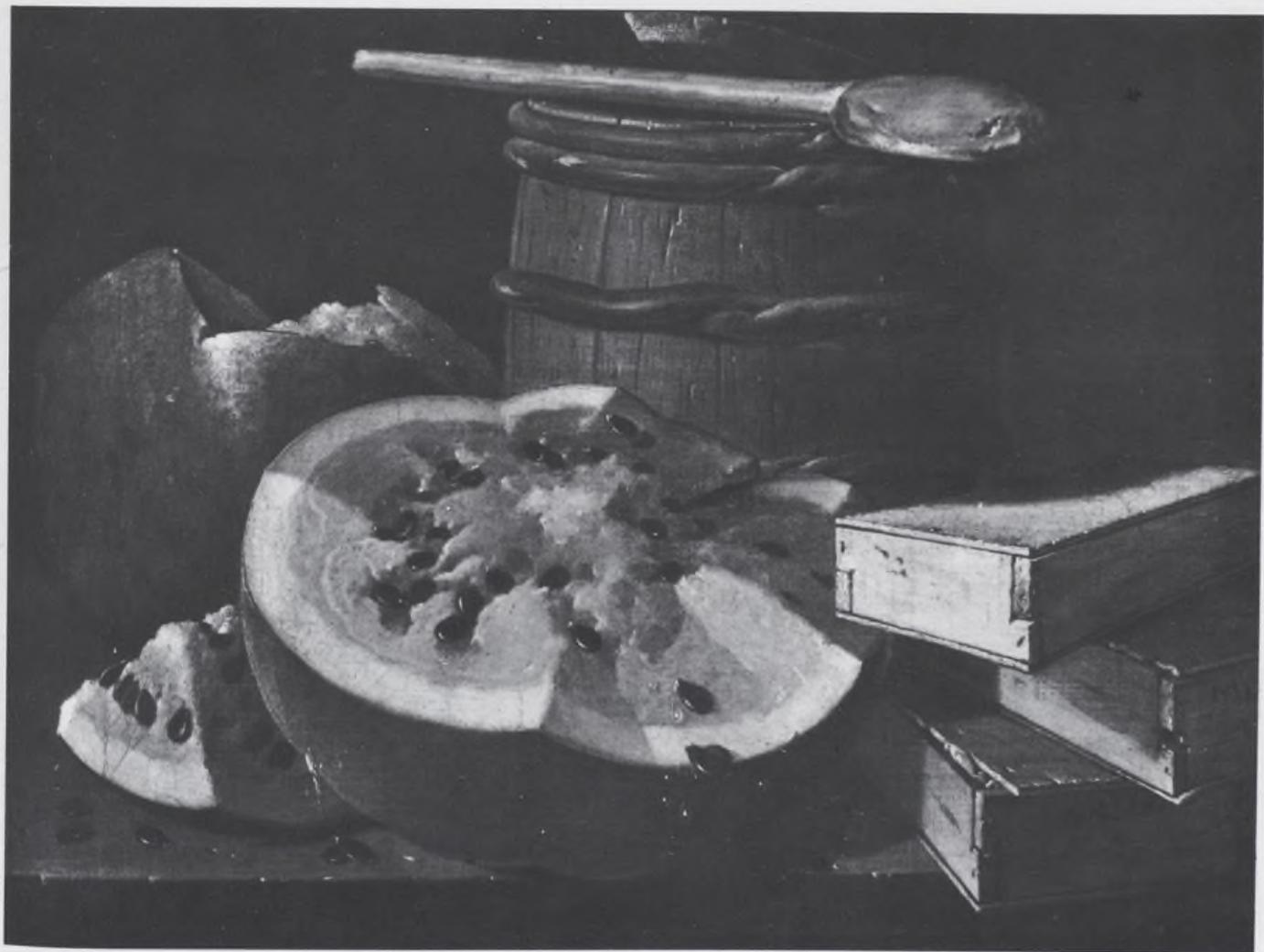
Firmado: L. M.^z D.^o

Procedencia: En la familia desde el siglo XIX.

El presente bodegón, compañero de otro, existente también en una colección privada madrileña, responde al tipo frecuente de pequeñas composiciones que ordenando unos pocos objetos sobre el plano, siempre con un carácter inmediato y directo, ponen ante los ojos del espectador una fiel representación de un rincón cualquiera de una cocina urbana o campesina, modesta y sencilla. Idénticas calificaciones pueden aplicarse a los elementos escogidos para protagonizar el lienzo. En primer término una magnífica sandía, cortada irregularmente, luce su jugoso interior, contrastando con la severidad del material que configura tres cajas de dulce, que dispuestas en torre aparentemente desordenadas y mostrando alguna que otra inscripción le dan la réplica. Otras porciones de sandía aparecen en segundo plano, a cuyo lado se alza un barrilete, para arrove probablemente, que ostenta sobre su tapa un cucharón de madera.

La iluminación contrastada crea un ambiente de atenuado tenebrismo, subrayado por el fondo oscuro contra el que se recorta la composición. El sentido de los volúmenes se impone inicialmente a cualquier otra consideración, es tal la fuerza que poseen, y obliga a valorar la importancia de las formas que aparecen conjugadas con gran acierto y realzadas merced a la carencia de un espacio amplio, lo que refuerza su recia personalidad al igual que la ausencia de objetos de menor tamaño a su lado. La ordenación coherente en un sistema ortogonal se constata al observar la retícula de líneas paralelas verticales y horizontales que los motivos suscitan entre sí al armonizarse sus masas en ambos sentidos.

Colección privada. Madrid.



Frutero: Naranjas, melón y cajas de dulce

Lienzo: 0,36 × 0,50

Firmado: L.M.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 280

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 44.—E. Tufts, 1971, p. 172.

Este curioso frutero insiste en temas que el artista repite con cierta frecuencia, describiendo a la perfección su gusto por las formas geométricas puras, a lo que sin duda era muy aficionado, en aras de lograr un mayor efectismo de volumen en sus obras, de cara a conseguir la fuerza escultórica pertinente para conseguir la impresión de tercera dimensión con visos de verosimilitud.

Un grupo de naranjas dispuestas casi en línea paralela al eje mayor de la composición, aparecen ante un espléndido melón preparado para colgar en invierno y detrás un considerable número de cajas de dulce de base rectangular —con algunas inscripciones gráficas a manera de marcas— sugieren las recetas y fórmulas caseras o monjiles a que tan dada es la cocina tradicional hispana.

El color brillante de las naranjas contrasta con el de las hojas que todavía se afirman en alguna de ellas y con el melón, cuya rugosa superficie da la réplica al pulimiento de la de las anteriores, mientras los recipientes de madera se diferencian tanto en la textura de sus materiales como en las líneas rectas de sus aristas; curiosamente de la contraposición de contrarios entre rectas y curvas surge una extraña armonía, sin duda nacida de ese interés por las formas depuradas al que el autor propende con marcada frecuencia.

Museo del Prado, n.º 926.



Bodegón: Ciruelas, brevas, pan y diversos recipientes

Lienzo: 0,35 × 0,48.

Firmado en el borde de la mesa: L. M.^z
Ang. inf. iz.: n.º 7, 272

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

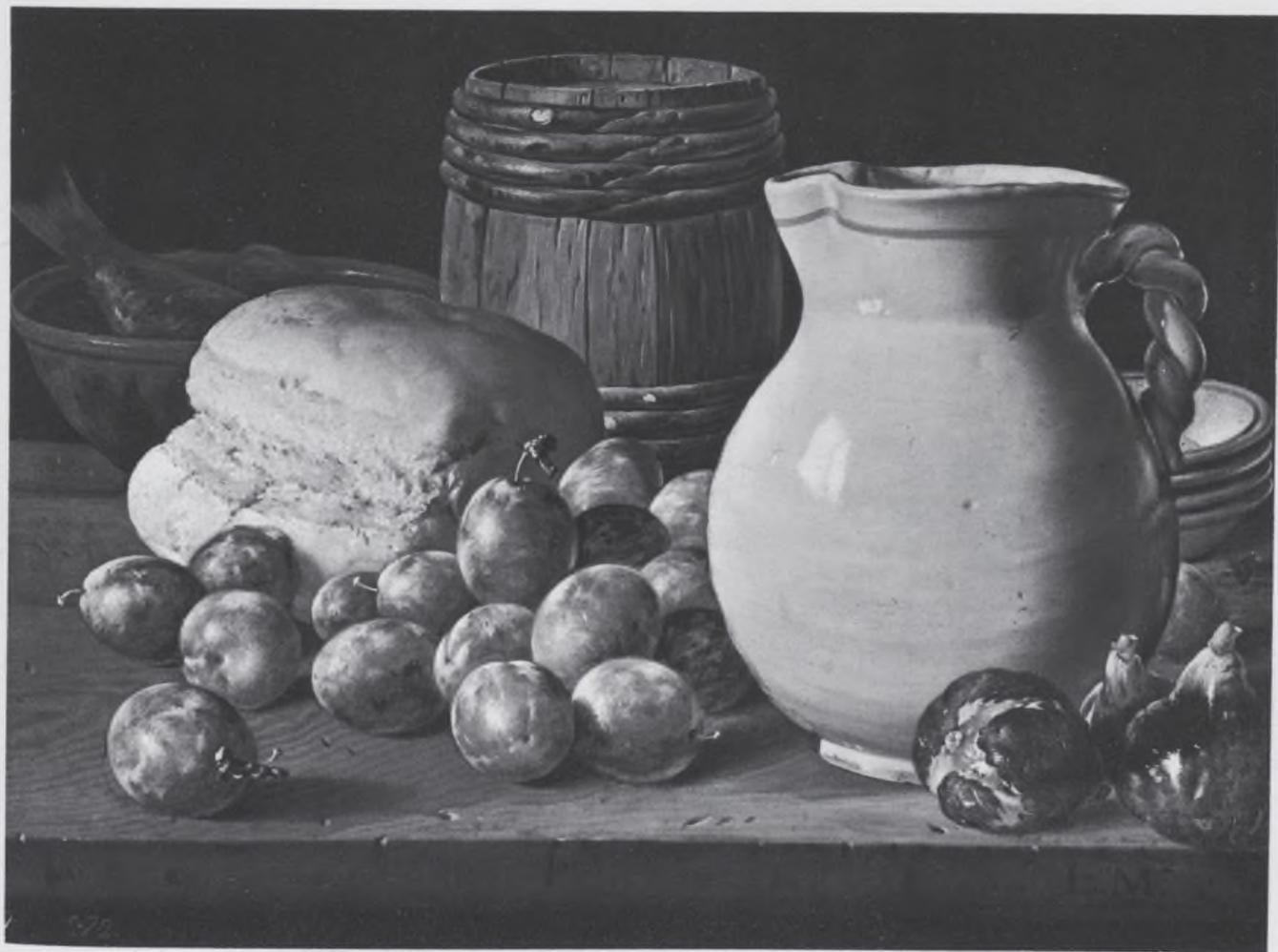
Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—G. de Lastic, 1955, p. 41.—Id. 1955, n.º 9, p. 21.—F. Chueca Goitia, 1958, fig. 163.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 210.—M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 40.—E. Tufts, 1971, p. 171.

Exposiciones: 1954/1955. Londres, n.º 14.—1960. Estocolmo, n.º 72.

Un compendio de motivos habituales en la ejecutoria de Meléndez se suman en esta pieza otorgándole un sentido de proximidad y certeza de gran valor artístico y documental. Sobre el característico tablero en el que se aprecian las vetas y nudos de la madera, entre ciruelas y brevas se expresan con plenitud formal un pan y una jarra de loza típicamente talaverana con vidriado estannífero blanco y filete decorativo azul de óxido de cobalto que ostenta un asa torsa de tipo salomónico, propia del siglo XVIII, semejante, salvo en la decoración, a la que aparece en el cuadro n.º 911. Inmediatamente detrás se aprecian varios platos de loza decorada, un tonelete, para arroje o conservas, y un cuenco, de cuyo interior sobresale un pescado.

La concatenación de planos es muy acertada y logra con gran facilidad la sensación de espacio; igualmente la luz se expresa con gran virtuosismo siendo notables los toques de pincel con riqueza de pasta que se aplican sobre las superficies a fin de crear el relieve y destacar la calidad de la materia sobre la que incide la cuidada luminosidad que baña el conjunto; también se aprecian leves golpes de claridad en algunos puntos secundarios que ayudan a siluetear las formas, procurando así su volumen con mayor justeza. Los contrastes cromáticos enriquecen aún más la composición dotando al conjunto de una agilidad muy valiosa para la observación comparativa de elementos diversos, hábilmente armonizados.

Museo del Prado, n.º 924.



Bodegón: Limas, caja de dulce y otros objetos

Lienzo: 0,35 x 0,48.

Firmado en el borde de la mesa: L. M.^z

Ang. inf. iz.: n.º 7, 273

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

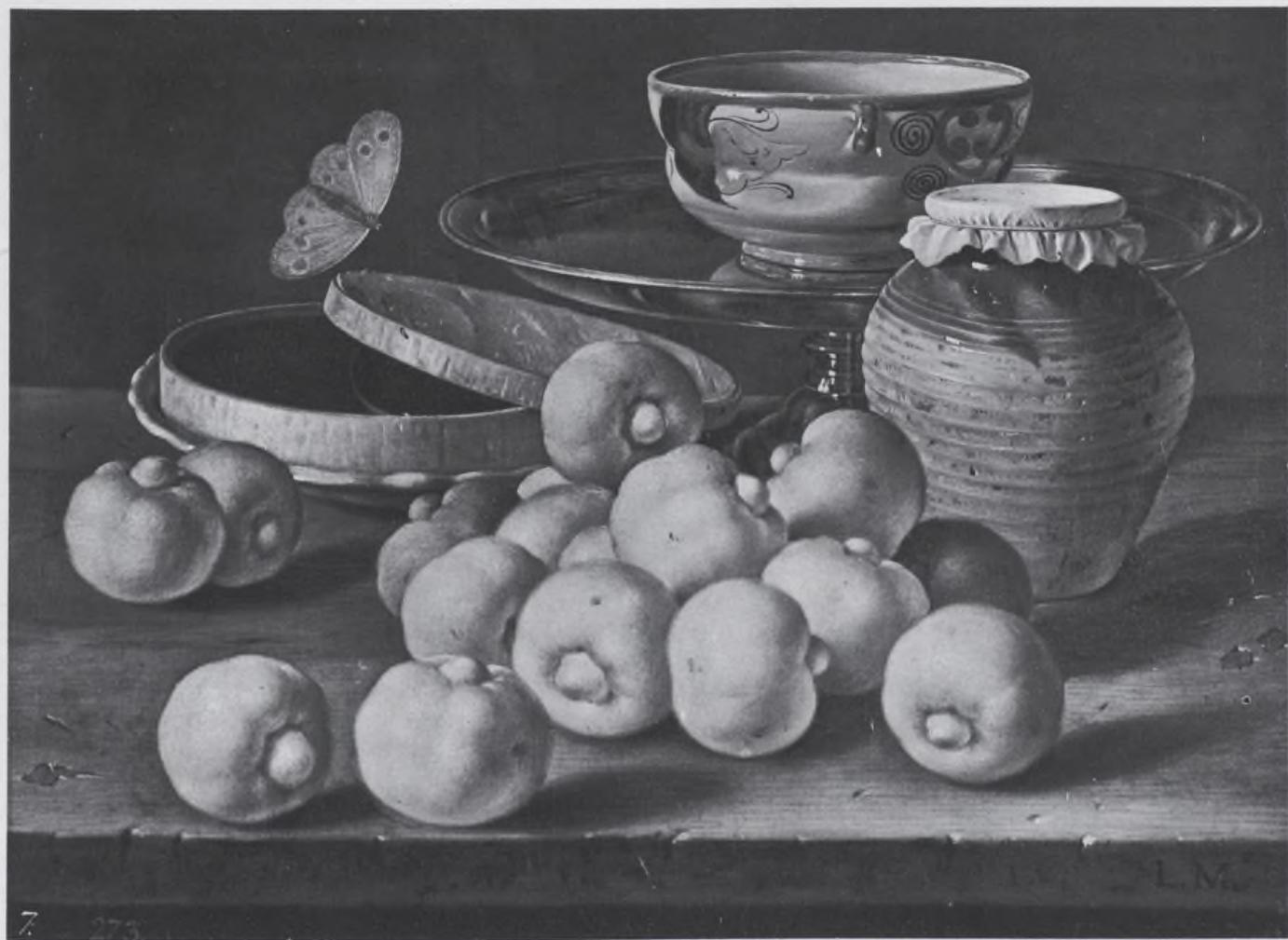
Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 172.

De verdaderamente original puede calificarse la naturaleza muerta que suscita estas líneas; ello se debe tanto a la peculiar composición escogida, como a los objetos que reúne, sobrevolados por una mariposa, excepcional por ser la primera vez que aparece un ser vivo en los bodegones del pintor.

En primer término unas limas dispuestas con el habitual desorden que emplea el artista, ocupan prácticamente la mitad del área utilizable, detrás de ellas una orza de tipo popular con vidriado verde de óxido de cobre, muestra las señales del trabajo a torno, indicando la precisión en el detalle propio del pintor. En último término se ven una caja de jalea abierta, sobre un plato de borde historiado, y un frutero de metal plateado que sirve de base a una taza de loza decorada. La mariposa ya aludida es interesante por su rareza aunque no por su calidad, ya que posee más un carácter testimonial que auténtico, de acuerdo con la pobreza de detalles con que se encuentra ejecutada y la carencia de naturalidad que su aspecto ofrece.

Tanto los colores como la luminosidad ambiental refuerzan el interés del cuadro que puede figurar entre los de mayor personalidad del pintor aunque no alcance la calificación de obra maestra que puede adjudicarse a otros. El valor de inmediatez que el conjunto reviste es, sin duda, uno de sus aciertos más notorios y también se advierte la facilidad del artista para renovar la temática de sus cuadros empleando los mismos o semejantes elementos, sin caer nunca en la reiteración o en la mera copia de sí mismo.

Museo del Prado, n.º 925.



Bodegón: Sandía, pan, roscas y copa

Lienzo: 0,34 x 0,47

Firmado en el borde: Eugenius Ludovicus... len Rivera Durazo S. P. 1770

Ang. inf. iz.: n.º 7, 113

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216.—M. Sánchez Palacios, 1965, p. 36.—E. Tufts, 1971, p. 169.

En torno a una media sandía recién cortada, que muestra su rojiza y jugosa carne en el centro de la tela, sirviendo de punto de referencia cromática y volumétrica a toda la composición, se ordenan con calculada desmaña un gran paño de cocina, que le sirve de base, un cuchillo, unas acerolas y una copa de vino, conformando un amplio primer término que casi oculta la superficie sobre la que se asienta el conjunto. En segundo plano un pan y unos rollos de repostería —estos sobre un plato de borde ondulado— se sitúan cerrando la escena y aportando con la presencia de sus masas los elementos que habitualmente respaldan la zona más próxima al espectador, siempre más menuda y detallada, de acuerdo con los motivos que desarrolla.

La idea de los comestibles se acerca más a la expresión del postre que a la de la propia alimentación principal que otros bodegones exhiben; quizá de ahí nazca el peculiar carácter decorativo de que se revisten las naturalezas muertas de los años setenta, indudablemente más maduras y diversificadas, en las que la solemnidad anterior se reduce en beneficio de una mayor accesibilidad al sentido menos severo e incluso amable, sin prescindir nunca del carácter informativo y analítico de las cosas, que es su verdadera razón de ser.

Según los catálogos del Museo este cuadro es compañero del siguiente, n.º 914, aspecto que se refuerza al constatar la analogía de dimensiones de las telas y el carácter de los motivos que ambas describen.

Museo del Prado, n.º 915.



7.

Bodegón: Albaricoques, bollos y recipientes variados.

Lienzo: 0,34 × 0,47

Firmado sobre el borde de la mesa: L. M.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 111

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria 1948, p. 216.—E. Tufts 1971, p. 169.

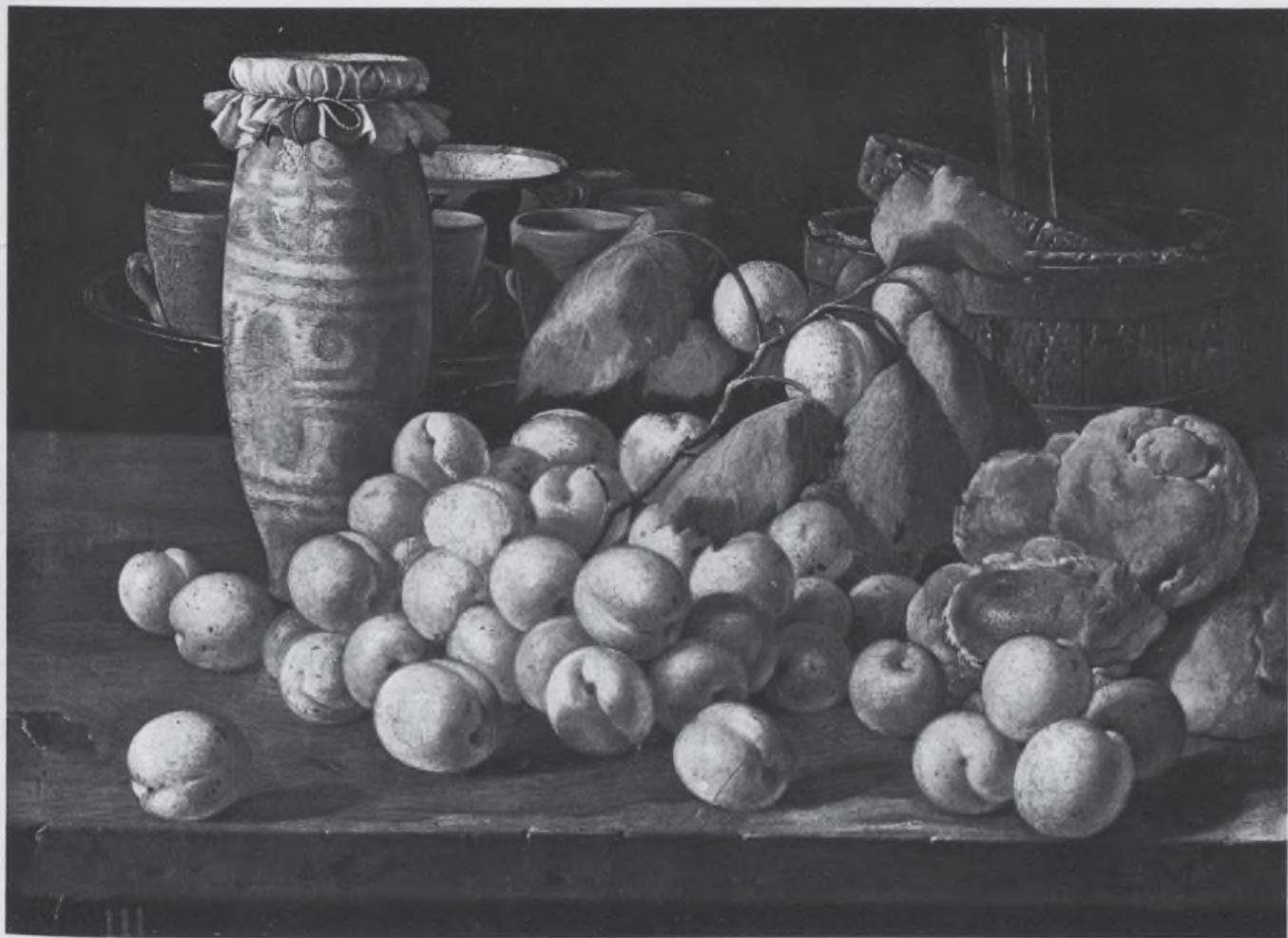
Exposición: 1978. México, n.º 60.

Encima de la cotidiana mesa de madera un grupo de albaricoques se desparrama desde el centro hacia ambos lados de la superficie; junto a ellos unos bollos en la derecha y un mielero de Manises propio del siglo XVIII, de loza dorada y con una decoración de sarta de riñones, completan el área más próxima al espectador. Detrás un enfriador de corcho con su correspondiente botella equilibra a un recipiente metálico elevado sobre un pie que sirve de sustentador de un juego formado por tazas y un cuenco central, todos ellos de loza decorada.

Existe en la composición una cuidada ordenación de alturas, y una selección de formas, que configuran un aspa en profundidad cuyo punto de enlace es el ramo de albaricoques, que conserva las hojas para mayor efectividad. En cuanto a los objetos, estos se armonizan entre sí a fin de lograr su perfecta adecuación al espacio ideal creado compensándose con una habilidad que evidencia la maestría del autor para llegar a soluciones originales, sin renunciar a la naturalidad de que hace gala en todas sus obras.

El mielero y el enfriador son dos elementos frecuentes a lo largo de las series de bodegones que el pintor ejecuta y pueden contemplarse en un gran número de sus múltiples obras que tienen a los motivos inanimados por asunto. De acuerdo con las opiniones expresadas este lienzo puede relacionarse con el anterior, n.º 915, del que semeja compañero, con lo que su fecha de ejecución oscilaría en torno a 1770.

Museo del Prado n.º 914



Bodegón: Pan, granadas, plato de higos y diferentes objetos.

Lienzo: 0,36 × 0,49

Firmado en el borde de la mesa: E.ºL.ºMzD.R.ºD.ºIS.ºP.ºAÑO 1770.

Ang. inf. iz.: n.º 1985; ang. dcho., n.º 1881.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: E. Lafuente Ferrari, 1935, p. 169.—M. Soria, 1948, p. 217.—J. J. Sánchez Cantón, 1965, p. 221.—E. Tufts, 1971, p. 176.

Exposiciones: 1954/1955, Londres, n.º 16.—1972, Londres, n.º 191.

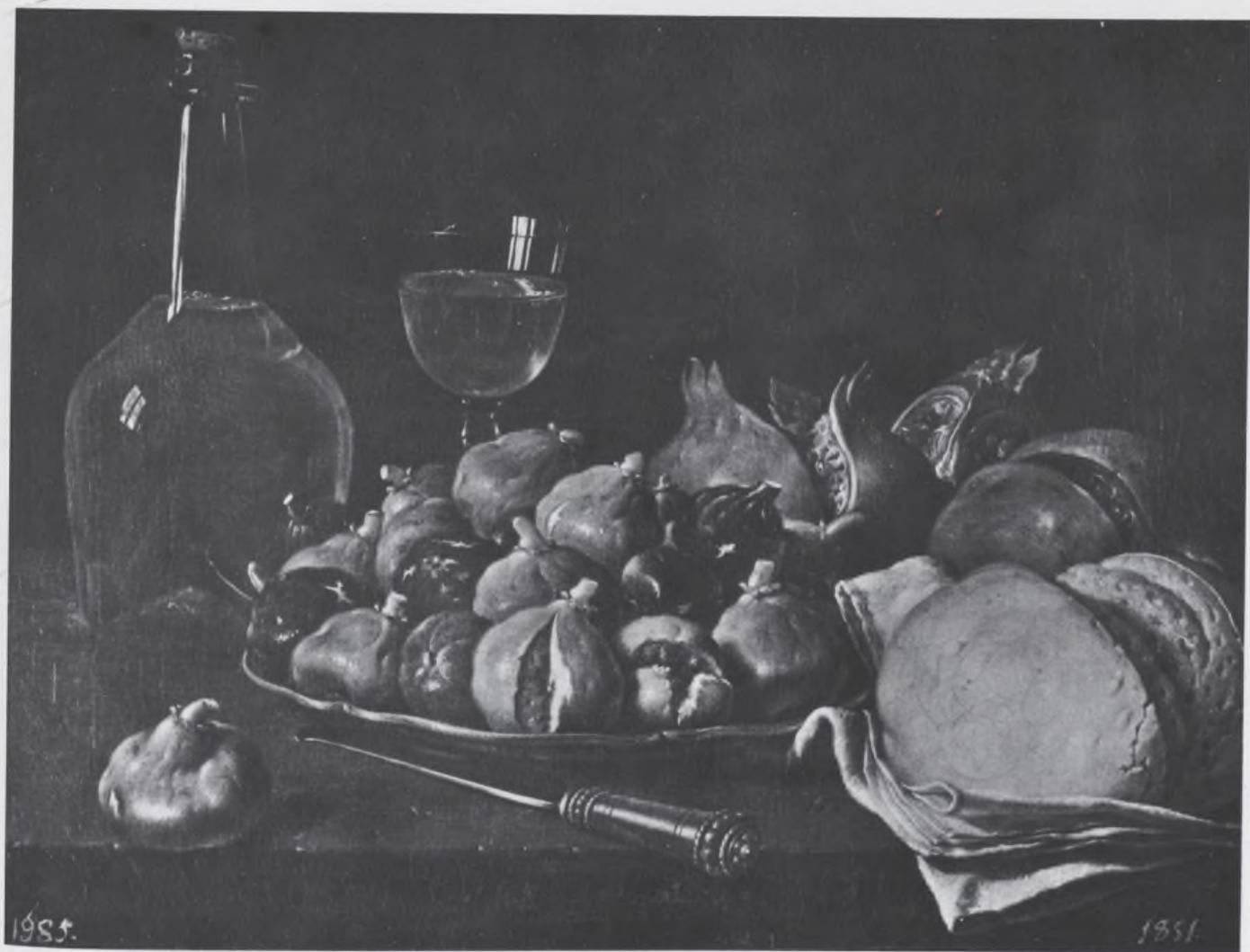
Continuando sus habituales procedimientos el autor despliega sobre una superficie plana distintos objetos que configuran una especie de postre. Están el cuchillo y la servilleta, sobre la cual luce un pan fijando las tonalidades claras que subraya el plato alcoreño que contiene los higos y granadas, colocados de manera que evite la reiteración. Ante ellos en primer término, un higo caído y el cuchillo, dispuesto con el artificio de los bodegones holandeses del XVII, introducen la profundidad espacial por este lado; a su nivel, pero en un segundo término se alzan, casi vigilantes como torres, una copa y una botella que marcan con su presencia las verticales equilibradoras del sistema ortogonal implícito en el conjunto.

La consecución de las calidades es la tarea habitual del autor y en ella se emplea aquí casi con fruición fijando las singularidades de cada uno de los motivos; sobresalen por sus aciertos el vidrio de la botella y de la copa, que testimonian no sólo la habilidad del pincel sino la consumada maestría de Meléndez, quien logra volúmenes transparentes al tiempo que establece dos refinadas fuentes de luz, que a pesar de su casi imperceptibilidad muestran una función estética de primer orden al animar los fondos restantes monotonía a ese área de la tela.

Está firmado en 1770, dato cuya certeza semejaba dudosa para Tufts. Desde luego estilísticamente se sitúa en estas fechas puesto que resulta más decorativo que los austeros bodegones de cocina de la década precedente; curiosamente incluye otros elementos junto al plato de higos, ninguno de los cuales personifica un cacharro de cocina en sentido estricto.

Sobre la botella se advierte reflejada, a manera de espejo, parte de la composición, la ventana de la habitación e incluso una sombra que bien puede ser el artista ante el caballete, efecto de indudable gracia que se aprecia en numerosos bodegones flamencos.

Museo del Prado, n.º 937.



Bodegón: Servicio de chocolate.

Lienzo: 0,48 x 0,36

Firmado en el borde de la mesa: E.L.^sM.^zD.^oIS.^oP. 1770.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 556.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: E. Aguilera, 1946, lám. XII.—M. Soria, 1948, p. 217.—Espasa Calpe XXXIV, p. 640.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 209.—E. Tufts, 1971, p. 173.—E. Tufts, 1974, lám. 7.

Exposición: 1973. Las Palmas de Gran Canaria, n.º 26.

Cuando con intención de generalizar se afirma que Meléndez solamente incluyó en sus lienzos objetos populares de uso cotidiano, en el presente cuadro aparece la excepción que configura la regla. Efectivamente, entre los distintos motivos representados figura un pocillo o jicara, al parecer de porcelana, con decoración policroma vegetal, que no semeja obra española, sino tal vez oriental.

El lienzo describe un servicio de chocolate, con su chocolatera de cobre, con alto palo y largo mango; delante un plato grande que contiene el pocillo, ya aludido, un bollo y unos bizcochos, uno de los cuales queda ya fuera; en primer término también unos medallones de chocolate que se desparman desde su envoltorio.

«Durante el siglo XVIII dos bebidas calientes eran habituales en España, el chocolate y el café. La segunda era más popular entre los franceses y también entre algunos españoles, pero en cambio la primera era más que una bebida, era una institución. Al igual que en el siglo anterior el chocolate caliente era bebido por todo el mundo. Carlos III, a pesar de su estancia en Italia y su sangre francesa, disfrutaba con el chocolate y a menudo solicitaba beber una segunda taza. La chocolatera de palacio era de enorme capacidad y daba para un gran número de bebedores» (J. A. CROW. «Spain». Nueva York, 1963).

Tal interés por el chocolate explica su inclusión en la serie, junto a los demás postres o meriendas de las que Meléndez hace gala en sus lienzos. A pesar de estas consideraciones, el presente cuadro, posee cierta originalidad tanto por la manera en que se encuentra estructurado como por los curiosos motivos que reúne en su captación de la realidad.

Museo del Prado, n.º 929.



Bodegón: Caja de dulce , rosca y otros objetos.

Lienzo: 0,49 x 0,37

Firmado en el borde de la mesa: E.ªL.ªM.ªR.ªD.ªIS.ªP.ª 1770.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 91.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria 1948, p. 216.—G. Kelly, 1955, p. 99.—V. Young. 1960, p. 48.—E. Tufts 1971, p. 166.—E. Tufts, 1977, p. 142.

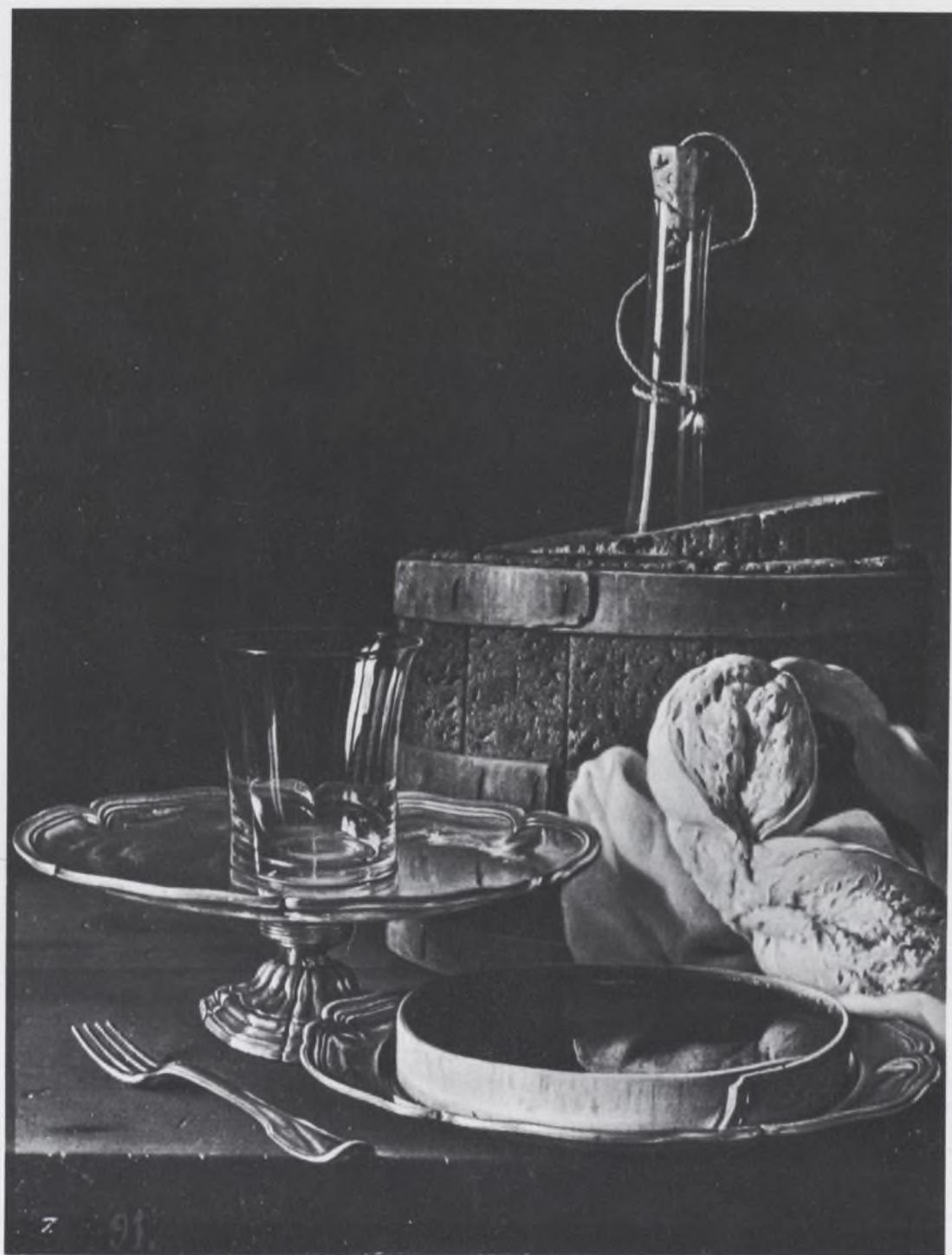
Exposiciones: 1954/1955. Londres. n.º 11.—1960. Estocolmo. n.º 71.

A pesar del interés puesto por Meléndez en las realidades próximas y cotidianas, tanto en la manera de disponer los objetos —situados en primer plano buscando casi el contacto con el espectador—, como en el gusto por crear un repertorio de comestibles y utensilios de rango usual, hay veces en las que algún objeto escapa de su aspecto popular y tiende a personificar elementos más distinguidos y decorativos que los de la mera cocina cotidiana. Este es el caso del presente lienzo en el que se aprecia un elegante frutero de metal —quizás plata— que sirve de pedestal a un vaso de cristal plomo, que refleja la luz con calculados destellos de geométrica precisión. A su lado, y hechos con los mismo materiales, un tenedor, en tensión oblicua hacia el fondo, y un plato moldurado, enriquecen aún más el conjunto; sobre este último aparece una caja de dulce destapada cuya jalea sirve de espejo a una rosca de pan que se apoya sobre una servilleta arrugada. La composición se completa con la masa de un enfriador de corcho del que sobresale el cuello de una botella, elegantemente verticalizado por las líneas que reflejan la luz y contorneado con habilidad por el cordel que concluye en el tapón.

Frente a temas anteriores este goza de una mayor exquisitez, debido tal vez al carácter más refinado de los objetos que se asocian con peculiar maestría conformando los componentes de un apetitoso postre. La fecha de 1770 que ostenta la firma permite establecer una plataforma de partida en torno al cual concretar otras obras carentes de tal precisión.

Desde el punto de vista técnico la pintura es una suma de virtuosas habilidades que semejan empleadas de manera muy consecuenta a fin de lograr una riqueza de pormenores y una compensación de volúmenes que la diferencien de las restantes; además el uso de un claroscuro adecuado, que resalta las diferentes partes del cuadro, contribuye a crear la sensación de verosimilitud.

Museo del Prado, n.º 906.



Frutero: Membrillo, melocotones, uvas y melón.

Lienzo: 0,36 × 0,62.

Firmado: *Egidius Ludovicus Menéndez de Rivera Durazo y St.º Padre*, año 1771.
ang. inf. iz., n.º 7, 560.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: Martín Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 174.

La frescura que Meléndez consigue en el tratamiento de las calidades táctiles de la materia es digna de todo encomio; si en la totalidad sus obras se aprecia, en algunas quizá resalta aún más por la modestia de la pieza en sí y la economía de medios que emplea para desarrollar su consumada técnica. Este es el caso de la sencilla agrupación de melocotones, membrillos, uvas y melón, que con clara adscripción a la evocación de algunas producciones italianas de la época, se integra en la larga serie de cuadros ejecutados para el Palacio de Aranjuez.

A veces predominan tonos terrosos al lado de los brillantes de las frutas, siempre buscando una armonía cromática sutil y adecuada al efecto de conjunto sin deseo de ruptura de la unidad conceptual que preside sus composiciones. A la vez la perfección en la representación de los objetos se advierte en lienzos como el presente, que tan sólo ofrece frutas, sin ningún cacharro o utensilio; en efecto igualmente logra dar idea de la diferente textura de cada pieza, que va desde la levemente peluda suavidad de los melocotones a la tersura transparente de las uvas, la recia piel de las peras o la coriácea corteza de la gran cucurbitácea del fondo.

Desde el punto de vista decorativo, la composición se anima al contraponerse en diagonal unos frutos a otros y también merced al juego lineal, que casi a manera de arabescos, describen los pedúnculos enroscados, las hojas y los sarmientos de los racimos, por encima de las frutas.

Museo del Prado, n.º 931.



Frutero: Madroños, melón y uvas.

Lienzo: 0,26 × 0,37.

Firmado: L.^s M.^z DR.^a D.^{zo} IS.^{to} P.^e 1771.

En el reverso del lienzo: P.^e N.^{ro} S.^{or}

Ang. inf. dcho.: n.º 707.

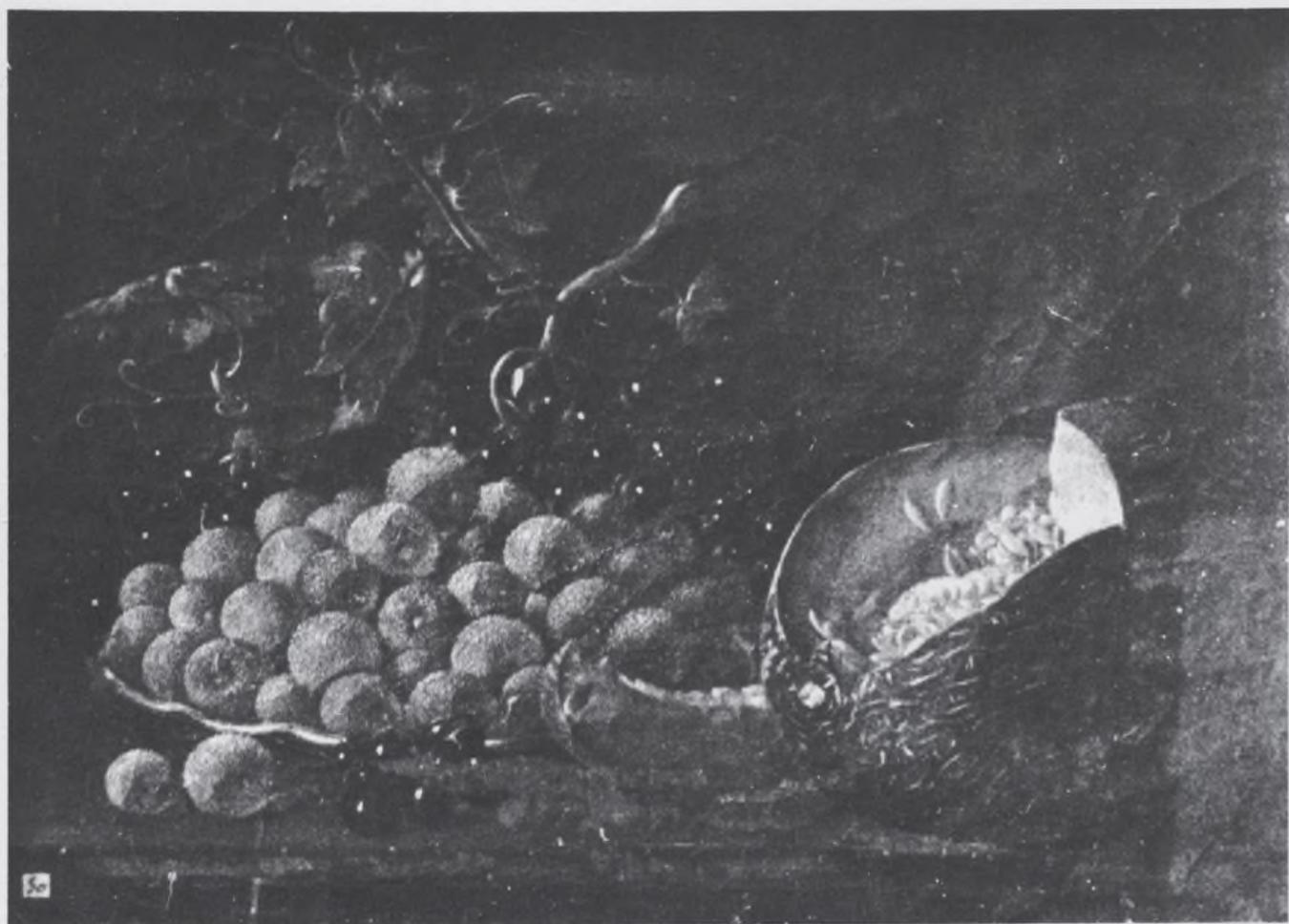
Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 361.—E. Benezit, 1976, VI, p. 330.—E. Tufts, 1971, p. 192.

El melón cortado del priemr término luciendo su jugosa carnosidad, sobre la que destacan las pipas, se ofrece junto a un plato de madroños, contraponiéndose ambos merced al diferente cromatismo, la peculiar rugosidad o tersura de sus superficies y la valoración volumétrica de sus formas, masiva la del primero, y múltiple asociada la del segundo. Mayores contrastes todavía se añaden al conjugarse con las formas antedichas las uvas negras que figuran en primer término aisladas y el espléndido racimo del fondo, sobre el que se elevan las hojas que presentan una grandiosa significación decorativa al animar con su dinamismo los fondos, necesariamente severos según es habitual en la producción de Meléndez.

El lienzo, al igual que los del Museo del Prado, procede del Palacio de Aranjuez donde se encontraba formando parte de la serie que a principios del XIX decoraba las habitaciones de Fernando VII, todavía Príncipe de Asturias —alusión visible en la inscripción del reverso de la tela— de acuerdo con el inventario ejecutado por Manuel Muñoz de Ugena.

Colecciones del Patrimonio Nacional. El Escorial.



Bodegón: Melocotones, uvas, frasca y mielero.

Lienzo: 0,26 x 0,37.

Firmado: L.M.²

En el reverso de la tela: P.ºN.º Señor.

Ang. inf. iz.: n.º 7; dcho., n.º 638.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 361.—E. Benezit, 1976, VI, p. 330.—E. Tufts, 1971, p. 192.

Sobre el plano acostumbrado en la mayoría de las composiciones de Meléndez se reparten el espacio racimos de uvas blancas y negras, algunas de las cuales han rodado por la superficie mostrándose aisladas; al lado de ellas, contrastando por su masa y su color, resaltan los volúmenes de varios melocotones, entre los que destaca un agrupamiento formado por cuatro a manera de pirámide. Según es habitual en la producción del artista, junto a los frutos del campo se muestran recipientes que contienen otros productos no menos naturales, aunque más elaborados. En este caso una frasca de vino tinto y una cantarilla, tapada esta con un papel atado a su boca, que probablemente debe ejercer el papel de mielero, aportan con su presencia tanto el testimonio de las habilidades artesanales que han culminado en las piezas, como el contenido que les hace ser complemento de los comestibles anteriormente enunciados.

La luz y el color, aplicados con acierto sobre las formas son otros aspectos a retener en el instante de valorar consecuentemente la pintura. La inscripción que ostenta el lienzo por detrás alude a su pertenencia a las habitaciones del Príncipe de Asturias en Aranjuez, donde se encontraban muchos de estos cuadros decorando la séptima estancia. La presente pieza posee analogías estéticas y de tamaño con la anterior, por lo que cabe pensar puedan ser conceptuadas como formando pareja.

Colecciones del Patrimonio Nacional. El Escorial



Fruteros: Peros, granadas y uvas.

Lienzo: 0,62 × 0,84

Firmado sobre la piedra: L^oE^oM^oD^oAÑO 1771.

Por detrás del lienzo: P.^eN.^{ro}S.^{or}

Ang. inf. iz.: n.º 7, 238.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 171.

Con feliz acierto Meléndez ha conseguido asociar distintas frutas con una desordenada asamblea que reúne junto a las espectaculares granadas abiertas, mostrando la riqueza de sus transparentes granos, uvas, peros y acerolas. La composición se ordena de manera original, aprovechando unos desniveles del terreno a manera de bancales, lo que permite estructurarla de forma triangular, siendo su base, en lugar de un tabla de madera, la lisa superficie de una piedra de bordes irregulares, en uno de cuyos extremos frontales al espectador, siguiendo el método habitual, inscribe la firma y la fecha. El lugar escogido para escenario es un campo con fondo de paisaje, en el que destacan los arbustos en semipenumbra, recortándose sus perfiles contra un cielo nuboso.

Es compañero del cuadro siguiente, con el que mantiene una relación de dimensiones y composición —en ambos se advierte la línea diagonal que define las áreas superiores de ambas telas, conformando entre las dos una estructura en V—; además la firma es análoga e incluso el concepto general que preside cada una describe paralelas concomitancias. Si en la presente el protagonismo corresponde a las granadas en la siguiente a las sandías, y en cada caso las restantes frutas semejan subordinadas al efectismo de las fundamentales.

Esta pareja supuesta, posee elementos que aproximan su personalidad estética a la que forman los n.ºs 939 y 940, semejante entre sí y a su vez no lejanos en su idea general, tanto compositiva como formal.

Museo del Prado, n.º 922.



Frutero: Peros y sandías.

Lienzo: 0,62 x 0,84.

Firmado: L.^sE.^sM.^z D.^o AÑO 177...

Ang. inf. iz.: n.^o 7, 235.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 171.

Unas frutas aparecen en primer término desplegándose con una inigualable fuerza expresiva en toda la dimensión de su atrayente frescura, al tiempo que se destacan con soberbia plasticidad. La obra, compuesta con gran sobriedad, goza de una ejecución que permite observar el virtuosismo del autor: solidez del dibujo, riqueza cromática y realismo perfeccionista en los más mínimos detalles.

La disposición de estos espléndidos productos del campo es ordenada y clara, sin buscar el decorativismo fácil, sino por el contrario inclinándose al protagonismo de lo concreto, realizado por el fino contraste de luces y sombras. Aquí Meléndez, amigo de los fondos neutros, introduce en último término un sumario paisaje, lo que presta a la pieza rara originalidad; el hecho de aparecer el asunto al aire libre y la peculiar construcción del conjunto evocan el bodegón napolitano, a cuya estética el pintor se aproxima en ocasiones, quizá influido tanto por su estancia italiana como por el conocimiento de obras de esa escuela en el ambiente madrileño, posibilidad esta última que no debe ser descartada.

Semeja pareja del lienzo anterior, n.^o 922, con el que mantiene una identidad de asunto —frutas con fondo de paisaje sin otra referencia especial que la propia naturaleza—, analogía de dimensiones, e incluso se muestran en ambos los ricos peros junto a otras especies, en los dos casos abiertas y jugosas; por todo lo que antecede puede ser fechable en el mismo año de 1771.

Museo del Prado n.^o 923.



Frutero: Plato con uvas, peros y melocotones.

Lienzo: 0,63 x 0,84.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 338, 338

Por detrás del lienzo: P.ºN.ºS.ºr

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—A. Beltrán, 1964, p. 53.—E. Tufts, 1971, p. 176.

Sobre una fuente de loza de bordes ondulados un conjunto de racimos de uvas, encima de los cuales ondean las hojas de parra, todavía unidas por los pedúnculos a sus sarmientos, centra la composición y otorga originalidad propia al lienzo. A ambos lados y situadas de forma irregular se aprecian ciruelas, melocotones y peras; tres de estas últimas aparecen sobre una piedra que, a mayor altura que el resto, ejerce el papel de aparente pedestal, confiriendo al grupo un aire de elevación que rompe la posible monotonía y crea un vértice de atracción en profundidad de la forma triangular que el artista ha sugerido.

El hecho de estar los frutos al aire libre, asentados sobre una superficie de bordes rotos, con fondo de paisaje, acerca esta pieza al bodegón siguiente, n.º 940, y ambos a la pareja formada por los n.ºs 922 y 923, con los que poseen ciertas analogías, lo que permite pensar en una datación cercana y en unas innegables influencias del ambiente de la naturaleza muerta napolitana.

Museo del Prado, n.º 939

(Depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza)



Bodegón: Calabaza, higos, bota de vino y cesto.

Lienzo 0,63 x 0,84.

Ang. inf. iz.: n.º 340

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.— M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 56.— E. Tufts, 1971, p. 177.

Mayor originalidad posee este agrupamiento de acuerdo con la manera de componer, las piezas tan dispares reunidas y las formas nubosas que casi ocultan el panorama del fondo, al que tímidamente se asoma una colina de recortada orografía. Como su cuadro compañero, n.º 939, los objetos se disponen en la zona mayor, delimitada por una línea diagonal que divide en dos la superficie de la tela y al relacionarse con aquel conforma la peculiar V ya observada en la pareja que les precede, con la cual se asemejan estrechamente.

Observando a la vez los cuatro cuadros, y considerando que puedan poseer un nexo en razón de todas las características y analogías expuestas, en éste se advierten a simple vista claras diferencias, visibles en el mayor gusto por los contrastes, tanto de colores y formas como diferenciación de elementos, que además son en sí mismos algo distintos de los que habitualmente reúne Meléndez; con todo no son suficientes como para separar el presente de sus compañeros. Son de destacar la magnífica calabaza abierta y jugosa, el cuchillo —situado como es frecuente en posición oblicua en profundidad, el ramo de higos, de distintos tamaños que ofrecen un sentido de inmediatez y frescura típico del autor, la bota, fielmente captada en su dimensión formal, y el cesto de mimbre, con la servilleta y pan, que evoca el mismo que se ve en el cuadro del Louvre, en el de la colección Linsky, y en algún otro.

Por todo lo expresado y de acuerdo con la hipótesis de datación fijada por E. Tufts es muy probable que estos lienzos fuesen hechos en 1771, tal y como parece la fecha del n.º 922. En cuanto a la posibilidad de que tanto éste como el anterior no procedan de Aranjuez, siguiendo los datos de los Catálogos del Museo del Prado de 1910 y 1920, es un extremo que no ha podido ser comprobado y por el momento no semeja tener fundamento.

Museo del Prado n.º 940.



Frutero: Un plato con uvas blancas y tintas.

Lienzo: 0,42 x 0,62.

Firmado: *Egidius Ludovicus Menéndez de Rivera Durazo y Santo Padre* año de 1771.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 70

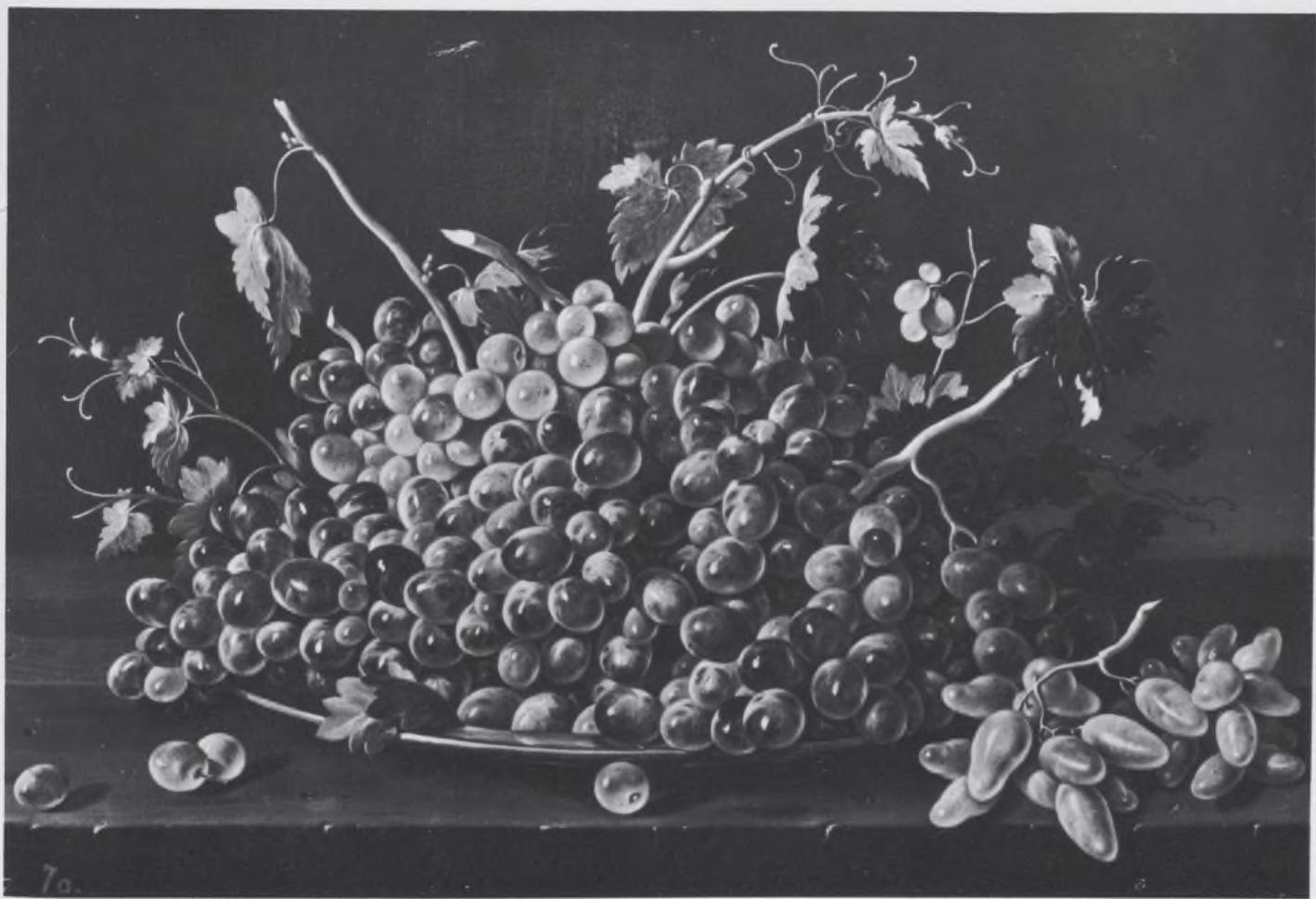
Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216.— E. Tufts. 1971 p. 165.

Un espléndido amontonamiento de hermosos racimos de uvas protagoniza el lienzo; las uvas blancas y tintas coronadas por algunas hojas de parra se reparten, hábilmente contrastadas, la superficie de la tela, recortándose sobre el fondo neutro con la típica fuerza que imprime el maestro a todas sus composiciones. La escena no puede poseer mayor simplicidad y así el espectador asume directamente la inmediata realidad que tiene ante los ojos. Para aumentar el carácter naturalista el pintor ha suprimido las posibles referencias espaciales y tan sólo permite la sólida base, constituida por el tradicional tablero que, a manera de tosca mesa de idea popular proporciona el basamento adecuado a la sencillez de la obra, con lo que no distrae la atención de quien lo contempla.

Al reflejar su firma el pintor prescinde de sus habituales abreviaturas y se expresa con total libertad escribiendo su nombre completo, así como la fecha, ambos muy útiles para fijar la atribución y establecer la fase cronológica a la que pertenece. El virtuosismo técnico de que hace gala Meléndez consigue en esta pieza unas calidades que convierten en formas coloreadas semitransparentes a las variadas uvas que motivan el asunto, procurando con el toque de pincel obtener una vivacidad y frescura de signo eminentemente perfeccionista. La idea de mantener en alto los sarmientos otorga un peculiar sentido radial a los mismos, indicio fiel del perenne interés del autor por describir aspectos aparentemente casuales que poseen una rígida ordenación interna, equilibradora de la idea central del tema, proyectándolo más allá del propio cuerpo que le sirve de base. El plato metálico es otro efecto cualitativo a distinguir en relación con los diferentes tipos de uvas que describe con auténtico afán narrativo.

Museo del Prado n.º 904



Frutero: Ciruelas en un plato, higos y una rosca.

Lienzo: 0,41 × 0,62.

Firmado sobre el dobladillo de la servilleta: L^s. M^z.

Ang. inf. iz: n.º 77.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216.— A. Beltrán, 1964, n.º 156.— E. Tufts, 1971, p. 165.

Exposición: 1981. Caracas n.º 73

Encima de una superficie plana, idéntica a casi todas las que Meléndez emplea como sustentación de sus bodegones se ve una pequeña fuente de loza rococó, de borde historiado —siguiendo un diseño popular— que posiblemente posea un origen alcoreño; ejerce el papel de recipiente desbordado por las ciruelas, algunas en ramo, que lo colman. A un lado, sobre una servilleta doblada, una rosca de pan refleja con acierto el impacto de la luz; al otro tres higos rellenan el vacío de la izquierda procurando equilibrar la composición en esta parte.

Estéticamente la pieza puede relacionarse con el cuadro anterior, n.º 904, del que parece compañero; igualmente tiene ciertas concomitancias formales con los n.ºs 920 y 921, de análogas dimensiones y semejanzas, de espíritu y estilo.

La composición comporta ideas inmersas en la tradición española del XVII: los elementos, excelentemente concluidos, se recortan contra el fondo neutro, identificándose con fórmulas de instantánea captación para el ojo del espectador; además la ordenación que conjuga las verticales y las horizontales es muy clara, a pesar de encontrarse alterada por series de diagonales que rompen la rígida estructuración, en aras de una mayor naturalidad expresiva. Todo ello indica un análisis consciente de la realidad y su plasmación en soluciones artísticas casi tangibles; los objetos están finamente trabados entre sí evidenciando el gusto depurado por la construcción lógica que busca la unidad consecuente de todos los motivos, para lograr una integración verídica que no implique divisiones en la observación.

Museo del Prado n.º 905 (Depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza).



Bodegón: Acerolas, manzanas, queso y recipientes.

Lienzo: 0,40 × 0,62.

Firmado sobre la caja: L^s M^z 1771.

Ang. inf. iz: n.º 7, 99.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria 1948 p. 216.— E. Tufts. 1971 pág. 167.

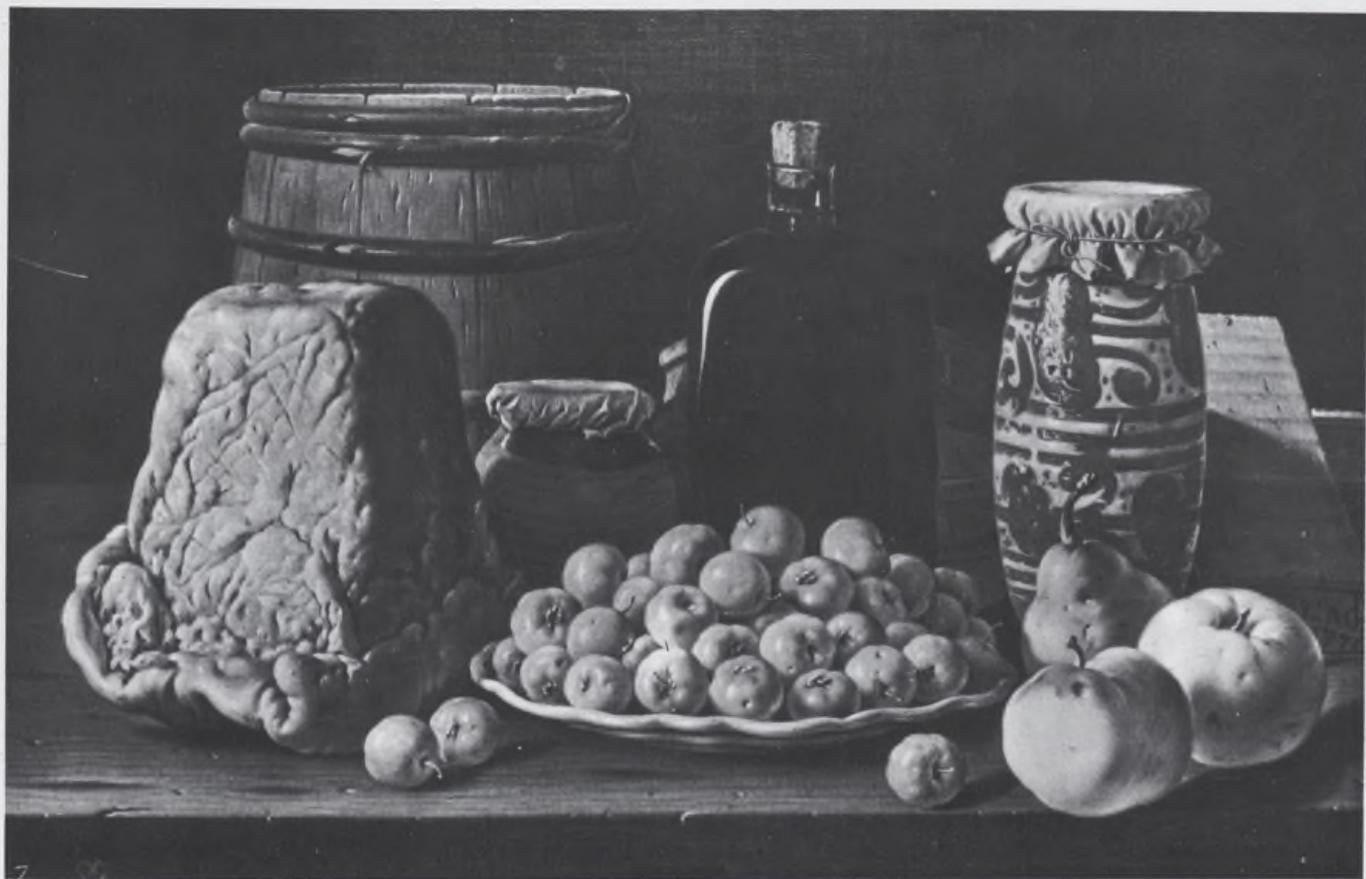
Exposiciones: 1979/1980. Burdeos. París. Madrid. (Ed. Esp. n.º 39.)— 1981. Belgrado n.º 28.— 1982. Munich. Viena n.º 46.

Esta pieza tan característica de la observación rigurosa de la realidad circundante y del virtuosismo en la traducción de la calidad material de los objetos reúne numerosos motivos de diferente origen, buscando tanto el contraste de los mismos como la armonía compositiva, creadora del concepto de magistral acierto que preside el conjunto. Un plato de loza de borde contorneado y colmado de acerolas centra por posición y color el agrupamiento, teniendo a un lado un queso de tipo fresco y al otro dos manzanas y una pera; en segundo término una frasca de vino sirve de eje vertical en esta zona flanqueada por una orza tapada con papel que semeja vidriada en el borde superior y un mielero de Manises, típico del siglo XVIII, de loza dorada con decoración de «sarta de riñones»; en último término un barrilete, tal vez para contener conservas, y diversas cajas de dulce, circulares y rectangulares.

El cuadro muestra la facilidad de Meléndez para integrar los distintos colores en un todo unitario jugando con los contrastes para crear, tanto volúmenes en las formas, como para dar idea del espacio que les rodea, con una clara intención de producir la sensación de tercera dimensión, recortando los componentes unos sobre otros y los posteriores contra el fondo neutro que frecuentemente se alza cubriendo la mitad superior de la tela; a la vez la cuidada iluminación delimita las superficies y realza las calidades de las cosas con calculada precisión.

En una colección privada de México se conserva una réplica aproximada de esta pintura, que no solamente repite la composición en conjunto con variantes, sino que las dimensiones son prácticamente análogas; acerca de su calidad no puede expresarse un juicio consecuente sin conocer algo más sobre sus elementos técnicos.

Museo del Prado n.º 909.



Frutero: Melón, granadas y manzanas.

Lienzo: 0,45 × 0,58.

Firmado en el borde inferior: L. M^z

Lado inf. dcho.: n.º 34

Procedencia: Matthiesen Gallery. Londres.— Colección privada. Madrid.

Bibliografía: E. Tufts, 1971, p. 186

Con asombrosa simplicidad Meléndez dispone varias frutas sobre la tosca superficie de una tabla de considerable grosor, según es frecuente en sus obras. El dominio del dibujo de que hace gala, aplicado con minuciosa precisión a los diversos detalles de las piezas que protagonizan la tela, se complementa con un sentido de la armonía cromática y un gusto por la poderosa plasticidad de los objetos que, observado en conjunto permite averiguar el grado de virtuosismo del maestro al enfrentarse con pinturas de aparente facilidad.

El cuadro debe pertenecer a una etapa avanzada en la ejecutoria del autor, tal vez dentro de la última década de su vida, de acuerdo con la depuración de los motivos que describe y la subordinación severa de todos los elementos a uno de ellos, el melón que semeja presidir el conjunto actuando de grave protagonista. De hecho, el acierto de esta fórmula sumaria es casi de rango neoclásico, y le acerca considerablemente, merced al esquematismo de la composición y a la síntesis espacial, a las naturalezas muertas que por entonces iban apareciendo en los frescos romanos del siglo I de nuestra era, en las redescubiertas residencias de Pompeya y Herculano, recién liberadas de las seculares lavas del Vesubio, que las habían ocultado desde la trágica destrucción de ambas ciudades.

El «n.º 34» que ostenta en el área inferior indica su pertenencia a alguna colección privada antigua cuyo nombre se ignora.

Colección privada. Madrid.



Frutero: Fuente con higos, brevas y sandía

Lienzo: 0,35 × 0,44.

Firmado: L.^s E.^o M.^z D.^{zo}

Por el reverso: P.^e N.^{ro} S.^{or}

Ang. inf. iz.: n.^o 7, 742.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

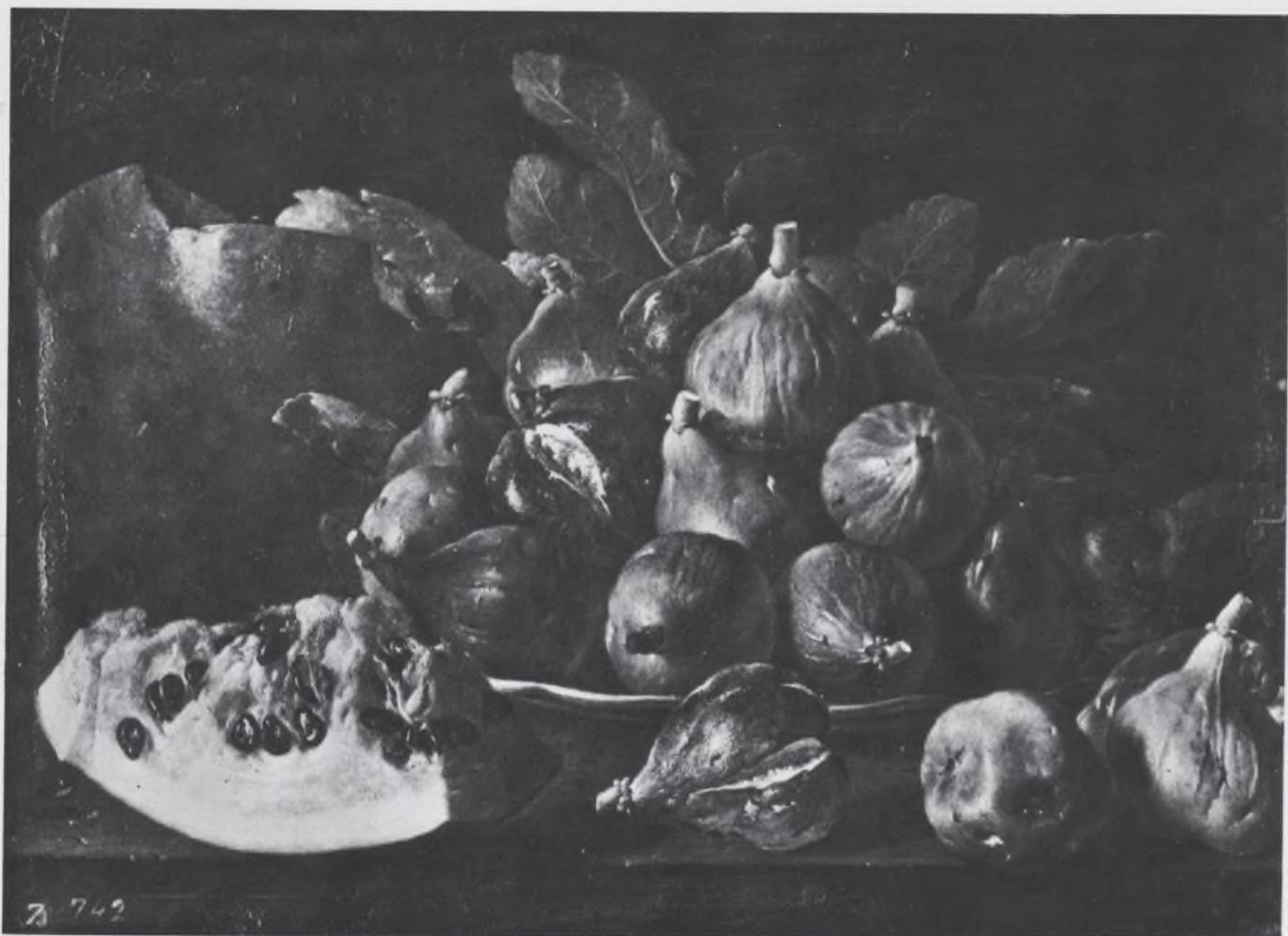
Bibliografía: Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 361.—E. Benezit, 1976, VI, p. 330.—E. Tufts, 1971, p. 192.

La potente plasticidad que caracteriza, en mayor o menor grado, a toda la producción de Meléndez, se revela en esta obra con fuertes acentos, indicio claro del conocimiento que tenía de la manera como se deben pintar los objetos inanimados a la par que del deseo de revelar sus calidades con seguridad y acierto.

Sobre una fuente de borde ondulado se alza una pirámide formada por higos en calculado desorden, mientras alguno de sus componentes semeja haberse desprendido rodando hasta el primer plano; a su lado una pequeña porción de sandía aparenta recién cortada de la grande que se encuentra detrás de ella, cerrando el área compositiva por ese lado. Al fondo varias hojas de higuera que deben pertenecer al grupo ya indicado, sirven de pantalla en último término, recortándose sus bordes con caligráfica precisión sobre el fondo oscuro.

Toda la composición posee una peculiar expresividad al fijarse tan intensamente sus elementos y al ser traídos con gran sentido de lo espectacular hasta el mismo primer plano riguroso, a manera de piezas en acusado relieve. De acuerdo con sus características aparente compañero del cuadro siguiente.

Colecciones del Patrimonio Nacional. El Escorial.



Bodegón: Fuente con brevas, hogaza de pan y botella

Lienzo: 0,35 x 0,48.

Firmado: L.^s M.^z D. R. D.^{zo} I. S.^{to} P.^e Año 1771.

En el reverso de la tela: P.^e N.^{ro} S.^{or}

Ang. inf. iz.: n.º 7, 648.

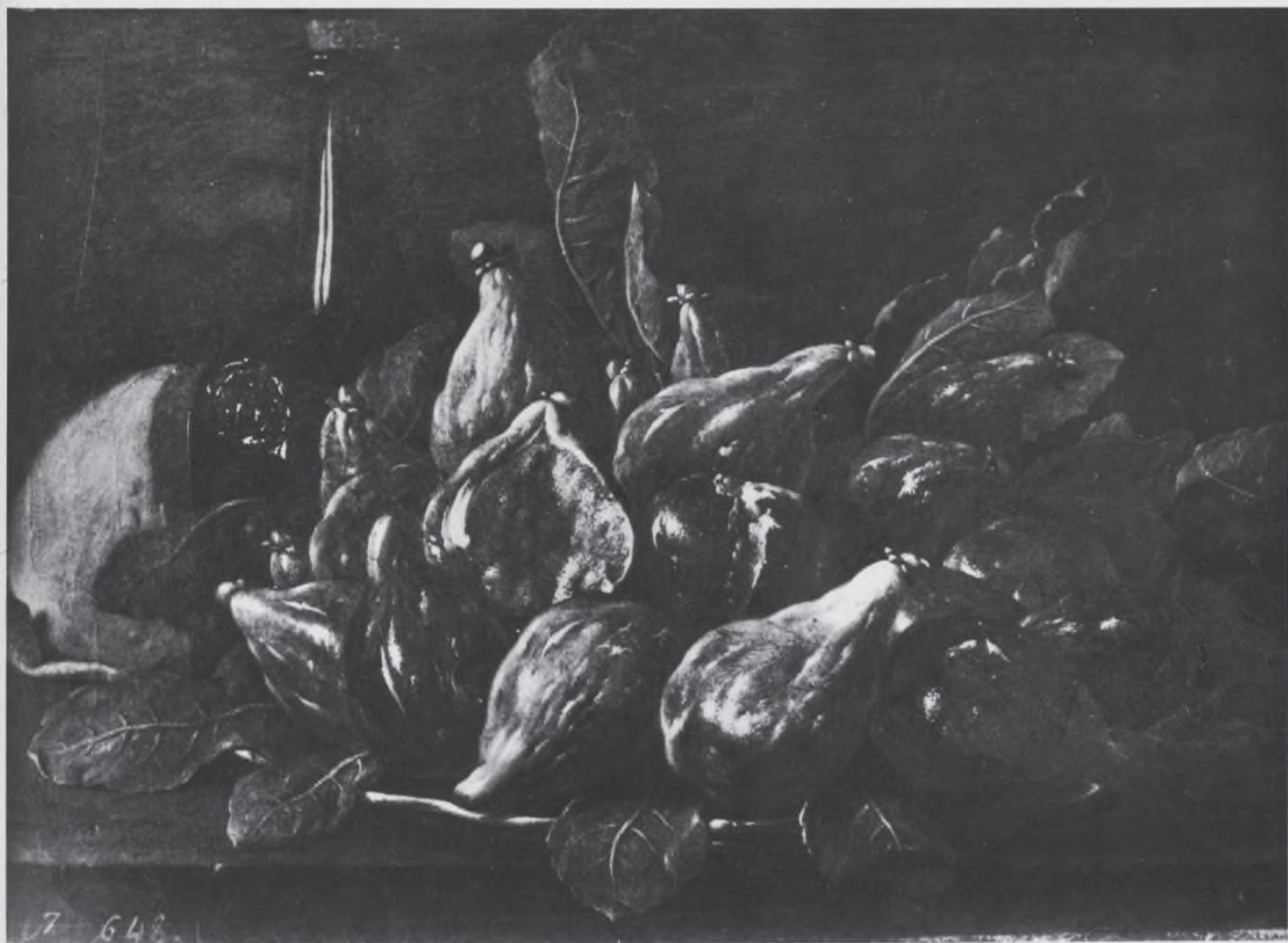
Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 361.—E. Benezit, 1976, VI, p. 330.—E. Tufts, 1971, p. 192.

Los efectos luminosos contribuyen a otorgar a esta pintura una significación especial; al recibir los distintos elementos aquí agrupados el impacto de los rayos de luz que provienen de la zona izquierda del lienzo, los acusan de manera distinta según su disposición y de acuerdo con la diversidad de materias que los componen; de todo ello resulta un cuadro eminentemente decorativo a la vez que ilustra sobre la diversidad personalizadora de las diferentes calidades de las cosas.

Varias brevas situadas en posiciones contrapuestas se acumulan sobre una fuente semienvuelta por las hojas que les acompañan, las cuales describen caprichosas líneas al retorcerse sobre sí mismas; al lado, en segundo término una hogaza de pan contrasta, por su color y la especial calidad rugosa de su superficie, con la pulida y oscura botella que figura adosada al conjunto. Al igual que en otros lienzos, las estructuras lineales subyacentes ordenan el agrupamiento entero dando una sensación de tenso reposo.

Colecciones del Patrimonio Nacional. El Escorial.



Bodegón: Chorizos, jamón y cacharros

Lienzo: 0,41 × 0,62
Ang. inf. iz.: n.º 7, 123.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

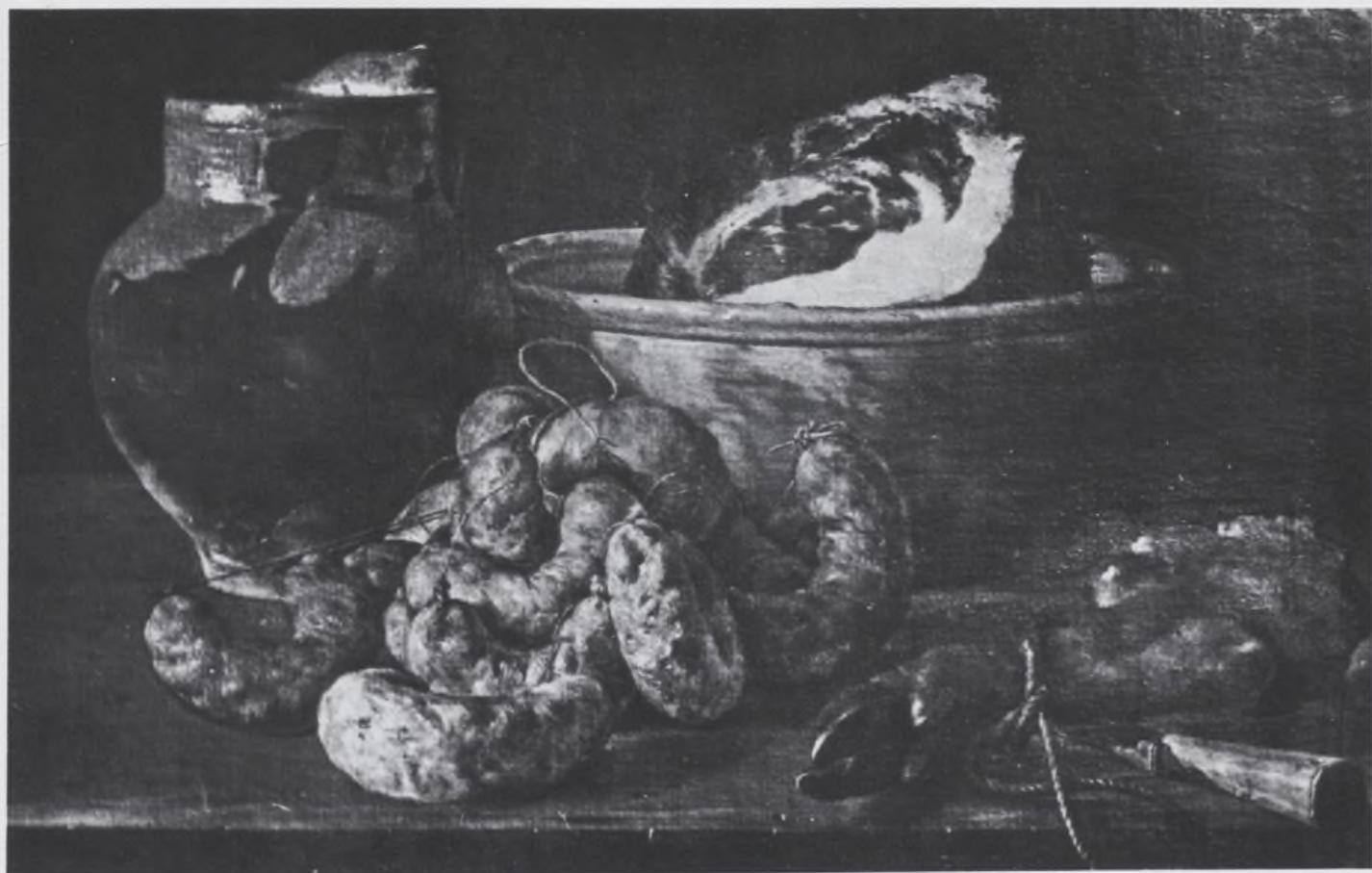
Bibliografía: J. A. Gaya Nuño. 1968, p. 570.—E. Tufts, 1971, p. 169.

Recordando los productos del ganado porcino con que la matanza se personifica en la cocina popular española, en el presente bodegón aparecen varios embutidos, atados con finos cordeles, y una pata de cerdo cortada, que ha pendido de una cuerda, aquí visible y tal vez cercenada con el cuchillo que figura a su lado; detrás, a manera casi de guardianes, se elevan un gran cuenco de loza que contiene un soberbio trozo de jamón, de sabroso aspecto, y una jarra, indudable indicio del vino que frecuentemente acompaña a la degustación de tan populares alimentos.

En los cuadros del autor, los componentes se integran en lo que es la idea de la pieza —el bodegón en sí mismo— sin que exista ningún indicio de desviar la atención del espectador a uno de los motivos en especial; por el contrario el carácter unitario prima sobre cualquier otra decisión estética apreciable. Aquí, como en otras muchas composiciones, se advierte el estudio preciso y ajustado de cada elemento, admirablemente logrado a partir de una fidelidad a la propia pintura, lo que da como resultado una cuidada técnica a mitad de camino entre el arcaísmo de los primitivos y la depuración intelectualizada de los neoclásicos, aplicada siempre a los objetivos humildes y cotidianos con un espíritu heredado de los portentosos hallazgos en este campo de la naturaleza muerta del XVII español.

De acuerdo con las circunstancias artísticas que posee la pieza, puede agruparse junto a los lienzos n.º 917 y n.º 918, con los que posee identidad de dimensiones y algunos aspectos formales comunes.

Museo del Prado, n.º 916
(Depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga).



Bodegón: Pan, peros, queso y varios objetos

Lienzo: 0,41 × 0,62.

Ang. inf. iz.: n.º 7, 126.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: Espasa Calpe, XXXIV, p. 640.—E. Tufts, 1971, p. 169.

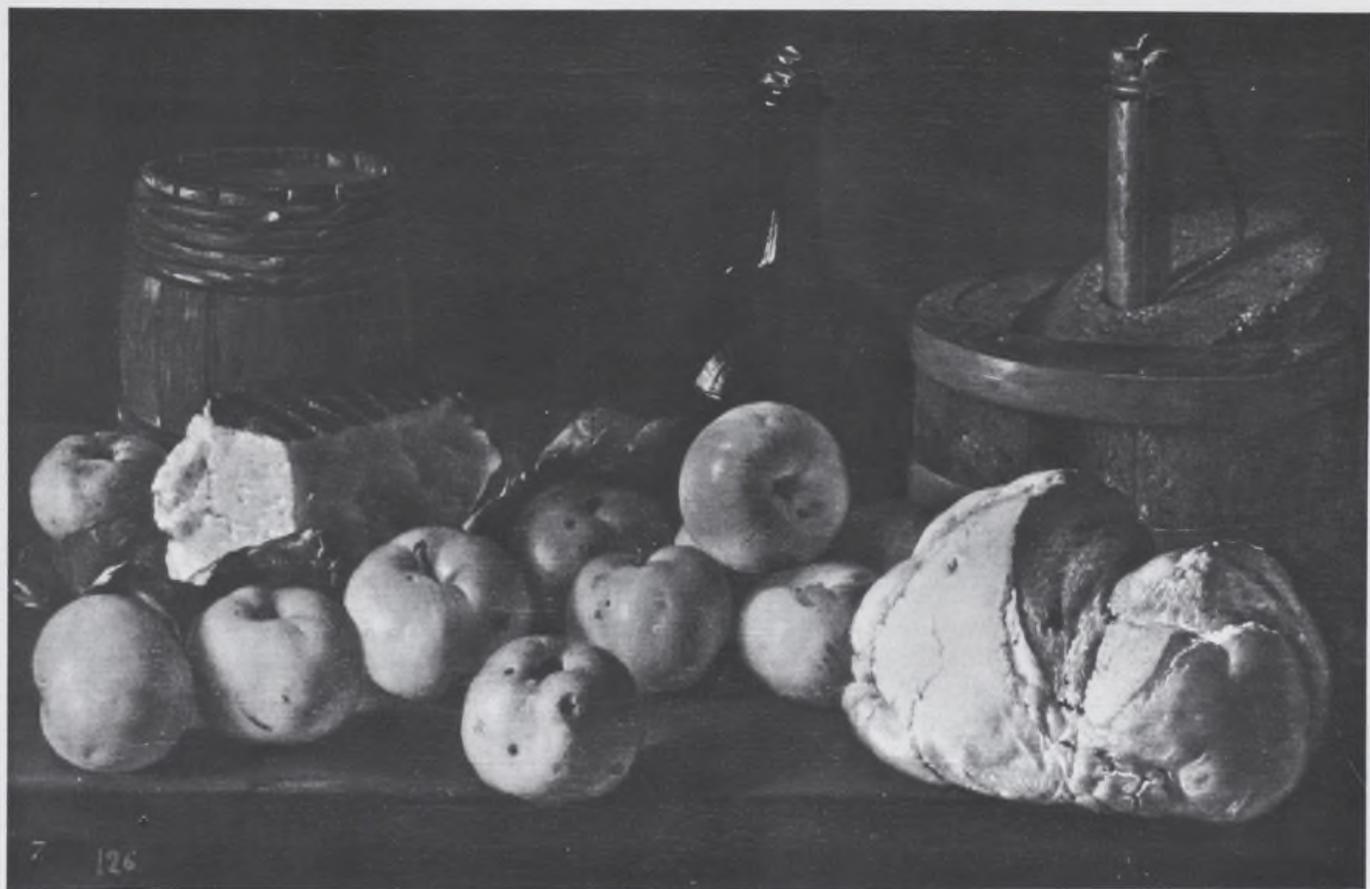
Un enfriador cilíndrico de corcho, una botella de vino de vidrio oscuro, y un barrilete, que probablemente contenga arrope sirven de respaldo y puntos de referencia en vertical a varios alimentos de diversa textura y origen: un pan de formas hinchadas, varios peros en distintas posiciones y un trozo de queso, de rugosa corteza que sobresale de su primitivo envoltorio.

La precisión de Meléndez brilla con su habitual maestría en esta composición de aparente simplicidad, en la que la factura esmaltada — procedimiento característico de las fechas en que pinta— es un detalle más que ejerce atracción sobre el espectador, a pesar del excesivo pulimiento que a veces caracteriza a su ejecutoria. El deseo del artista se fija en la intención de «retratar» todos y cada uno de los objetos con un conocimiento de las piezas y unas dotes de observación fuera de lo normal, hasta el punto de lograr una convicción del efecto óptico de enorme verismo, sin necesidad de mayores artificios.

Al parecer, la presente pintura forma grupo con la anterior, n.º 916 y la siguiente, n.º 918, de acuerdo con los aspectos observados, entre los cuales no son los menores la exactitud de dimensiones y el arreglo ordenado del sistema compositivo, propio de estos años en la producción del artista.

Es muy curioso el efecto reflectante de la botella, sobre lo cual como en otras piezas, Meléndez intenta mostrar la habitación donde la pintura se está realizando, hasta el punto de fijar una levísima idea de paisaje más allá del encuadramiento de la ventana.

Museo del Prado, n.º 917.



Bodegón: Ostras, ajos, huevos, perol y jarra

Lienzo: 0,41 × 0,62

Firmado en el borde de la mesa: L.^s E.^o M.^z ID.^o S.^{to} P.^e AÑO 1772.
Ang. inf. iz.: n.º 7, 207.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: J. A. Gaya Nuño, 1946, fig. 264.—M. Soria, 1948, p. 216.—E. Tufts, 1971, p. 170.

Con una originalidad indudable, el presente bodegón muestra en primer término, e incluso en el segundo, varias ostras absolutamente infrecuentes en los cuadros que pintara Meléndez; junto a ellas unos dientes de ajo y un plato de loza decorada, probablemente talaverana, completan la línea del plano más próximo al espectador, que sin duda contemplará la obra con la sensación de encontrarse ante algo eminentemente cercano a él. Detrás, y acusándose con poderoso volumen, un enorme perol de cobre semeja protagonizar el lienzo, levemente inclinado merced al pequeño cuenco de loza invertido, que bajo su fondo ejerce el papel de cuña; en último término una jarra de loza, probablemente talaverana, se cubre, como es habitual en los cuadros del artista, con un fragmento de loza decorada que se apoya en el borde y sobre un mango de madera que flota sobre el líquido que el recipiente contiene, sobresaliendo sensiblemente.

La mesa de cocina casi desaparece bajo la acumulación de objetos, todos ellos acertadamente diferenciados y valorados por el foco de luz que, según es habitual, penetra desde la izquierda iluminándolos con una precisión que revela magistralmente las calidades de las superficies de cada uno. La obra pertenece a una etapa bastante avanzada en la producción del pintor y registra una simplificación que le diferencia de los cuadros de los años precedentes en un grado próximo a la depuración, preconizada por las nuevas modas que se iban adueñando de las artes pictóricas, cansadas de la fatigosa espectacularidad barroca de las décadas anteriores.

Forma grupo con los dos lienzos que se sitúan numéricamente antes, n.º 916 y n.º 917, con los que posee un común denominador de principios básicos internos y externos, tal y como puede apreciarse después de un rápido estudio comparativo; idénticas precisiones pueden establecerse al comparar este conjunto con la obra siguiente, n.º 938.

Museo del Prado, n.º 918.

(Depositado en el Museo de Bellas Artes de Mahón).



Bodegón: Chuletón y recipientes

Lienzo: 0,41 x 0,63.

Ang. inf. iz.: n.º 7., 1971.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 176.

Sobre una supuesta mesa, siguiendo los habituales métodos del artista, se muestran un chuletón, pedazos de jamón, un limón, ajos y garbanzos. En segundo término un lebrillo muy popular, que aparenta de vidriado plumbífero acompaña a un perol de cobre; entre uno y otro forman una especie de respaldo en altura para toda la composición, recortándose contra un fondo neutro en el que tan sólo una casi borrada línea parece delimitar el extremo opuesto de la superficie.

Meléndez ha procurado combinar varios componentes de un guiso, al parecer sustancioso, y para evitar el normal desparramiento de los garbanzos ha preferido sugerirlos saliendo de un cucurucho de papel, lo que al tiempo le permitía fijar una nueva forma volumétrica para dar mayor severidad al conjunto. La vista desde un principio se siente atraída por el rojizo pedazo de carne que como es costumbre establece, por la fuerza de su cromatismo y la riqueza de los contrastes que fija en derredor, un punto de partida, en torno al cual ordenar el agrupamiento de manera un tanto desmañada y sin ninguna armonía, aunque con un riguroso equilibrio interno, debido a la energía y simplicidad con que se estructuran las formas, dotadas de un plástico efectismo, descrito con asombrosa inmediatez.

Tal vez pueda adscribirse por sus características al grupo formado por los n.ºs 916, 917 y 918 con los que mantiene cierto parecido.

Museo del Prado, n.º 938.



Bodegón: Un trozo de salmón, un limón y tres vasijas

Lienzo: 0,42 x 0,62

Firmado en el borde de la mesa, a la derecha: L.^s M.^z D.^o IS.^o P. AÑO 1772.
Ang. inf. iz.: n.^{os} 7, 58.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216.—F. J. Sánchez Cantón, 1962, p. 256.—W. Potiades, 1963, fig. 135.—M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 32.—F. J. Sánchez Cantón, 1966, p. 256.—Newsweek, 1968, p. 99.—Asahi Graph, 5. V. 1970, p. 93.—E. Tufts, 1971, p. 164.—R. Torres Martín, 1971, rep. 6.—J. R. Buendía, 1973, p. 248.—A. E. Pérez Sánchez, 1974, p. 99.—J. A. Gaya Nuño, 1977, p. 156.—E. Lafuente Ferrari, 1978, p. 304.

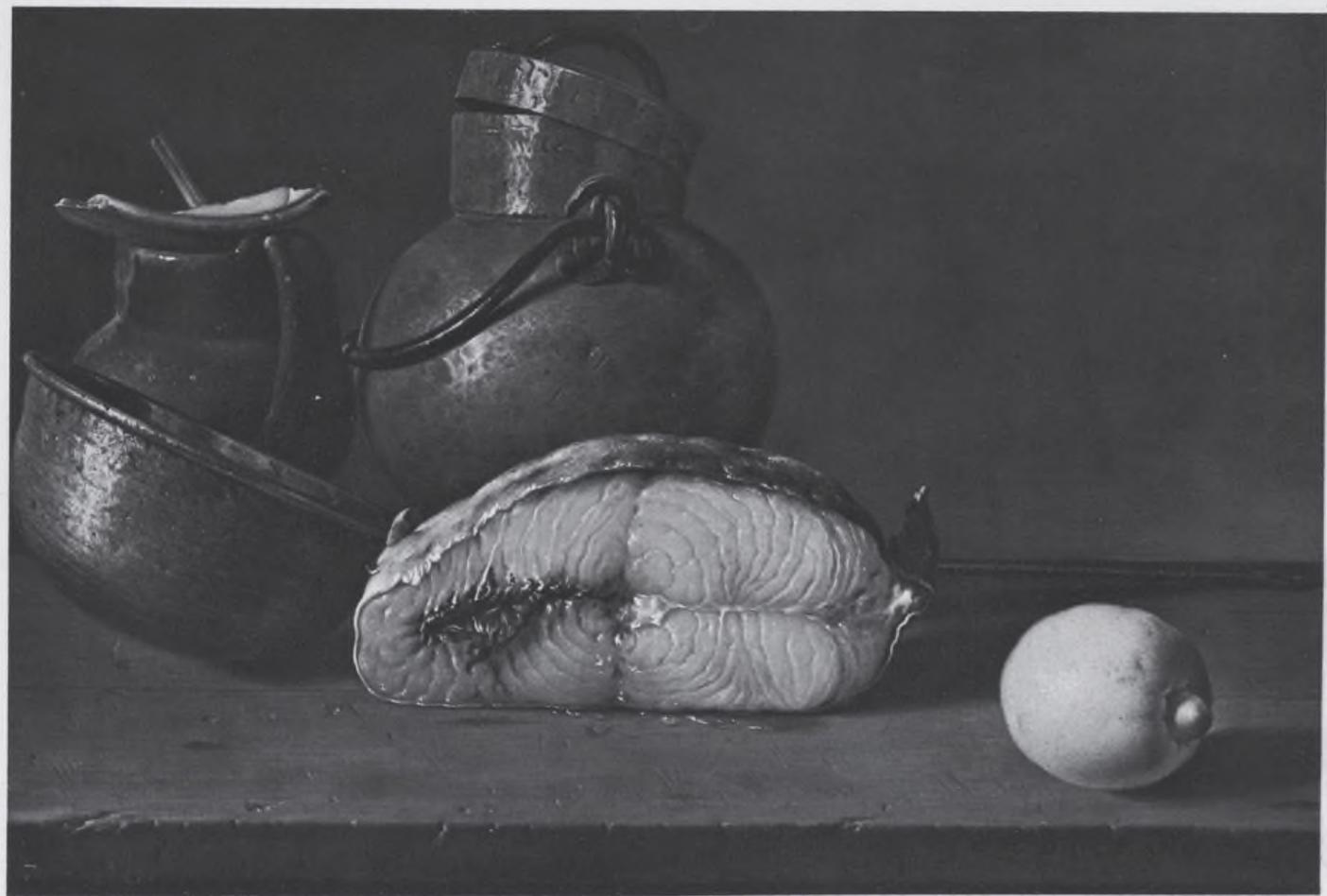
Exposiciones: 1970, Tokyo/Kyoto, n.^o 93.—1978, Burdeos, n.^o 120.

De una fase tardía en la producción del pintor puede ser considerado este soberbio exponente de su virtuosismo en la captación de los elementos, todos ellos tratados con un lenguaje directo y efectivo. En primer término un limón se contrapone aislado, al grupo que constituyen una espléndida rodaja de salmón fresco y varios cacharros de cocina; estos últimos son una vasija de cobre, un perol del mismo metal y una jarra de alfarería sobre la que a modo de tapa figura un trozo de loza, detrás del cual se adivina el mango perteneciente probablemente a un cucharón. El plano que sustenta el conjunto desaparece en el fondo, subrayado su límite por una cucharilla de larguísimo mango.

Los objetos poseen una enorme fuerza expresiva que les individualiza debida tanto a la perfección con que están ejecutados, como al carácter neto y ajustado de sus volúmenes. Meléndez ha construido una escena en la que cada componente actúa de manera clara y simple; parece como si el movimiento se hubiera detenido entre ellos, lo que les permite mostrarse en una especie de animación suspendida, fuera del tiempo. La técnica es irreprochable; conviene destacar la iluminación poderosa que se fija sobre el metal arrancándole destellos logrados con toques de pincel que juegan con un cromatismo amarillo y rojizo alcanzado mediante una gran riqueza de pasta en ciertos puntos de los recipientes, aplicada con puntual exactitud.

Según todos los indicios semeja compañero del cuadro siguiente, n.^o 903, con el que acusa diversas analogías, que permiten sostener tal hipótesis.

Museo del Prado, n.^o 902.



Bodegón: Besugos y naranjas

Lienzo: 0,42 × 0,62.

Firmado bajo el paño blanco L.^s M.^z D.^o 1772.

Ang. inf. iz.: n.^{os} 7, 59.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: E. Lafuente Ferrari, 1935, p. 169.—M. Soria, 1948, p. 216.—G. de Lastic, 1955, p. 44-45.—Id. 1955, n.^o 9, p. 23.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 211.—McGraw-Hill, 1970, fig.255.—I. Bergstron, 1970.—E. Tufts, 1971, p. 165.

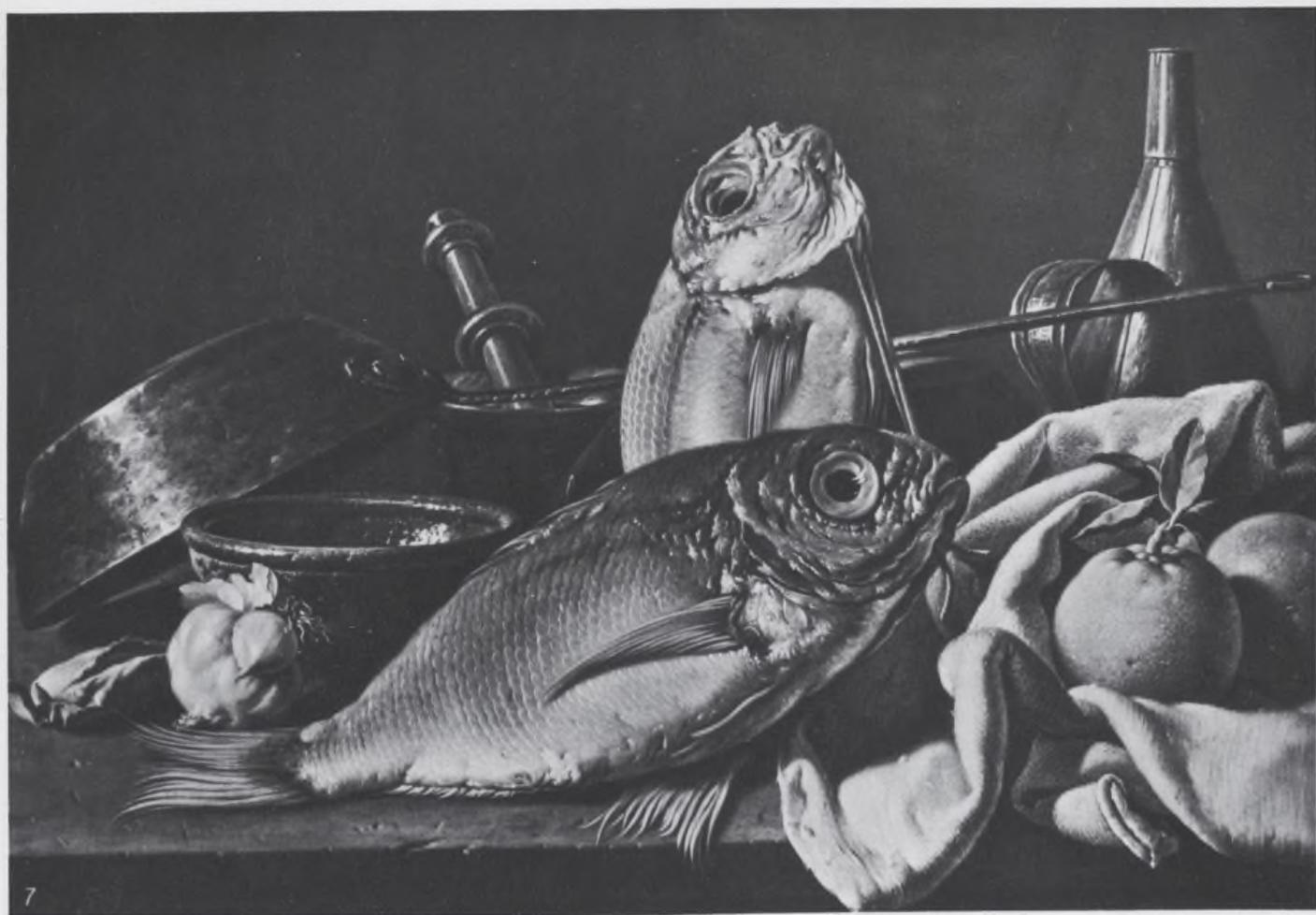
Exposición: 1972. Londres, n.^o 190.

Compañero del lienzo anterior, tanto por las dimensiones, firma y fecha, como por algunas concomitancias formales —áreas espaciales superiores, motivos de cocina, alimentos y sensación de cierta continuidad casi impalpable— no se estructura de manera absolutamente paralela, lo que suscita dudas en cuanto al total acierto de dicha opinión.

Dos espléndidos besugos acaparan el protagonismo del lienzo y en torno a ellos se subordinan los demás motivos: dos naranjas, un paño de cocina, una cabeza de ajos, un envoltorio que contendrá sin duda alguna especia, un cuenco de loza, cuyo interior está cubierto de un vidriado plumbífero, otro cuenco invertido, una sartén de largo mango, un almirez, cuya mano se proyecta hacia el fondo y una alcuza, que al igual que las restantes superficies refleja un cuidado estudio de luz, que valora los volúmenes, diversifica las tonalidades e independiza los materiales.

El artista muestra aquí su tendencia a las formas geométricas puras y propende a revelar las formas íntimas de cada objeto otorgando a cada una su dimensión espacial; así se advierte un juego interno de conos y troncos de cono compensados que cierran la composición en último término con un rigor digno de mayor aprecio. El impulso estructurador se mueve con asombrosa seguridad dinamizando vitalmente el conjunto, desde la alcuza hasta el besugo que se erige en casi monolito central como punto de referencia de las líneas verticales; por el contrario el largo agarrador de la sartén busca la unificación de los elementos opuestos, que se corresponden con su linealidad. Como resultado de ambos estímulos opuestos nace un cohesivo equilibrio reticular de verticales y horizontales de excelente adecuación a la silenciosa serenidad que la pieza pretende transmitir.

Museo del Prado, n.^o 903.



Bodegón: Dos perdices, cebollas y vasijas

Lienzo: 0,40 × 0,61.

Firmado en el borde de la mesa: L.^s M.^z

Al reverso del lienzo: P.^o N.^o S.^o

Ang. inf. iz.: n.º 7, 97.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: A. Mayer, 1942, p. 512.—M. Soria, 1948, p. 216.—E. Lafuente Ferrari, 1953, fig. 255.—F. Chueca Goitia, 1958, fig. 164.—E. Tufts, 1971, p. 166.

Aunque no son frecuentes los temas de caza en la obra de Meléndez, de vez en cuando aparecen muestras de volatería en sus lienzos; en el presente dos perdices de multicolor plumaje yacen en primer término sirviendo de principio argumental a la composición, de forma semejante a la de los besugos que protagonizan el bodegón n.º 903. De acuerdo con este paralelismo y con otros motivos relativos a ordenación de elementos y aproximación de dimensiones, cabe pensar en la posibilidad de que sean cuadros compañeros, o cuando menos ejecutados en las mismas fechas. Otros motivos son las cabezas y dientes de ajo, los paquetes de papel y las cebollas entre los cuales queda organizado el primer término. En segundo plano dos cuencos de alfarería, uno invertido y el otro en su colocación normal, conteniendo tres platos de loza decorada, de la serie de la «adormidera», probablemente talaverana, constituyen el respaldo de la escena, a manera de farallón sobre el que se apoya el variado conjunto de delante, concebido casi a manera de vívida receta de cocina ilustrada.

Analizando superficialmente la composición, se aprecia un método habitual en el pintor: el sistema de oponer cuerpos diversos, unos pequeños y otros más grandes, algunos de ellos blandos, a otros reducidos en número y de considerable tamaño comparativo, lo que tiende a valorar los volúmenes puros de estos últimos casi con una imponente arquitectónica de indudable efecto, realizado por la impresión de dureza relativa que transmiten las superficies de sus imágenes concretas.

Museo del Prado, n.º 908

(Depositado en el Museo de Bellas Artes de Mahón).



Frutero: Albaricoques y guindas

Lienzo: 0,41 × 0,62.

Firmado en el borde de la madera: L.^s M.^z AÑO 1773.
Ang. inf. iz.: n.º 205.

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—E. Tufts, 1971, p. 170.

Sobre un fino plato de loza que muestra casi imperceptibles motivos lineales un espectacular grupo de albaricoques, algunos en ramo luciendo múltiples hojas, y algunas guindas, todavía sostenidas por el ramaje, constituyen una decorativa naturaleza muerta, dotada de gran vitalidad e inventiva; fuera del recipiente otras frutas de la misma especie se dispersan por el plano que, según es habitual, sirve de base al conjunto.

Destaca en esta obra la gracia y la ligereza de la peculiar estructura, muy distinta de las sólidas realizaciones de la década precedente; el juego de líneas contrapuestas y la facilidad de su disposición sugieren un dinamismo infrecuente en la producción de Meléndez, tanto que semejan pertenecer a una motivación estética distinta, más alegre y desenfadada.

En cuanto a la riqueza de detalles, a pesar de la simplicidad de la pieza, éstos se expresan con el acostumbrado virtuosismo que procura analizar cada una de las superficies con objeto de dar idea de la tectura adecuada, en unos casos mate y en otros brillante, tersa, o flácida, según corresponda a los frutos o a sus hojas, siempre con la intención de traducir las calidades táctiles de la materia y ofrecer al espectador la impresión verosímil de la realidad de los elementos que conforman los productos de la naturaleza. Igualmente la mesa muestra las menudas muescas o hendiduras que evitan el excesivo pulimiento de la superficie, necesariamente tosca para ser convincente.

Al parecer forma pareja con el presente lienzo el cuadro siguiente, n.º 921, de acuerdo con el denominador común de analogías que poseen.

Museo del Prado n.º 920



Frutero: Peras y guindas

Lienzo: 0,41 × 0,62.

Firmado en el borde de la madera: L.^s E.^o M.^z D.^{zo} AÑO 1773.

Ang. inf. iz.: n.^o 7, 240

Al dorso del lienzo: P.^c N.^{ro} S.^{or}

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217.—J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 570.—E. Tufts, 1971, p. 171.

No es habitual encontrar la terminación del plano que sirve de basamento a las composiciones en la obra de Meléndez, pero en el presente caso se puede apreciar cómo concluye uno de sus extremos sugiriendo con mayor evidencia la idea de una mesa rústica, caracterización esta última avivada por los menudos detalles que la definen.

El cuadro es, sin duda, pareja del precedente, tanto por la fecha de la forma como por la identidad de ideas que desarrollan en lo tocante a composición y personalidad distintiva de las frutas que ofrecen. Varias peras, algunas con hojas, y guindas en ramo colman un plato rococó de loza, con borde historiado y decoración incisa en su cara interna; a su lado albaricoques, guindas y peras se distribuyen de forma equilibrada por la superficie de la mesa.

La luz clara cae sobre los objetos individualizándolos, ya sean frutas, madera o loza y extrae de ellos sus valores inmediatos, confiriéndoles una fuerza expresiva que les proyecta con fuerza escultórica sobre el tradicional fondo neutro que Meléndez emplea para casi toda su producción, al tiempo que el retorcimiento de hojas y ramas sugiere, intensamente heridos por la implacable expansión lumínica, un aéreo flotar de líneas y superficies, que da una dimensión distinta al espacio circundante, logrado con una extraordinaria economía de medios, a la vez que con una indudable maestría.

Museo del Prado n.^o 921

(Depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga).



Bodegón: Pepinos, tomates y distintos objetos

Lienzo: 0,41 × 0,62

Firmado en el borde de la mesa: L.^sE.^oM.^zD.R.^aD.^{zo}IS.^{to}P.^EAÑO 1774.

Por detrás del lienzo: P.^eN.^{ro}S.^{or}

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio de Aranjuez.

Bibliografía: A. Onieva, 1956, lám. 22.—E. Tufts, 1971, p. 174.

Exposiciones: 1950 Madrid.—1982 Berlín n.º 4/13.

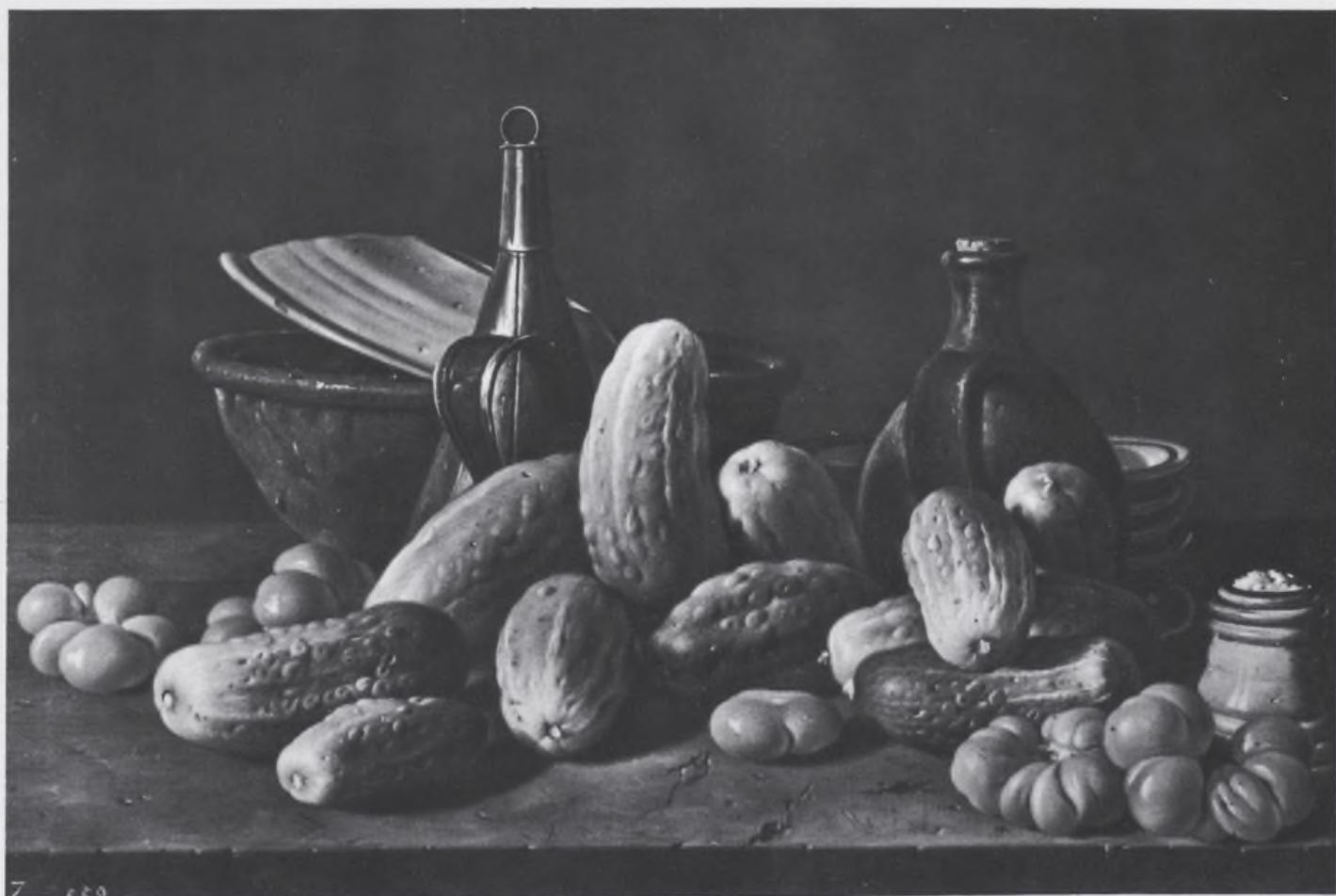
Es esta una de las curiosas piezas del artista que ostenta en la firma las abreviaturas de su nombre completo a la vez que ilustra sobre la fecha de ejecución de la misma, muy importante porque se trata del cuadro más tardío conocido de su mano. A Meléndez le quedaban aún seis años de vida que quizá fueron desdichados de acuerdo con la difícil situación económica en que se mantenía a duras penas.

Sobre el presente lienzo el autor ha procurado conjugar los componentes más característicos de una sencilla ensalada, aprovechando al tiempo el asunto para mostrar junto a los pepinos y tomates —contrastados merced a su diversidad de tonalidades— un cuenco de barro, de vidriado plumífero, tapado con un plato de vidriado estannífero, que sin duda pertenece al grupo que figura en torre a su lado; se añaden una vinagrera, una alcuza y un salero, utensilios todos ellos relacionados entre sí, bien por ser empleados para el servicio, bien por contener los condimentos adecuados para tan popular alimento.

La combinación de objetos de diferentes materiales con las hortalizas permite al autor establecer comparaciones cualitativas entre las diversas superficies de cada uno de los motivos representados, revelando así su facilidad para conseguir con el pincel la plasmación de distintas texturas. En este caso la composición, aparentemente desordenada, se dispone sobre una tabla figurada, a manera de mesa y se destaca sobre un fondo neutro, con el mismo interés por resaltar los volúmenes netos, consiguiendo la sensación de relieve que se aprecia en toda la producción del maestro. Como peculiaridad distintiva es la única vez que presenta pepinos en un cuadro y su abundancia y colocación les convierte en los auténticos protagonistas de la obra, destacándose vivamente sus rugosas pieles por comparación con las pulidas de los tomates o la brillantez de los utensilios, concebidos estos últimos con un rigor formal que les aproxima a un concepto geométrico de indudable pureza.

La inscripción que ostenta por detrás de la tela debe aludir a su pertenencia a las habitaciones del Príncipe de Asturias —Fernando VII más tarde— en el Real Sitio de Aranjuez en torno a 1800.

Museo del Prado n.º 930



Abreviaturas

- A.—Academia
Ap.—Apollo
A. A.—Amour de l'Art
A. A. F.—Archives de l'Art Français
A. A. M.—Arte Antica e Moderna
A. A. V.—Archivo de Arte Valenciano
A. B.—Art. Bulletin
A. E.—Arte Español
A. E. A.—Archivo Español de Arte
A. F.—Art de France
A. H.—Archivo Hispalense
A. I. E. M.—Anales del Instituto de Estudio Madrileños
A. I. E. O.—Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes
A. M.—Arts Magazine
A. N.—Art News
A. N. A.—Art News Anual
A. Q.—Art Quarterly
B. A. E.—Biblioteca de Autores Españoles
B. H.—Bulletin Hispanique
B. I. F. E.—Bulletin de l'Institut Français en Espagne
B. M.—Burlington Magazine
B. M. P.—Boletín del Museo del Prado
B. R. A. H.—Boletín de la Real Academia de la Historia
B. S. A. A. U. V.—Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid
B. S. E. E.—Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
B. S. H. A. F.—Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français
C.—Connoisseur
C. A.—Cahiers d'Art
C. Ar.—Connaissance des Arts
C. B.—Cahiers de Bordeaux
G.—Goya
G. B. A.—Gazette des Beaux Arts
I. H. A.—Information d'Histoire de l'Art.
J. A.—Jardin des Arts
J. W. C. I.—Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
M. D.—Master Drawings.
M. F.—Médecine de France
M. J. B. K.—Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst
P.—Paragone
R. A.—Revue de l'Art
R. As.—Revue des Arts
R. A. A. M.—Revue de l'Art Ancien et Moderne
R. A. B. M.—Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos
R. E. A.—Revista Española de Arte
R. H.—Revue Hispanique
R. I. E.—Revista de Ideas Estéticas
R. L.—Revue du Louvre
R. S.—Reales Sitios
R. S. B. A. D.—Réunion des Sociétés des Beaux Arts des Departaments
R. U. C.—Revista de la Universidad Complutense
S. A.—Storia dell' Arte
S. A. A.—Seminario de Arte Aragonés
S. G.—Starye Gody
Z. B. K.—Zeitschrift Bildende Kunst

Bibliografía general

- J. VAN ACKERE: «L'Europe de la renaissance, du baroque et du rococo». Bruselas, 1969.
- H. A. CTON: «The Bourbons of Naples». Londres, 1956.
- P. R. ADAMS: «A Panorama of Spanish Art». Ap. 1971. Abril, p. 268-279.
- J. ADHÉMAR: «Graphic Art of the 18th Century». Nueva York-Londres-Toronto, 1964.
- P. AGUADO BLEYE: «Manual de Historia de España». Madrid, 1947-53.
- F. AGUILAR PIÑAL: «Relatos de viajes de extranjeros por la España del siglo XVIII. Estudios realizados hasta el presente». B.C.E.S. XVIII, núms. 4-5, 1977, págs. 203-208.
- E. M. AGUILERA: «Pintores españoles del siglo XVIII». Barcelona, 1946.
- M. P. AGUILÓ, A. ESPINÓS, A. LÓPEZ-YARTO, M. P. RAVINA y M. L. TÁRRAGA: «Bibliografía del Arte en España», Madrid, 1976.
- M. AGULLÓ y COBO: «Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII». Granada-Madrid, 1978.
- M. AGULLÓ y COBO: «Más noticias sobre Pintores Madrileños de los siglos XVI al XVIII». Madrid, 1981.
- S. ALCOLEA: «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». Barcelona, 1961-62.
- S. ALCOLEA: «Mariano Salvador Mella». The Register of the Museum of Art. Kansas. III. Invierno 1967, p. 24.
- S. ALDANA FERNÁNDEZ: «Pintores Valencianos de Flores (1766-1866)». Valencia, 1970.
- ALMONEDA 1758-1814. (Diario de Madrid). A. E. XLII, 1959, p. 189.
- R. ALTAMIRA: «Historia de España y de la civilización española». Barcelona, 1928-29.
- ALVAREZ DE COLMENAR: «Les délices de L'Espagne». Leyden, 1715.
- J. AMADOR DE LOS RÍOS y J. D. RADA y DELGADO: «Historia de la Villa y Corte de Madrid». Madrid, 1863.
- UN AMIGO DEL ARTE: «El nuevo Museo Cerralbo». A.E. XXXII, 1949, p. 127.
- M. S. ANDERSON: «Europa en el siglo XVIII». Madrid, 1964.
- R. ANDIOL: «Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII». Madrid, 1976.
- G. ANES: «Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII». Madrid, 1969.
- G. ANES: «El Antiguo Régimen: Los Borbones». H.^a de España, IV, Alfaguara. Madrid, 1975.
- R. ANGELIS et P. GUINARD: «Tout l'oeuvre peint de Goya». París, 1976.
- D. ANGULO INIGUEZ: «Pintura del siglo XVII». "Ars Hispaniae". Vol. XV. Madrid, 1971.
- D. ANGULO INIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Pintura Madrileña. Primer tercio del siglo XVII». Madrid, 1969.
- D. ANGULO INIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII». Madrid, 1972.
- E. M. APARICIO OLMOS: «Palomino: su arte y su tiempo». Valencia, 1966.
- P. ARIES: «L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime». París, 1960.
- E. ARMSTRONG: «Elisabeth Farnèse». Londres, 1892.
- R. ARNÁEZ: «Dibujos de Francisco Bayeu en el Museo del Prado». A.E.A., n.º 178, 1972.
- R. ARNÁEZ: «Dibujos españoles del siglo XVIII». Museo del Prado. Madrid, 1975.
- J. L. ARRESE: «Antonio González Ruiz». Madrid, 1973.
- F. ARRIBAS ARRANZ y S. GONZÁLEZ DE ARRIBAS: «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España en el siglo XVIII». B.S.A.A.V.V., 1961.
- ART TREASURES IN SPAIN. Nueva York, 1970.
- ASAHI GRAPH: «Exhibition of Spanish Art». Tokyo, 1970.
- A. E. AUSTIN: «The Baroque». A.N.A.19 (1950), p. 21.
- A. E. AUSTIN y H. R. HITCHCOK: «Aesthetic of the Still-Life over Four Centuries». A. N., 36, Feb. 1938.
- M. AVILÉS FERNÁNDEZ: «La instauración borbónica». Madrid, 1973.
- A. BALLESTEROS Y BERETTA: «Historia de España y su influencia en la Historia Universal». Barcelona, 1918-1940.
- J. BATICLE: «Les attachés françaises de Luis Paret y Alcázar». R. L., 1966, número 3.
- J. BATICLE: «Spanische Malerei», en "Propylaen Kunstgeschichte", X. Berlín, 1971.
- E. BATTISTI: «Rinascimento e Baroco». Turín, 1960.
- A. BAUDRILLART: «Philippe V et la Cour de France». París, 1890.
- A. DE BAVIERA y G. MAURA: «Documentos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España». B.R.A.H., 1929, II, p. 729.
- G. BAZIN: «A Gallery of Flowers». 1960.
- G. BAZIN: «Baroque and Rococo». Londres, 1964.
- G. BAZIN: «Le temps des Musées». Lieja-Bruselas, 1967.

- W. BECKFORD: «Travel-Diaries. II». Cambridge, 1928.
- C. BÉDAT: «L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)». Toulouse, 1974.
- A. BELTRÁN: «Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza». Zaragoza, 1964.
- E. BENEZIT: «Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs». Gründ, 1976.
- E. BENKARD: «Das Selbstbildnis». Berlín, 1927.
- L. BERGSTRÖM: «Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century». Londres, 1956.
- J. BERGSTRÖM: «Maestros españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII». Madrid, 1970.
- W. BERNT: «Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts». München, 1960-1962.
- P. BEROQUI: «Apuntes para la Historia del Museo del Prado». B.S.E.E., 1930.
- P. BEROQUI: «El Museo del Prado. Notas para su historia». Madrid, 1933.
- W. BLUNT: «The Art of Botanical Illustration». 1950.
- F. BOLOGNA: «Francesco Solimena». Nápoles 1958.
- W. BORN: «Still-Life Painting in America». 1947.
- S. BOTTARI: «Apunti sul Recco». A.A.M., 1961, p. 354.
- Y. BOTTINEAU: «Les inventaires royaux et l'histoire de l'art; l'exemple de l'Espagne, 1666-1746». I.H.A., XV, 1959.
- Y. BOTTINEAU: «L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746». Burdeos, 1962.
- G. BRENNAN: «The Literature of the Spanish People». Nueva York, 1957.
- A. E. BRINCKMAN: «Arte Rococó». Barcelona, 1953.
- J. R. BUENDÍA: «El Prado Básico». Madrid, 1973.
- J. CABRERA PUJAL: «Historia de la economía española». Barcelona, 1943.
- F. CALVO SERRALLER: «Teoría de la pintura del siglo de oro». Madrid, 1981.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY: «The New Cambridge Modern History». Cambridge, 1960-1970.
- CATALÉG: «Museu d'Art de Catalunya». Barcelona, 1936.
- R. CAUSA: «Pittura Napoletana dal XV al XIX Secolo». Bergamo, 1961.
- CAVEDA: «Memorial para la historia de la Real Academia de San Fernando...». Madrid, 1867.
- J. CAVESTANY: «Pintores españoles de flores». A.E. 6. 1922, p. 124.
- J. CAVESTANY: «Floreros y bodegones en la Pintura Española». Madrid, 1936.
- J. A. CEÁN BERMÚDEZ: «Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España». Madrid, 1800.
- C. E. CHAPMAN: «A History of Spain». Nueva York, 1966.
- J. CHASTENET: «La vie quotidienne en Espagne au temps de Goya». Paris, 1966.
- A. CHATELET y J. THUILLIER: «La peinture française de Fouquet à Pousin». Ginebra, 1964.
- P. CHAUNU: «La civilisation de l'Europe des lumières». Paris, 1971.
- F. CHUECA GOITIA: «Madrid y Sitios Reales». Barcelona, 1958.
- V. CIAN: «Italia e Spagna nel secolo XVIII». Turín, 1896.
- J. CIERVO PARADELL: «Pintores de España 1480-1874». Barcelona, 1925.
- A. COATS: «Flowers and their Histories». 1956.
- P. COATS: «Flowers in History». 1971.
- C. COLEY: «The Delectable Foothills of Spanish Painting». A.N. LXII. Marzo, 1963, p. 22.
- C. CONNOLLY: «A Stroll through Rococoland». A.N., LIII, Feb. 1955, p. 23.
- M. COURCY: «L'Espagne après la paix d'Utrecht (1713-1715)». Paris, 1891.
- W. COXE: «L'Espagne sous les rois de la maison Bourbon». Paris, 1827.
- J. M. CROISILLE: «Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculaneum et Stabies». Bruxelles, 1965. (Collection Latomus. vol. LXXVI.).
- J. CROW: «Spain. The Root and the Flower». Nueva York, 1963.
- W. DALRYMPLE: «Travels through Spain in 1774». Londres, 1777.
- O. DELGADO: «Paret y Alcázar». Madrid, 1957.
- G. DE LOGU: «Natura Morta Italiana». Bergamo, 1962.
- G. DESDEVIZES DU DEZERT: «L'Espagne de l'ancien régime». Paris 1897-1904.
- G. DESDEVIZES DU DEZERT: «La société espagnole au XVIII^e siècle». R.H., 1925, 1927, 1928.
- M. DEVÈZE: «L'Europe et le monde à la fin du XVIII^e siècle». Paris, 1970.
- F. DÍAZ PLAJA: «La vida española en el siglo XVIII». Barcelona, 1946.
- J. T. DILLON: «Travels Trough Spain». Londres, 1780.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «La Sociedad española del siglo XVII». Madrid, 1955.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «España ante la Paz de los Pirineos». "Hispania", XIX, 1959.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias». Madrid, 1973.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «Una visión crítica del Madrid del siglo XVIII». "Hechos y figuras del siglo XVIII español". Madrid, 1973, págs. 89-120.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «Aspectos de la España de Feijóo». "Hechos y figuras del siglo XVIII español". Madrid, 1973, págs. 121-158.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «Sociedad y Estado en el siglo XVIII español». Barcelona, 1976.
- L. DUSSIEUX: «Les artistes français à l'étranger». Paris, 1876.
- T. W. EARP: «Flower and Still-Life Painting». Studio. 1928/29. Winter.
- J. H. ELLIOT: «La España Imperial». Barcelona, 1965.
- R. ENGASS y J. BROWN: «Italy and Spain 1600-1750». Nueva Jersey, 1970.
- ESPASA CALPE: «Enciclopedia General Ilustrada». Madrid, vol. XXXIV. EXPOSICIÓN DE LA PINTURA ANTIGUA EN CÁDIZ: A.E.A. XVII, 1944, p. 182.
- M. FARÉ: «La nature morte en France». Paris, 1962.
- M. FARÉ: «Le grand siècle de la nature morte en France, le XVII^e siècle». Friburgo, 1974.
- M. y F. FARÉ: «La vie silencieuse en France. La Nature Morte au XVIII^e siècle». Friburgo, 1976.
- O. FERRARI: «Considerazione sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicerego austriaco 1707-1734». S.A. 1979, p. 11.
- O. FERRARI y G. SCAVIZZI: «Luca Giordano». Nápoles, 1966.
- A. FERRER DEL RÍO: «Historia del Reinado de Carlos III en España». Madrid, 1856.
- H. A. L. FISHER: «A History of Europe». Londres, 1936.
- L. FLORENNE: «Dans le goût de Pillement». M.F., n.º 178, 1967, pág. 17.
- L. FLORENNE: «Pillement, paysagiste en son temps». M.F., n.º 180, 1967, pág. 17.
- M. FLORISOONE: «La peinture française du Dix-Huitième siècle». Paris, 1948.
- M. FLORISOONE: «Sur quelques recents problèmes de la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles». R. As. 1955, págs. 57-64.
- B. FOTHERGILL: «Sir William Hamilton. Envoy Extraordinary». Londres, 1969.
- M. J. FRIEDLANDER: «Landscape, Portrait and Still-Life. Their Origen and Development». 1949.
- A. GÁLLEGO: «Historia del grabado en España». Madrid, 1979.
- J. GÁLLEGO: «El Madrid de los Austrias». "Revista de Occidente", n.º 73. Abril, 1969.
- J. GÁLLEGO: «Le peinture espagnole». Madrid, 1962.
- J. GÁLLEGO: «Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro». Madrid, 1972.
- J. GÁLLEGO: «El pintor de artesano a artista». Granada, 1976.
- M. GASSER: «Das Selbstbildnis». Zurich, 1961.
- P. GASSIER y J. WILSON: «Vida y obra de Francisco de Goya». Barcelona, 1974.
- P. GAY: «The age of enlightenment». Nueva York, 1966.
- J. A. GAYA NUÑO: «Historia del Arte Español». Madrid, 1946.

- J. A. GAYA NUÑO: «Autorretratos de Artistas Españoles». Barcelona, 1950.
- J. A. GAYA NUÑO: «Madrid». Barcelona, 1950.
- J. A. GAYA NUÑO: «El Museo del Prado, disperso e inédito». B.S.E.E., 1954.
- J. A. GAYA NUÑO: «Palomino». Córdoba, 1956.
- J. A. GAYA NUÑO: «La pintura española fuera de España». Madrid, 1958.
- J. A. GAYA NUÑO: «Historia y guía de los museos de España». Madrid, 1968.
- J. A. GAYA NUÑO: «Historia del Museo del Prado». Madrid, 1969.
- L. GERSHOY: «L'Europe des princes éclairés». Paris, 1966.
- H. GERSON y E. H. TER KUILE: «Art and architecture in Belgium (1600-1800)». Harmondsworth, 1960.
- L. GOLDSCHIEDER: «Five Hundred Self-Portraits». Londres, 1937.
- R. GOLDWATER: «Artist painted by Themselves». A.N. XXXVIII. Marzo, 1940, p. 6.
- G. GÓMEZ DE LA SERNA: «Goya y su España». Madrid, 1969.
- Mc. GRAW-HILL: «Art treasures in Spain». Nueva York, 1970.
- E. GREINDL: «Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle». Bruselas, 1956.
- J. GUDIOL: «Spanish Painting». Toledo, 1941.
- P. GUINARD: «Madrid, l'Escorial et les anciennes résidences royales». Paris, 1935.
- P. GUINARD: «Complexité de la Peinture Espagnole au XVIII^e siècle». C.B., 1956.
- P. GUINARD: «Zurbaran et les peintres espagnoles de la vie monastique». Paris, 1960.
- P. GUINARD: «Les peintres espagnols». Paris, 1967.
- P. GUINARD: «Pintura Española». Barcelona, 1972.
- P. GUINARD y T. FRATE: «Tout l'oeuvre peint de Zurbarán». Paris, 1975.
- H. GULDENER: «Flowers: the Flowerpiece in Painting». 1950.
- A. GWYNNE JONES: «Introduction to Still-Life». Londres, 1954.
- E. HAIG: «The Floral Symbolism of the Great Masters». 1913.
- M. L. HAIRS: «Les peintres flamand de fleurs au 17^{ème} siècle». 1955 (rev. 1965).
- E. J. HAMILTON: «Money and economic recovery under the first Bourbon (1701-1746)». "Journal of Modern History", XV, 1943, págs. 192-196.
- E. J. HAMILTON: «War and prices in Spain (1651-1800)». Cambridge (Mass.), 1947.
- F. HASKELL: «Patrons and painters». Londres, 1963.
- S. HARCOURT-SMITH: «Cardinal of Spain». Nueva York, 1944.
- E. HARRIS: «Spanish Painting». Nueva York, 1937.
- M. HARDIE: «Flower Paintings». 1947.
- P. HAZARD: «La crisis de la conciencia europea (1680-1715)». Madrid, 1941.
- P. HAZARD: «El pensamiento europeo en el siglo XVIII». Madrid, 1958.
- J. HELD: «Michel-Angel Houasse in Spanien. Zum stil seiner gemälde and zeichnungen». M.J.B.K., 1968, XIX, pág. 183.
- J. HELD: «Drawings by Francisco and Ramón Bayeu». M.D., 1968.
- J. HELD: «Die genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur and die Anfänge Goyas». Berlin, 1971.
- R. HERR: «España y la revolución del siglo XVIII». Princeton, 1960 (Madrid 1971).
- M. HERRERO GARCÍA: «Contribución de la literatura a la Historia del Arte». Madrid, 1943.
- INVENTARIOS REALES: «Archivo del Palacio de Oriente». Madrid. (Ms. inéditos).
- N. IVANOFF: «Francisco Battaglioli». Dizionario biografico degli Italiani II. Roma, 1965.
- J. L. JACQUET: «Les Bourbons d'Espagne». Lausana, 1968.
- G. JEDLIKA: «Spanish Painting». London, 1963.
- G. JORDAN: «Juan Van der Hamen». Ann Arbor, 1967.
- THE JOURNAL AND CORRESPONDENCE OF WILLIAM, LORD AUCKLAND, Vol. II. Londres, 1861.
- J. J. JUNQUERA y MATO: La Decoración y el Mobiliario de los Palacios de Carlos IV». Madrid, 1979.
- P. JUNQUERA DE VEGA: «Los libros de Coro de la Real Capilla». R.S. n.º 6. 1965, p. 12.
- P. JUNQUERA DE VEGA y M. T. RUIZ ALCÓN: «Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez». Madrid, 1958.
- H. JUST: «Der anfgklärte Absolutismus». Constanza, 1952.
- G. KALNEIN y M. LEVEY: «Art and architecture of the eighteenth century in France». Harmondsworth, 1972.
- H. KAMEN: «The War of Succession in Spain (1700-1715)». Londres, 1969 (Barcelona, 1974).
- H. KAMEN: «Spain in the Later Seventeenth Century 1650-1700». Londres/Nueva York, 1980.
- C. KANY: «Life and manners in Madrid 1750-1800». Berkeley, 1932.
- S. S. KAYSER: «The Revolution of Still-Life». Pacific Art Review I, 1941, n.º 2.
- G. KELLY: «European Masters of the Eighteenth Century». Illustrated London News. CCXXVI. Jan. 15. 1955.
- A. HERRIGAN: «El nuevo museo de Carolina del Norte y su colección de pinturas españolas». G., XIII, 1956, p. 56.
- F. KIMBALL: «The creation of the Rococo». Nueva York, 1943-Londres, 1964.
- M. KITSON: «The age of Baroque». Londres, 1966.
- G. KUBLER: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII». «Ars Hispaniae», XIV. Madrid, 1957.
- G. KUBLER y M. SORIA: «Art and Architecture in Spain, Portugal and its american dominions». Londres, 1959.
- J. KUTZNETSOV: «West-European Still-Life Painting». Moscú, 1966.
- A. LABORDE: «Voyage pittoresque de l'Espagne». Paris, 1806-1820.
- P. LAFOND: «Les Bayeu». R.A.A.M. 1907, p. 193.
- E. LAFUENTE FERRARI: «La peinture de Bodegones en Espagne». Gazette des Beaux-Arts. 1935, XIV.
- E. LAFUENTE FERRARI: «Comparación entre el arte francés y el español en el siglo XVIII». "Bulletin de la Bibliothèque de l'Institut Français en Espagne". Jun., 1946, p. 16-19.
- E. LAFUENTE FERRARI: «Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya». Madrid, 1947.
- E. LAFUENTE FERRARI: «Breve historia de la pintura española». Madrid, 1953.
- E. LAFUENTE FERRARI: «El Siglo del Rococó». G. N.º 26, 1958, p. 70.
- E. LAFUENTE FERRARI: «Museo del Prado: La Pintura Española de los siglos XVII y XVIII». Madrid, 1978.
- E. LAMBERT: «L'art en Espagne et au Portugal». Paris, 1945.
- T. LARRUCEA VALDEMORO: «Ramón Bayeu: cuadros inéditos y cartones para tapices». A.E.A., 1958.
- E. LARRUGA: «Memorias políticas y económicas sobre frutos, fábricas y minas de España». Madrid, 1793.
- J. LASSAIGNE: «La Peinture Espagnole de Velazquez à Picasso». Ginebra, 1952.
- G. DE LASTIC: «Un portraitiste des biens de la terre». L'Oeil, 1955, n.º 9.
- G. DE LASTIC: «Rustic Fare for the Spanish Court». The Selective Eye, 1955.
- G. DE LASTIC: «Desportes». C.A., 1961, enero, p. 56.
- G. DE LASTIC: «Desportes et Oudry». C.A., 1977, n.º 790, p. 290.
- R. LAUFER: «Style rococo, style des lumières». Paris, 1963.
- J. LAUTS: «Stilleben alter Meisters I». Niederländer und Deutsche, 1969.
- J. LAUTS: «Stilleben alter Meisters II». Franzosen, 1970.
- P. LEFORT: «La Peinture espagnole». Paris, 1893.
- M. LEVEY: «Rococo to Revolution». Londres, 1966.
- L. LLADÓ: «España. La riqueza artística del Palacio Nacional». Madrid, S/F.
- V. VON LOGA: «Die Malerei un Spanien». Berlin, 1923.
- R. LONGHI: «Di Gaspere Traversi; saggi e ricerche (1925-1928)». Florencia, 1967.
- R. LONGHI y A. L. MAYER: «The Old Spanish Masters from the Contini Bonacossi Collection». Roma, 1930.

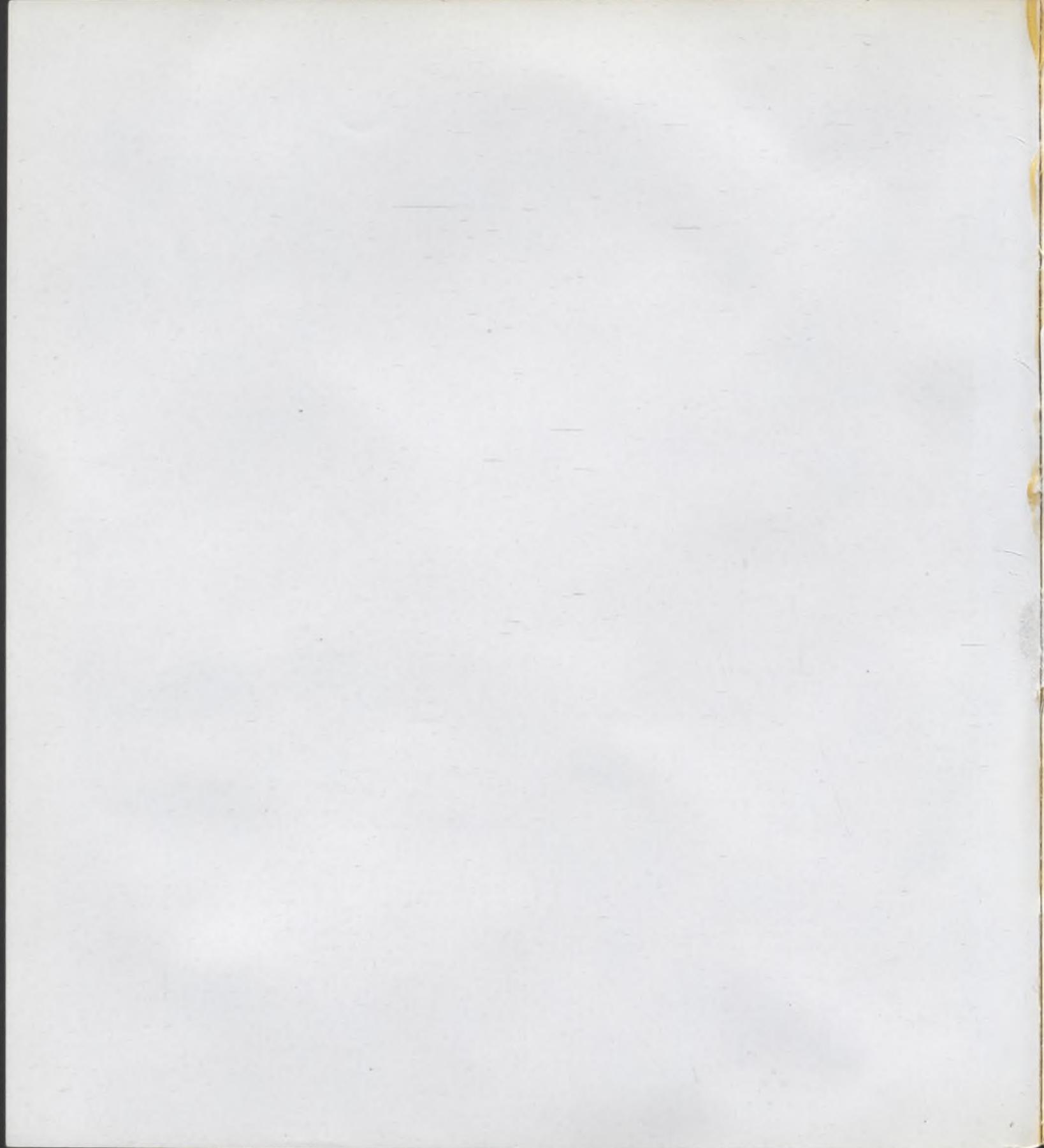
- P. MITCHELL: «Great Flower Painters. Four Centuries of Floral Art». Woodstock, N.Y. 1973.
- D. MONET: «Le Sentiment de la nature au XVIII^e siècle». Paris, 1907.
- J. MORALES: «Los Bayeu». Zaragoza, 1980.
- A. MORASSI: «A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him». Londres, 1962.
- R. MOUSNIER y E. LABROUSSE: «El Siglo XVIII». Barcelona, 1967.
- MUSEO DEL PRADO: «Catálogo de Pinturas». Madrid, 1972.
- J. NADA: «Carlos the Bewichted. The Last Spanish Hapsburg 1661-1700». Londres, 1962.
- F. NARD: «Guía de Aranjuez». Madrid, 1859.
- NEWSWEEK: «Prado. Madrid». Nueva York, 1968.
- F. NIÑO MÁS y P. JUNQUERA DE VEGA: «Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid». Madrid, 1956.
- D. OGG: «La Europa del Antiguo Régimen (1715-1789)». Madrid, 1973.
- A. OLIVERAS GUART: «Real Sitio de Aranjuez». Madrid, 1973.
- A. A. O'NEILL: «A Dictionary of Spanish Painters». Londres, 1833/34.
- A. ONIEVA: «La Pintura Española en el Prado». Madrid, 1956.
- G. OÑA IRIBARREN: «165 Firmas de Pintores tomadas de Cuadros de Flores y Bodegones». Madrid, 1944.
- H. OPPERMAN: «Jean-Baptiste Oudry». Nueva York-Londres, 1977.
- E. OROZCO DIAZ: «Temas del Barroco». Granada, 1947.
- M. D'ORSI: «Corrado Giaquinto». Roma, 1958.
- A. PALLUCCHINI: «L'opera completa di Gian Battista Tiepolo». Milán, 1968.
- A. A. PALOMINO y VELASCO: «Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado». Madrid, 1715-1724 (Aguilar, 1947).
- S. PAVIÈRE: «A Dictionary of Flower Fruit and Still-Life Painters». Leigh-on-Sea, 1963.
- R. PERERA: «Carlos IV. Mecenas y coleccionista de obras de arte». A.E. L. XI. 1958, p. 12.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Pintura Italiana del siglo XVII en España». Madrid, 1965.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Baldasare de Caro en vez de Juan Bautista del Mazo». A.E.A., 1966, p. 330.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Sobre bodegones italianos, napolitanos especialmente». A.E.A., 1967, p. 309.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «En torno a Corrado Giaquinto». A.E.A., 1971.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Notas sobre Palomino, pintor». A.E.A., 1972, p. 251.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «El Museo del Prado». Madrid, 1974.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Museo del Prado. Catálogo de Dibujos Españoles. III. Siglo XVIII (C-Z)». Madrid, 1977.
- N. PEVSNER: «Academies of Art». Cambridge, 1940.
- G. PILLEMENT: «Jean Pillement». Paris, 1945.
- M. PINTA LLORENTE: «El sentido de la cultura española en el siglo XVIII e intelectuales de la época». «Revista de Estudios Políticos» n.º 68, 1953.
- M. PITTSCH: «La vie populaire au XVIII^e siècle d'après les textes et des estampes». Paris, 1949.
- J. PLAZA PRIETO: «Estructura económica de España en el siglo XVIII». Madrid, 1976.
- R. POMEAU: «L'Europe des Lumières». Paris, 1968.
- A. PONZ: «Viaje de España. Madrid, 1772-1794». Madrid, 1947.
- W. POTHIADES: «Eighteenth Century Painting». Compass, 1963.
- M. PRAZ: «Gusto neoclásico». Florencia, 1940.
- U. PROTA-GIURLEO: «Pittori Napoletani del Seicento». Nápoles, 1953.
- F. PUY: «El pensamiento tradicional en la España del siglo XVIII (1700-1760)». Madrid, 1966.
- S. J. QUINTÍN ALDEA: «Iglesia y Estado en la España del siglo XVIII». Comillas, 1961.
- L. RÉAU: «L'expansion de l'Art Français». Paris, 1928-1933.
- J. REGLÁ y S. ALCOLEA: «El siglo XVIII». Barcelona, 1957.
- J. LÓPEZ-REY: «Introducción a Spanish Still-Life Painting». Newark, 1964.
- MARQUÉS DE LOZOYA: «Historia del Arte Hispánico». Barcelona, 1945-49.
- J. J. LUNA: «Obras de Jean Pillement en colecciones españolas». A.E.A., n.º 184, 1973.
- J. J. LUNA: «Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio». B.S.A.A.U.V., 1973.
- J. J. LUNA: «Jean Ranc, Pintor de Cámara de Felipe V. Aspectos inéditos». «Actas XXIII Congreso internacional de Historia del Arte», III. Granada, 1973.
- J. J. LUNA: «Michel-Ange Houasse I». R.S., n.º 42, 1974.
- J. J. LUNA: «Un centenario olvidado: Jean Ranc». G., n.º 127, 1975, p. 22.
- J. J. LUNA: «Miguel-Ange Houasse. II». R.S., n.º 43, 1975.
- J. J. LUNA: «Michel-Ange Houasse. III». R.S., n.º 44, 1975.
- J. J. LUNA: «Michel-Ange Houasse. IV». R.S., n.º 45, 1975.
- J. J. LUNA: «Michel-Ange Houasse. V». R.S., n.º 47, 1976.
- J. J. LUNA: «Michel-Ange Houasse. VI». R.S., n.º 48, 1976.
- J. J. LUNA: «Jean Ranc». R.S., n.º 51, 1977, p. 65.
- J. J. LUNA: «Louis-Michel Van Loo en España». G., n.º 144, 1978.
- J. J. LUNA: «Rigaud et l'Espagne». G.B.A., 1978, mayo-junio, p. 185.
- J. J. LUNA: «La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España». Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1979 (inédita).
- J. J. LUNA: «El retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su Corte por Amigoni». A.E.A., n.º 207, 1979.
- J. J. LUNA: «Mengs en la Corte de Madrid. Notas y documentos». A.I.E.M., 1980.
- J. J. LUNA: «Jean Ranc y la Corte de Felipe V en Andalucía (1730-1733)». «Actas III Congreso Nacional de Historia del Arte». Sevilla, 1980 (en prensa).
- J. J. LUNA: «Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos». A.E.A., 1980, p. 449.
- J. J. LUNA: «Houasse en la Corte de Madrid. Notas y documentos». A.I.E.M., 1981.
- J. J. LUNA: «Introducción al estudio de Charles Joseph Flipart en España». «Libro Homenaje a D. Antonio Domínguez Ortiz». Madrid, 1981.
- J. J. LUNA: «Presencia de Jean Pillement en la España del siglo XVIII». I Jornadas de Arte C.S.I.C., Madrid, 1981.
- J. J. LUNA: «Nuevas apreciaciones sobre las obras de Louis-Michel Van Loo en el Museo del Prado». B.M.P., n.º 9, 1982.
- J. J. LUNA: «Un pequeño inventario de pinturas del Palacio de Aranjuez en torno a 1800». B.M.P. 1983 (en prensa).
- J. LYNCH: «España bajo los Austrias». Barcelona, 1972.
- P. MADRAZO: «Catálogo del Museo del Prado». Madrid, 1872, 1920.
- P. MADRAZO: «Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España». Barcelona, 1884.
- G. MARAÑÓN: «Nuestro siglo XVIII y las Academias». Vida e Historia. Austral n.º 185. Madrid, 1953.
- M. F. MARCUS: «Flower Paintings by the Great Masters», 1961.
- A. MATILLA TASCÓN: «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda relativos a Pintores de Cámara y de las Fábricas de Tapices y Porcelana». R.A.B.M., LXVIII, 1960, pág. 199.
- A. MAUBERT: «L'exotisme dans la peinture française du XVIII^e siècle». Paris, 1943.
- DUQUE DE MAURA: «Vida y reinado de Carlos II». Madrid, 1954.
- R. MAUZE: «L'idée du bonheur au XVIII^e siècle». Paris, 1960.
- A. L. MAYER: «Historia de la pintura española». Madrid, 1947.
- J. W. MC COUBREY: «Studies in French Still-Life Painting. Theory and Criticism: 1660-1860». Nueva York, 1958 (Ann Arbor, Michigan).
- M. MENÉNDEZ y Pelayo: «Historia de las ideas estéticas en España». Santander, 1945.
- P. MERIMÉE: «L'influence française en Espagne au XVIII^e siècle». Paris, 1936.
- R. MESONERO ROMANOS: «El antiguo Madrid», Madrid, 1861.
- P. MINGUET: «Esthetique du Rococo». Paris, 1966.

- F. RIED: «Das Selbstbildnis». Berlin, 1931.
- D. R. RINGROSE: «Madrid et l'Espagne au XVIII^e siècle: l'économie d'une capitale politique». "Mélanges de la Casa de Velázquez", XI, 1975, pp. 593-605.
- M. ROCAMORA: «Breves datos biográficos del pintor Luis Meléndez (1716-1780)». Barcelona, 1972.
- A. RODRÍGUEZ MOÑO: «Charles de la Traverse, pintor francés en España». A., II, n.º 4, 1954.
- M. RODRÍGUEZ DE RIVAS: «Autógrafos de artistas españoles». R.E.A., 1932/33, p. 229.
- M. ROLAND-MICHEL: «Anne Vallager-Coster. 1774-1818». Paris, 1978.
- J. ROSENBERG, S. SLIVE y E. H. TER KUILE: «Dutch Art 1600-1800». Harmondsworth, 1977.
- P. ROSENBERG: «Chardin». Ginebra, 1963.
- G. ROUCHÉS: «Le portrait de Louis Meléndez par lui-même». R.A.A.M., 1927, p. 248.
- G. ROUCHÉS: «La peinture espagnole des origines au XX^e siècle». Paris, 1958.
- M. T. RUIZ ALCÓN: «El Palacio Real de Madrid». Madrid, 1975.
- X. DE SALAS: «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo». A.E.A. n.º 199, 1977.
- MARQUÉS DEL SALTILLO: «La Nobleza española del siglo XVIII». R.A.B.M., 1954, p. 417.
- V. SAMBRICIO: «Los tapices de Goya». Madrid, 1946.
- V. SAMBRICIO: «Francisco Bayeu». Madrid, 1955.
- V. SAMBRICIO: «José del Castillo». Madrid, 1958.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Los pintores de Cámara de los Reyes de España». B.S.E.E., 1915.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Felipe V y sus hijos». Madrid, 1926.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «El Autorretrato de Luis Meléndez en el Museo del Louvre». A.E.A., 1929, p. 197.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Fuentes literarias para la Historia del Arte español». Madrid, 1931-1943.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Catálogo del Museo del Prado». Madrid, 1933-1963 (1972).
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Vida y obras de Goya». Madrid, 1951.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI». A., 1959-60.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Tesoros de la Pintura en el Prado». Madrid, 1962.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya». "Ars Hispaniae", XVII. Madrid, 1965.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «The Prado». Londres, 1966.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN y J. M. PITA ANDRADE: «Los retratos de los Reyes de España». Barcelona, 1948.
- M. SÁNCHEZ DE PALACIOS: «Bodegones en el Museo del Prado». Madrid, 1965.
- M. SANDOZ: «La vie et l'oeuvre de Charles de La Traverse (1726 vers 1780)». B.S.H.A.F., 1970 (1972).
- M. SANDOZ: «Questions relatives au courants venus d'Italie et de Paris dans l'art en Espagne au XVIII^e siècle». "Congreso Internacional de Historia del Arte". III. Granada, 1973.
- E. SANTIAGO PÁEZ: «El pintor Miguel Jacinto Meléndez». R.A.B.M., 1966.
- J. SARRAILH: «La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII». Madrid, 1974.
- J. SCHLOSSER: «La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna». Roma, 1935-1956. Madrid, Ed. Cátedra, 1976.
- W. SCHMARSOW: «Barock und Rokoko». Leipzig, 1897.
- A. SCHÖNBERGER y H. SOEHNER: «L'Europe du XVIII^e siècle». Munich-Paris, 1960.
- O. SCHUBERT: «Historia del Barroco en España». Madrid, 1924.
- C. F. G. R. SCHWERDT: «Hunting, Hawking, Shooting». Londres, 1928-1937.
- C. SECO SERRANO: «Estudio preliminar a los comentarios de la Guerra de España e Historia de su Rey Felipe V el Animoso, del Marqués de San Felipe». B.A.E., n.º 99. Madrid, 1957.
- H. SELDMAYR: «Epocas y obras artísticas». Madrid, 1965.
- N. SENTENACH: «La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX». Madrid, 1907.
- M. SERULLAZ: «Evolution de la Peinture Espagnole». Paris, 1947.
- M. SERULLAZ: «La peinture espagnole». Paris, 1966.
- S. SITWELL and W. BLUNT: «Great Flower Books». 1956.
- F. SOLDEVILA: «Historia de España». Barcelona, 1961-64.
- M. SORIA: «Firmas de Luis Egidio Meléndez». Archivo Español de Arte, n.º 83. 1948, p. 215-217.
- N. SPINOSA: «La pintura napolitana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone». Storia di Napoli VIII. Nápoles, 1971, p. 453.
- C. STERLING: «La Nature Morte de l'Antiquité à nos Jours». Paris, 1952.
- THIEME-BECKER: «Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler». Leipzig, 1907-1950.
- J. THUILLIER y A. CHATELET: «La pintura francesa de Le Nain a Fragonard». Ginebra-Barcelona, 1964.
- C. TOLNAY: «Les Origines de la Nature Morte Moderne». R.A. n.º 3, 1952.
- E. TORMO: «Aranjuez». Madrid, 1932.
- R. TORRES MARTÍN: «La naturaleza muerta en la pintura española». Barcelona, 1971.
- J. TOWNSEND: «Journey through Spain in 1786 and 1787». Londres, 1792.
- L. TRENARD: «L'Europe du siècle des lumières». Szegedin, 1963.
- H. R. TREVOR-ROPER: «De la reforme aux lumières». Paris, 1972.
- J. R. TRIADO: «Juan van der Hamen, bodegonista». Estudios Pro Arte n.º 1, 1975.
- C. TRUJILLO: «Juan García de Miranda. Dos series de sus lienzos en el Museo del Prado». B.M.P., n.º 4, 1981, pág. 11.
- E. TUFTS: «A stylistic study of the paintings of Luis Meléndez». Nueva York, 1971. (Ann Arbor, 1975).
- E. TUFTS: «Luis Meléndez. Documents on his life and work». A.B. 1972.
- E. TUFTS: «A second Meléndez self-portrait: the Artist as still-life». A.B. 1974.
- E. TUFTS: «The veristic eye: some contemporary American affinities with Luis Meléndez, Spanish painter of still-life phenomenology». A.M., 1977, dic.
- A. UBILLA y MEDINA: «Sucesión de el Rey don Felipe V en la corona de España, diario de sus viajes desde Versalles a Madrid, el que executó para su feliz casamiento; sucesos de la campaña y su buelta a Madrid». Madrid, 1704.
- L. ULLOA CISNEROS: «La Casa de Borbón (siglos XVIII a XX)». "Historia de España Gallach", V. Barcelona, 1973.
- J. URREA FERNÁNDEZ: «Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo, pintores españoles del siglo XVIII». R.U.C., XXII, 1973.
- J. URREA FERNÁNDEZ: «Pintura italiana del siglo XVIII en España». Valladolid, 1977.
- J. URREA FERNÁNDEZ: «Introducción a la pintura en España. Coloquio «La Epoca de Fernando VI». Oviedo, 1979 (1981).
- W. F. VALENTINER: «Catalogue of Paintings. North Carolina Museum of Art». Raleigh, 1956.
- F. VALJAVEC: «Historia de la ilustración en Occidente». Madrid, 1964.
- H. A. E. VAN GELDER: «De Barok». La Haya, 1965.
- J. VICENS VIVES: «Historia social y económica de España y América». Barcelona, 1957/59.
- J. VICENS VIVES: «Manual de historia económica de España». Barcelona, 1965.
- R. WARNER: «Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters of 17th and 18th Centuries». 1928.
- E. WATERHOUSE: «Spanish Painting». Edimburgo, 1951.
- E. WATERHOUSE: «Painting in Rome in the Eighteenth Century». "Museum Studies", 1971, págs. 7-22.
- J. P. WEBER: «Domaines thématiques». Paris, 1963.
- W. WEISBACH: «Die Kunst des Barok in Italien, Frankreich, Deutschland

- und Spanien». Berlin, 1924.
- P. WEISBERG y W. S. TALBOT: «Chardin and the Still-Life, Tradition in France». Cleveland, 1979.
- G. WILDENSTEIN: «J. B. S. Chardin». Zurich, 1963.
- R. and M. WITTKOWER: «Born Under Saturn». Nueva York, 1963.
- R. WITTKOWER: «Art and architecture in Italy (1600-1750)». Londres, 1958. (Ed. Cátedra, Madrid, 1979).
- E. YOUNG: «New Perspectives on Spanish Still-Life Painting of the Golden Age». B. M. 118 (1976), p. 203.
- V. YOUNG: «Spanish Masters in Stockholm». Arts, May, 1960.
- P. ZABALA LERA: «España bajo los Borbones». Barcelona, 1955.
- A. F. ZAMBELLI: «Contributo a Carlo Giuseppe Flipart». A.A.M., 1962.
- P. ZAMPETTI: «A Dictionary of Venetian Painters». Leigh-on-Sea, 1971.
- P. ZARCO CUEVAS: «Cuadros reunidos por Carlos IV siendo Príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial». El Escorial, 1934.
- J. M. ZAVALA: «Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII español». "Nueva Revista de Filología Hispánica", XX, 1971, n.º 2.
- R. ZEITLER: «Klassizismus und Utopia». Estocolmo, 1954.

Exposiciones

- 1883-84 - «L'Art du XVIII^e siècle». Paris.
 1893 - «Histórico-Europea». Madrid.
 1917 - «Tejidos españoles». Madrid.
 1925 - «Orfebrería civil española». Madrid.
 1928 - «Goya». Madrid.
 1929 - «Antonio Rafael Mengs». Madrid.
 1936 - «Floreros y bodegones». Madrid.
 1938 - «The painters of Still-Life». Hartford.
 1938 - «Pittura Napoletana dei Secoli XVII, XVIII y XIX». Nápoles.
 1946 - «Goya». Madrid.
 1947 - «Flowers of Ten Centuries». Nueva York.
 1950 - «Exposición de Oleicultura». Madrid.
 1954 - «Natures Mortes de l'Antiquité au XVIII^e siècle». Saint-Etienne.
 1954-55 - «European Masters of the Eighteenth Century». Londres.
 1956 - «Still-Life Painting since 1470». Milwaukee.
 1956 - «De Tiepola a Goya». Burdeos.
 1958 - «Le siècle du Rococo». Munich.
 1958 - «Pittori napoletani del Seicento e Settecento». Roma.
 1959 - «Four Centuries of Still-Life». Allentown.
 1959 - «Il settecento a Roma». Roma.
 1960 - «Stora Spanska Mästare». Estocolmo.
 1960-61 - «La peinture italienne au XVIII^e siècle». París.
 1961 - «Borroque Painters of Naples». Sarasota.
 1963 - «Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France». París.
 1963-64 - «Goya and his times». Londres.
 1964 - «La nature morta italiana». Nápoles.
 1964 - «The Golden Age og Spanish Still-Life Painting». Newark.
 1965 - «Das Italienische Stilleben». Zurich/Rotterdam. 1965.
 1967 - «1967«Paesisti, Bamboccianti e Vedutisti Seicenteschi». Florencia.
 1969 - «In the Shadow of Vesubius». Nueva York.
 1970 - «100 Paintings from the Boston Museum». Boston.
 1970 - «Painting in Italy in the Eighteenth Century, Rococo to Romanticism». Chicago.
 1970 - «Arte español». Tokyo/Kyoto.
 1972 - «The Age of Neoclassicism». Londres.
 1973 - «Pintura española de los siglos XVI al XIX». Las Palmas de Gran Canaria.
 1977 - «Pompeii as Source and Inspiration: Reflections in Eighteenth and Nineteenth Century Art». Ann Arbor.
 1978 - «Nature morte de Brueghel à Soutine». Burdeos.
 1978 - «Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo». Madrid.
 1978 - «Homenaje a los pintores de Cámara: los pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII». Madrid.
 1978 - «Del Greco a Goya». México.
 1979 - «Chardin». París/Cleveland/Boston.
 1979 - «Peintres de fleurs en France du XVII^e au XIX^e siècles». París.
 1979-80 - «El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII». Burdeos-París-Madrid.
 1979-80 - «Civiltà del 700 a Napoli». Nápoles.
 1980 - «Panorama de la Pintura Española desde los Reyes Católicos a Goya». Burdeos Buenos Aires.
 1980 - «Antonio Rafael Mengs». Madrid.
 1980 - «Pintura sacra a Napoli nel 700». Nápoles.
 1981 - «Pintura española». Belgrado.
 1981 - «400 años de pintura española». Caracas.
 1981 - «The Golden Age of Naples. Art and Civilization under the Bourbons 1734-1805». Detroit/Chicago.
 1981-82 - «Michel Ange Houasse». Madrid.
 1982 - «Von Greco bis Goya». Munich/Viena.
 1982 - «Mythen der Neuen Welt». Berlín.





Museo del Prado
Diciembre 1982 - Enero 1983

MINISTERIO DE CULTURA
Dirección General de Bellas Artes,
Archivos y Bibliotecas



205

MUSEO DEL PRADO