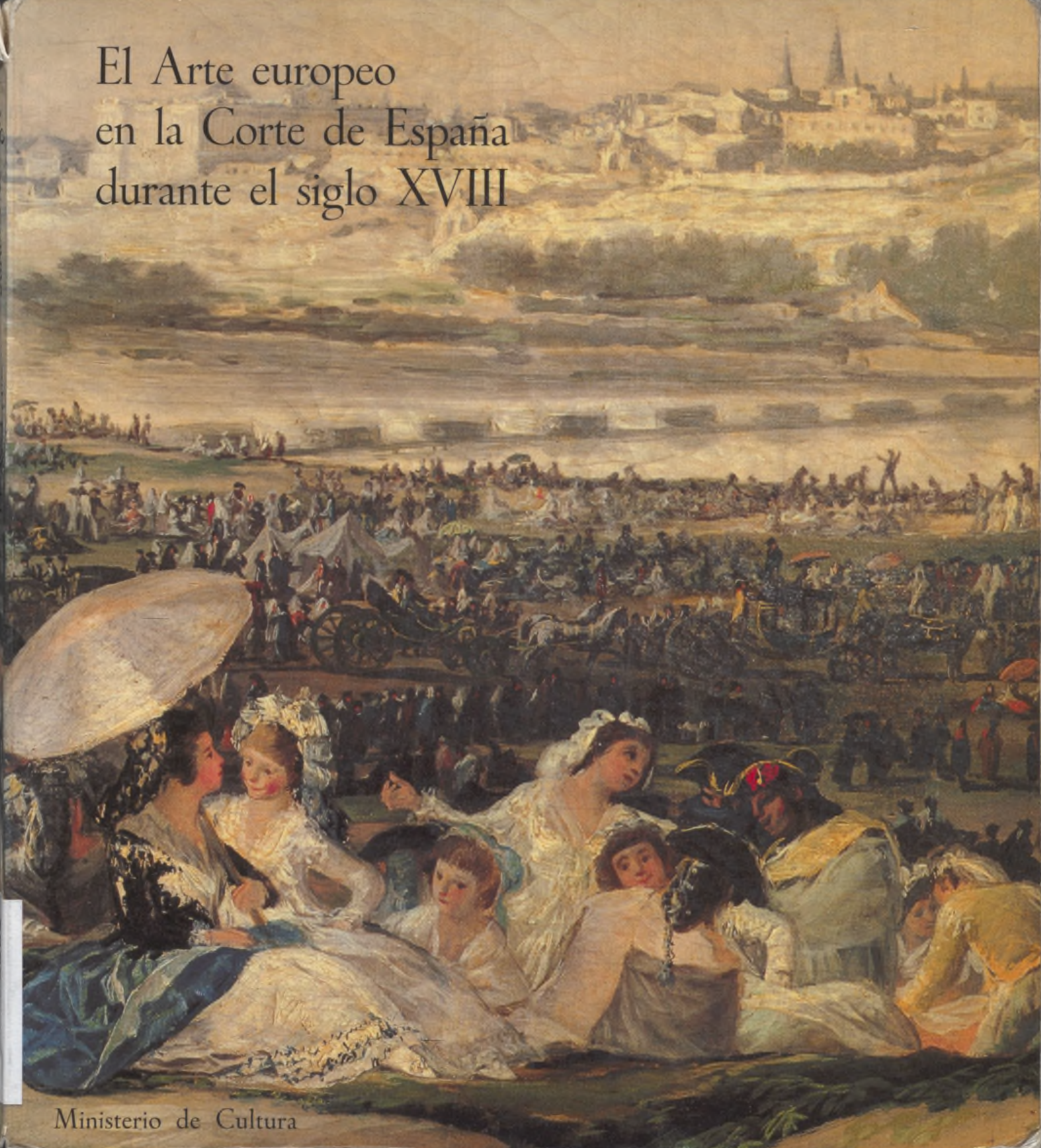


El Arte europeo
en la Corte de España
durante el siglo XVIII



DEL PRADO

Dup. 2361

BIBLIOTECA

El Arte europeo en la Corte de España
durante el siglo XVIII

Sig.: Dup. 2361
Sig. Supl.:
Tít.: El arte europeo en 1
TITN: 28345
Cód.: 1029543



El Arte europeo
en la Corte de España
durante el siglo XVIII

17856

24.78

5L



Patronato de Honor de la Exposición:

D. Ricardo de la Cierva
Ministro de Cultura. España.

M. Jacques Chaban-Delmas
Alcalde de Burdeos.
Presidente de la Asamblea Nacional. Francia.

M. Jean-Philippe Lecot
Ministro de Cultura y de la Comunicación. Francia.

Ha sido organizada por:
La Dirección General del Patrimonio Artístico,
Archivos y Museos, en España.
La Ciudad de Burdeos.
La «Reunion des Musées Nationaux», de Francia.



Dup. 2361

n. 17.856

~~2478~~

El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII

Museo del Prado
1 de febrero - 27 de abril de 1980

Ministerio de Cultura
Dirección General del Patrimonio Artístico,
Archivos y Museos.



Esta Exposición ha sido presentada en:

Burdeos, Galerie des Beaux Arts,
del 5 de mayo al 1 de septiembre de 1979.

París, Grand Palais,
del 3 de octubre al 31 de diciembre de 1979.



Cubierta:

Goya. «La Pradera de San Isidro».

Cat. n.º 21.

ISBN 84-7483-059-1

Depósito legal. M. 3.678.—1980

Imprenta del Ministerio de Cultura

Comité organizador

Francia

M. Hubert Landais
Director de los Museos de Francia.
Administrador de la «Reunion des Musées Nationaux».

M. Jacques Vistel
Adjunto al Director de los Museos Nacionales.

Mlle. Irène Bizot
Administrador Delegado
de la «Reunion des Musées Nationaux».

España

D. Javier Tusell Gómez
Director General del Patrimonio Artístico,
Archivos y Museos.

D. Juan Carlos Elorza Guinea
Subdirector General de Museos.

D. Joaquín de la Puente Pérez
Comisario General de Exposiciones
del Ministerio de Cultura.

Comité ejecutivo

Francia

Mlle. Jeannine Baticle
Conservador del Departamento de Pintura
del Museo del Louvre.

Mlle. Gilberte Martin-Méry
Conservador de los Museos y Galería
de Bellas Artes de Burdeos.

Consejero científico:
M. Yves Bottineau
Profesor de la Universidad de París X - Nanterre.

España

D. José Manuel Pita Andrade
Director del Museo del Prado.

D. Alfonso E. Pérez Sánchez
Subdirector del Museo del Prado.

D. Fernando Chueca Goitia
Conservador de las Colecciones artísticas
del Patrimonio Nacional.

D. José María Azcárate Ristori
Conservador del Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando.

Conste aquí el agradecimiento a todos los coleccionistas que han permitido con su generosa colaboración, la realización de esta exposición:

D. Gabriel Moll
Marqueses de San Cruz.
Duque de Wellington.
Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano.
M. Jean Cailleux, París.

Así como a aquellos que han preferido guardar el anonimato.

Expresamos también nuestro agradecimiento a los responsables de colecciones e instituciones públicas extranjeras y españolas:

Señores Patronos, Directores y Conservadores de los Museos e instituciones siguientes:

Estados Unidos de América

Boston, Museum of Fine Arts.
Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University.
Detroit, The Detroit Institute of Arts.
Washington D. C., The National Gallery of Art.

Francia

Señores alcaldes de las ciudades de:
Agen, Caen, Castres, Lyon, Marsella, Montpellier, Orléans, Paris, Quimper, Saintes, Strasbourg.

Señor Director de Relaciones Culturales de la Villa de Paris.

Directores de las siguientes colecciones públicas:

Agen, Museo de Bellas Artes.
Caen, Museo de Bellas Artes (colección Mancel).

Castres, Museo Goya.
Lyon, Museo de Bellas Artes.
Marsella, Museo de Bellas Artes.
Montpellier, Museo Fabre.
Orléans, Museo de Bellas Artes.
París, Mobiliario Nacional y Manufacturas Nacionales de Gobelins y de Bouvais
Museo Carnavalet
Museo del Louvre.
Versalles, Museo Nacional de los Castillos de Versalles y del Trianon.

Gran Bretaña

Barnard Castle, The Bowes Museum.

República Federal de Alemania

Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Suecia

Stockholm, Nationalmuseum.

España

Barcelona, Universidad.
Burgos, Museo Arqueológico.
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
Museo del Prado,
Biblioteca Nacional,
Museo Lázaro Galdiano,
Patrimonio Nacional (Palacio Real de Madrid y Palacios de la Moncloa y de Riofrio).
Segovia, Museo Provincial de Bellas Artes.
Toledo, Catedral.
Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
Zaragoza, Catedral.
Museo Provincial.

Palabras preliminares

por Javier Tusell Gómez

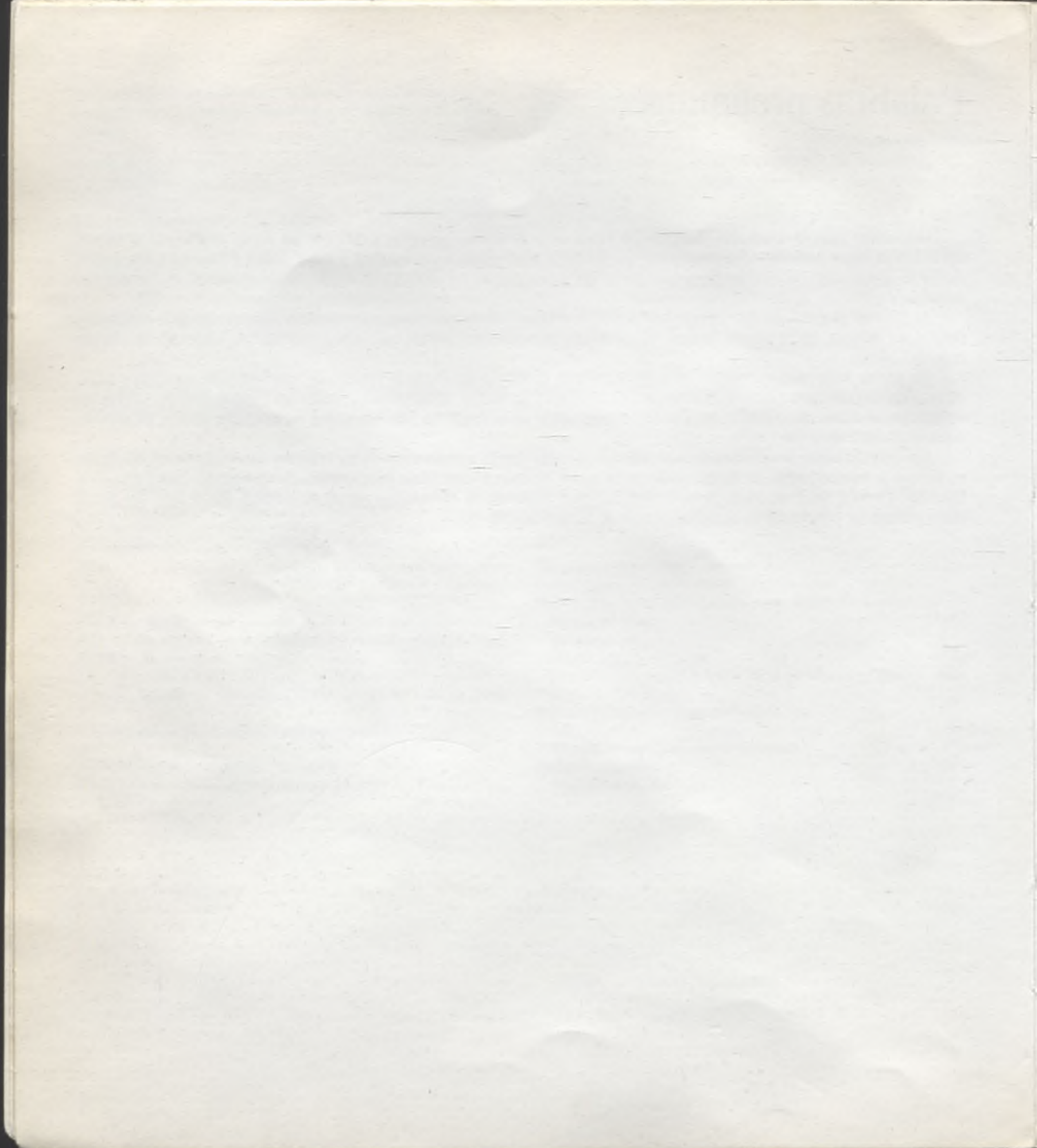
Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos

Constituye para la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos un honor recibir en el Museo del Prado la importante exposición que, después de haber sido exhibida en Burdeos y París, acude a Madrid para proporcionar la oportunidad de apreciar hasta qué punto la Corte española del siglo XVIII fue punto de encuentro con tendencias artísticas y culturales autóctonas y extranjeras.

Al Director General del Patrimonio Artístico no le corresponde emitir un juicio acerca de la importancia de la exposición, pero sí, en cambio, hacer cuenta de dos circunstancias especialmente gratas, que indican un plan de actuación del Ministerio de Cultura.

En primer lugar, esta exposición va a significar para el Museo del Prado la primera de una serie, que esperamos larga, de actividades culturales a las que la Dirección General del Patrimonio Artístico está prestando su mayor interés. Confiamos en que exposiciones como ésta se puedan seguir mostrando en el Prado no sólo con cierta periodicidad, sino, a ser posible, con continuidad absoluta.

En segundo lugar, la apertura de la exposición coincide con la inauguración de las primeras Salas del Museo del Prado en las que se han concluido las largas obras que se están llevando a cabo desde hace tiempo. Es un objetivo prioritario de la Dirección General del Patrimonio Artístico —y éste es el momento de afirmarlo— prestar su máximo apoyo para que dichas obras puedan ser concluidas en el menor espacio de tiempo posible.



Presentación

por José Manuel Pita Andrade

Cuando el 16 de noviembre de 1700, Luis XIV, en solemne ceremonia celebrada en Versalles, reconocía como Rey de España a su nieto Felipe IV, se abría una nueva etapa en la historia del occidente de Europa. La frase pronunciada en aquel acto por el embajador español, Marqués de Castellsdosrius, «Il n'y a plus de Pyrénées» (repetida luego por el *Mercur de France*) acabó convirtiéndose en un tópico. Pero tuvo hondo significado en la medida en que las fronteras se hicieron mucho más permeables, a pesar de los inevitables enfrentamientos políticos que hubo entre Francia y España durante el siglo XVIII. Los cambios que se produjeron con el establecimiento de la corte borbónica en Madrid fueron profundos. También la penetración de una serie de fermentos ideológicos provocó graves fricciones en un país donde la religión había calado densamente en los más diversos estamentos sociales, condicionando las manifestaciones artísticas. Por eso «el siglo de las luces» presenta en España rasgos muy peculiares. Aquí, más que en otros países, se acusa una ruptura entre lo culto y lo popular, a la vez que se manifiesta una resistencia a las corrientes foráneas por parte de importantes sectores de la iglesia y de la nobleza. Conviene subrayar este hecho para poder medir en todas sus dimensiones las consecuencias del cambio de dinastía y de la introducción de nuevos modos de vida y de nuevas modas.

En el complejo siglo XVIII español hay que valorar, por otra parte, las acusadas diferencias que se observan en la trayectoria de las artes. La llegada de los Borbones no restó vitalidad al desarrollo de la arquitectura religiosa, llena de ingredientes castizos, y que ofrece maestros cuya actividad se inicia en la centuria anterior y entronca con ella. El llamado estilo «churrigueresco» puede simbolizar perfectamente la existencia de una veta nacional que coexistirá, durante algún tiempo, con las tendencias clasicistas traídas por maestros italianos y franceses. Algo semejante puede decirse de la escultura, con la pervivencia de la técnica de la madera policromada y de talleres de imagineros. Pero en el campo de la pintura las cosas ocurren de manera muy distinta.

Cuando muere Carlos II, en 1700, parece como si con la dinastía de los Austrias desapareciese toda la espléndida serie de pintores que habían florecido en Madrid, Andalucía y otros focos regionales a lo largo del siglo XVII. Los artistas de esta centuria que llegaron a trabajar en la época de los Borbones son muy pocos. Habría que referirse a un Lucas Valdés, en Sevilla, a un José Riusueño, en Granada, a un García Hidalgo, o a un Palomino, en Madrid más recordados como tratadistas que como pintores. Teniendo en cuenta esta realidad, adquiere pleno sentido la Exposición que, bajo el título «El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII», ha sido organizada por la Reunión de los Museos Nacionales, con sede en el Palacio del Louvre, por el Museo de Bellas Artes de

Burdeos y por el Prado, de Madrid. En el mundo de la pintura es donde, de un modo más riguroso, puede captarse la presencia en España de artistas que proceden fundamentalmente de Francia e Italia (sin olvidar el caso especial del alemán Mengs) y que van a dejar una impronta profunda en la Corte borbónica. Conviene además subrayar el hecho de que estos maestros fueron desarrollando su actividad en periodos desiguales, de acuerdo con las circunstancias. Durante el largo reinado de Felipe V (1700-1746) puede decirse que la primacía de los pintores extranjeros en España fue casi absoluta. La fecha de la muerte del Rey coincide, rigurosamente, con la del nacimiento de dos grandes pintores españoles: Francisco de Goya, cuya personalidad excepcional no es preciso destacar, y Luis Paret y Alcázar. Algo antes habían nacido otros artistas más modestos que, no obstante, y valorados en conjunto, van a permitir, a partir del reinado de Carlos III y de una manera casi definitiva en el de Carlos IV, el relevo de los pintores cortesanos llegados de Italia o Francia.

La valoración del siglo XVIII, en función de los reinados de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV resulta perfectamente factible, teniendo en cuenta los matices que van impregnando la vida artística. En las introducciones que siguen del Profesor Bottineau, de Mme. Baticle y de D. Alfonso Pérez Sánchez, cabe medir la amplitud y la complejidad que ofrece un balance artístico de la época. Aquí sólo nos interesa llamar la atención sobre algunos hechos generales que pueden contribuir a perfilar «el siglo de las luces» en España.

Al abarcar la época de Felipe V habría que señalar los cambios que comienzan a advertirse en la Corte y que afectan, «físicamente», al rostro de Madrid. La ciudad de los Austrias empieza a modificarse por una especie de rivalidad que se produce entre las obras levantadas a expensas del Monarca (el Palacio Real a la cabeza de todas, tras el incendio de 1734) y la labor realizada a un nivel estrictamente municipal por el Marqués de Vadillo, que cuenta con el gran arquitecto Pedro de Ribera, cuyas creaciones, de un barroquismo exacerbado, contrastan con las de tono clasicista levantadas por los arquitectos al servicio del Monarca. Es cierto que procediendo con rigor, la actividad de Ribera precede a la de Juvara y Sacchetti, pero esto no impide subrayar la vigorosa dicotomía que se acusa en Madrid a lo largo de la primera mitad del siglo.

La época de Fernando VI (1746-1759) puede considerarse como «de transición». En ella empiezan a institucionalizarse organismos tan trascendentales en la vida artística como la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo impacto en numerosas actividades culturales será muy sensible a lo largo de toda la mitad del siglo. El reinado de Carlos III (cuya proclamación se celebró en Madrid en 1761) inicia el periodo en que se recogen los frutos de

los influjos foráneos en los pintores españoles que intervienen, ya de un modo fundamental, en una serie de actividades que cabe inscribir en la política del «despotismo ilustrado». Es fundamental observar que este momento coincide con la etapa en que las corrientes ideológicas de allende los Pirineos penetran con mayor vigor, calando incluso en la mentalidad de algunos Ministros y personajes de la nobleza. Ahora, de una manera muchas veces soterrada, atraviesan los Pirineos publicaciones que van calando hondo en la mentalidad de muchos ilustrados. Por otra parte el Rey se siente responsable de hacer cosas para el pueblo, aunque sin contar con el pueblo, según la conocida norma de la época.

La transformación de Madrid constituye la prueba más palpable de todos estos cambios. Si Felipe V se había preocupado por levantar el Palacio nuevo, si Fernando VI, con su mujer Bárbara de Braganza, pusieron gran empeño en la fundación del Monasterio de las Salesas Reales, ahora Carlos III se esfuerza en llevar adelante una serie de obras públicas, a la cabeza de las cuales debe figurar la construcción de un Museo de Ciencias Naturales, vinculado a un Jardín Botánico y a un Observatorio Astronómico, ocupando el extremo oriental de Madrid, que quedaba limitado por el Palacio del Buen Retiro. El edificio para Museo de Ciencias Naturales, joya de la arquitectura neoclásica, acabaría convirtiéndose en sede del Museo del Prado. La muerte de Carlos III en 1788 (coincidiendo casi con la toma de la Bastilla) inició un período hondamente conflictivo, bajo el reinado de Carlos IV.

El profesor Bottineau, con razones sólidas y objetivas, considera terminado el siglo XVIII en función de los acontecimientos históricos vividos por España en 1808, con la invasión napoleónica. Permitaseme prolongar algo más de un decenio esta fecha, para celebrar, en 1819, la inauguración del Museo del Prado. Porque, por encima de algunas circunstancias adjetivas, la apertura de nuestra pinacoteca es el mejor símbolo de una crisis, es decir, de un trascendental cambio en la vida artística española. Cuando nos adentramos en el siglo XIX y nos asomamos a la colección de pinturas que Fernando VII accedió a depositar en el edificio neoclásico de Villanueva, nos sentimos hondamente sorprendidos. En el catálogo de ese año, solo de escuela española, se hallan representados con generosidad los maestros del siglo XVII: entre los más famosos destaquemos (sin entrar en el rigor de las atribuciones) 29 cuadros de Ribera, 46 de Velázquez, 45 de Murillo... En cambio, de los maestros del XVIII, con excepción de Meléndez, que figura con 43 bodegones, la representación no puede ser más pobre: 7 cuadros de Maella, 5 de los Bayeu, 3 de Paret, 2 de Goya, uno de Carnicero y otro de Manuel de la Cruz, sin entrar en algunos nacidos en el siglo XVIII como Vicente López, Aparicio y José de Madrazo, cuya actividad se inscribe fundamentalmente en el siglo XIX. En el catálogo de 1821, en donde se registran obras de escuela italiana, cabe destacar 3 cuadros de Giaquinto, 2 de Panini, uno de Amiconi y otro de Battoni. En 1828 (el año en que muere Goya) se incorporan por fin al catálogo las obras de escuela francesa y alemana. Prescindiendo de las anónimas o poco relevantes, recordemos a Mengs con 11 cuadros, seguido de Ranc y Vernet con 5, Pillement con 2 y Rigaud y Houasse con uno de cada uno.

El parvo balance demuestra (aún haciendo abstracción de las

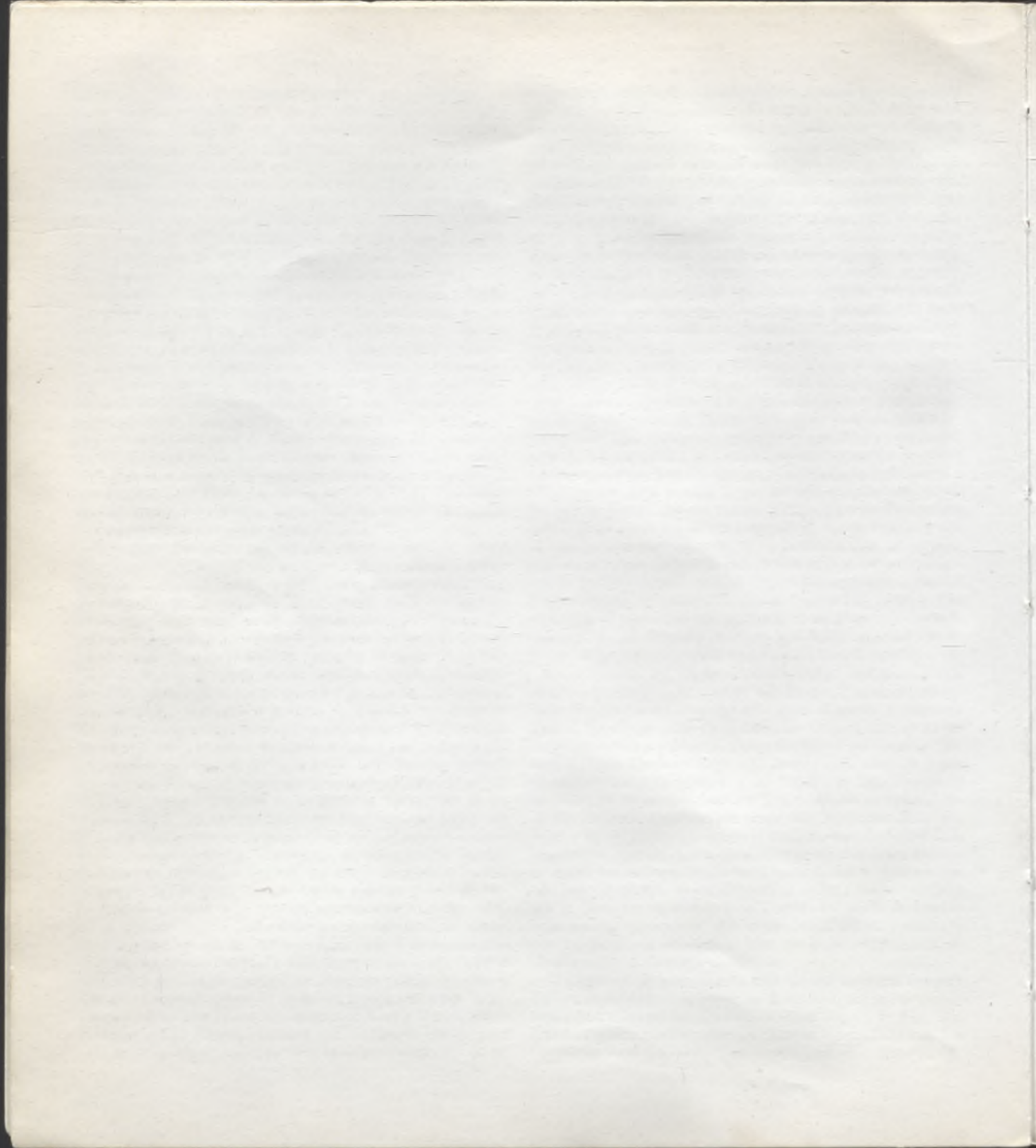
obras que quedaban en los palacios reales por su valor decorativo) que no se consideraba necesaria una nutrida presencia de los artistas que habían impreso carácter a la Corte borbónica durante el siglo XVIII. Y no se olvide que las galerías del Museo del Prado se habían abierto, de un modo primordial, para que, a la vista «de las admirables producciones que han dejado los más eminentes profesores de todas las escuelas de pintura... los aficionados puedan rectificar sus ideas y... los jóvenes que se dediquen a tan noble arte tengan un manantial inagotable de riquezas donde formarse sin necesidad de ir a buscarlas a los países extranjeros», según se declara en la *Noticia de los cuadros...* publicada en 1828.

El valor aleccionador de las pinturas del «siglo de las luces» va disminuyendo a medida que penetramos en el turbulento XIX. Se salva, claro está, la figura de Goya, por todos los anticipos que nos ofrece del arte de nuestro tiempo. Me atrevo a decir que, a nivel español, la exposición se muestra bajo signos muy significativos. Desde que en el Museo del Prado se conmemoró, en 1928, junto al primer centenario de la muerte de Goya, el segundo centenario del nacimiento de Mengs, no se había realizado ningún esfuerzo serio para valorar en conjunto lo que significa en la historia de nuestra pintura el trascendental momento que se valora en esta exposición. Resulta, además, profundamente significativo y alentador que, para mostrar lo que ha sido «El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII», haya podido lograrse la fecunda colaboración de tres instituciones, dos de Francia y una de España. Por parte de todas se ha llevado a cabo un considerable esfuerzo que no hubiera sido factible si no se hubiese contado con la generosa contribución de numerosos organismos, Museos y coleccionistas particulares de muy diversos países. A todos debe expresarse el testimonio más profundo de agradecimiento, con la seguridad de que, merced a su ayuda, será factible ahondar más en el conocimiento de un período trascendental del arte español.

Como director del Museo del Prado quiero manifestar que la participación decidida de nuestro país en esta Exposición, no hubiera sido posible sin el apoyo que, desde el primer instante, recibió el Museo por parte de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, y especialmente a sus sucesivos titulares. D. Evelio Verdera y Tuells, y D. Javier Tusell Gómez, de la Subdirección General de Museos, y del Servicio de Exposiciones de la misma. El Patrimonio Nacional y la Academia de Bellas Artes de San Fernando aportaron con generosidad numerosas obras que, junto a las del Prado, componen el conjunto más numeroso de la contribución española. Los conservadores de las colecciones artísticas de ambas Instituciones, profesores Chueca Goitia y Azcárate Ristori, han coadyuvado de un modo eficaz en los trabajos realizados por la Comisión organizadora de España. La ayuda de aquellos coleccionistas particulares que respondieron afirmativamente a nuestras peticiones fue esencial para que pudiese completarse un Catálogo rico en obras representativas.

El Comisario de la Exposición para España, Sr. Pérez Sánchez, Subdirector del Museo del Prado, ha desarrollado una activa y eficaz labor, secundado por los Doctores D. Jesús Urrea y D. Juan José Luna, en íntima colaboración con nuestros colegas franceses. Los Comisarios de la Exposición para Francia han sido: Mlle. Gilberte

Martin Mery, Conservadora del Museo y Galería de Bellas Artes de Burdeos, y Mlle. Jeannine Baticle, Conservadora del Departamento de Pinturas del Louvre, ambas han trabajado con entusiasmo y dedicación ejemplares. El equipo franco-español se ha beneficiado del apoyo y los consejos de Yves Battineau, Profesor de la Universidad de París y especialista en el arte del siglo XVIII en España. La redacción de las fichas del Catálogo ha presentado algunas dificultades, por inevitables problemas de coordinación en los criterios a seguir al redactarlas. Tal vez por ello podrán advertirse en algún caso diferencias notables en la extensión de las noticias que serán fáciles de subsanar por quienes consulten el Catálogo. Con los estudios preliminares, ofrecen un conjunto de testimonios valiosos para ahondar en un período durante el cual hace crisis el Antiguo Régimen y en el que, con la figura estelar de Goya, se inicia el arte contemporáneo.



Introducción

por Yves Bottineau

El carácter cosmopolita del arte en la corte de España en el siglo XVIII ha sorprendido siempre a los historiadores a causa de la importancia de las aportaciones extranjeras, italianas y francesas sobre todo, que a menudo enmascaran la parte de la tradición nacional. A muchos les parecía afectado en su elegancia y superficial en su imitación. Entre el Siglo de Oro y su poderosa originalidad prolongada en literatura y arte a través de las más dolorosas dificultades económicas, militares y políticas, por una parte, y la invasión cultural por otra que le había seguido y que correspondía a las apariencias de una dependencia del gobierno, la oposición parecía afirmarse con una evidencia hartamente penosa. Asimismo durante mucho tiempo se creyó en el valor de un esquema simplista del arte en el XVIII, no sólo para la corte, sino para todo el reino: durante los dos primeros tercios del siglo poco más o menos los extranjeros ocuparían las plazas disponibles hasta que por fin surgiría Goya, aparición casi milagrosa que incluso habría sido independiente del medio anterior... Ahora, en la fortuna crítica de este arte de corte se manifiesta la novedad, en la que convergen la investigación erudita y la lucidez escrupulosa de la mirada del investigador, aplicadas una y otra en primer lugar a las obras. No es que conduzca a la negación del carácter cosmopolita, sino que mejora en profundidad su comprensión. A pesar de la fuerza de las contribuciones extranjeras, los historiadores reconocen el interés de este arte; valoran su importancia en la génesis de la originalidad, que reaparece discretamente bajo Fernando VI y con gran fuerza poco después; y los aficionados, a su vez mejor informados, descubren el frescor de una más justa deleitación. Así pues es evidente el interés de mostrar de qué forma el arte de corte dependió estrechamente de la historia de España en el siglo XVIII; de analizar, a través de las residencias reales, las tendencias cosmopolitas o nacionales; y de intentar finalmente comprender el resurgir de la originalidad perdida.

Un arte de corte está vinculado a una dinastía, a sus máximas personalidades y a sus alianzas matrimoniales y por lo mismo, a una determinada parte de azar. También depende de los condicionamientos que la duración de las grandes tendencias de la historia le propone y a veces le impone —estos condicionamientos han sido expuestos con tanta mesura como penetración por A. Domínguez Ortiz en su libro «Sociedad y Estado en el siglo XVIII español». Entre las fuentes de la creación artística que se desarrolla junto a los soberanos se advierte este doble origen: uno bastante caprichoso, otro, vinculado a la estructura misma de la época. Esta tendencia no se detiene al empezar a afirmarse la recuperación de la originalidad artística; de hecho la podemos discernir a lo largo de todo el siglo XVIII entre las dos fechas que se pueden asignar, desde el punto de vista histórico, a su principio y a su fin. La primera es el advenimiento de Felipe V, otrora duque de Anjou,

nieto de Luis XIV, llamado al trono en 1700 por el testamento del último Austria. La segunda es la puesta en marcha de la tragedia de la Guerra de la Independencia en 1808, durante las jornadas de Bayona, cuando Napoleón I, cínico y mal informado se burlaba de Carlos IV, de María Luisa y de Fernando VII y decidía, para desgracia de los dos países, imponer como rey en Madrid a su hermano José. Debemos examinar ahora sucesivamente el desarrollo y las contingencias dinásticas del siglo XVIII en función del arte de corte.

Siempre se ha dicho de buen grado que en el marco de la prosperidad europea, que contrastaba con la depresión del siglo precedente, también la monarquía española mejoró notablemente sus condiciones económicas y financieras. Esta realidad general parece fuera de toda duda. Y ella explicaría el que los soberanos de la Casa de Borbón, al disponer de un desahogo desconocido para Felipe IV y Carlos II, pudieran al mismo tiempo construir grandes palacios, ampliar otros, erigir esas obras maestras de gusto refinado que son las Casitas de El Escorial y de El Pardo, contratar artistas extranjeros, a veces mediocres pero también y muy a menudo ilustres, amontonar grandes y soberbias colecciones y fundar y mantener manufacturas de arte decorativo que les costaban importantes sumas: principalmente la de tapices de Santa Bárbara en Madrid, fundada en 1721 por la familia flamenca Vandergoten y destinada a su mayor renombre merced a la confección de las composiciones de Goya; la de vidrio y cristal de La Granja, cuyos comienzos se remontan a la actividad del catalán Ventura Sit en 1728, y la de porcelana del Buen Retiro, en su origen simple traslado de la de Don Carlos en Capodimonte. Se les podría añadir la fábrica de cerámica de Alcora, que data de 1727, perteneciente a los condes de Aranda, cuyo titular a mediados de siglo fue el gran ministro de Carlos III y embajador en París. No admitamos sin embargo la idea de la prosperidad general sin matizarla cuidadosamente. Es sólo en 1730-40 cuando la economía de la monarquía mejora realmente, para alcanzar sus años más florecientes en el reinado pacífico de Fernando VI. A partir de entonces las guerras de Carlos III, el enfrentamiento con Francia, y más tarde con Inglaterra bajo Carlos IV, la ruptura de las comunicaciones con el imperio de América finalmente, pusieron en peligro las finanzas reales y como consecuencia de ello los encargos artísticos. Sin embargo estas enojosas condiciones pudieron atenuarse muchas veces: el rendimiento de algunos impuestos era excelente (así, durante mucho tiempo, la Renta del Tabaco) y para producir un pago efectivo bastaba con cargarlo sobre uno de ellos; aparte de esto, la administración borbónica, al menos hasta los graves desórdenes del reinado de Carlos IV, se mostró bastante más eficaz que la de los Austrias, si bien es cierto que ésta operaba en un país más pobre y menos poblado.

Acabamos de abordar el segundo elemento mayor del desarrollo

del siglo XVIII: el establecimiento de una nueva monarquía, centralizada y absolutista, inspirada en el modelo francés y que denota a su manera su espíritu ilustrado. Este paso de la realeza de Carlos II dominada por una oligarquía presente en cada uno de los Consejos hacia otra cuyo elemento esencial residía en el poder del soberano, hoy día nos parece haber sido inevitable. Sin embargo cuando su nieto partió para España, Luis XIV no tenía en mente —Alfred Baudrillart lo expuso muy bien— el intervenir directamente en los asuntos de Felipe V. Fueron las dificultades de la guerra de Sucesión las que trajeron consigo la tutela del gobierno de Versalles sobre el de Madrid y el principio de una reforma del estado, reforma que quedó expresada de forma imperiosa y enérgica en las instrucciones al conde de Marcin, embajador del Rey Cristianísimo en 1701; esta tutela debía durar hasta 1709. El resultado fue que nunca se perdería de vista de forma prolongada el modelo monárquico francés, y ello a través de vicisitudes de toda índole, desde la guerra abierta entre Felipe V y el Regente, a la alianza más estrecha en el marco de los pactos de familia. Se trataba de apropiárselo y de adaptarlo a las necesidades del país con la loable intención de devolver a la patria su justa y antigua grandeza. En las instrucciones al conde de Marcin no se habla de las artes; sin embargo, la referencia política constante a lo largo del siglo XVIII, es decir, la realeza tipo Luis XIV, les otorgaba un lugar esencial con el objeto de afianzar el prestigio del trono, merced a academias, manufacturas y a la educación, jerarquía y utilización para este fin de los artistas. La reforma del estado incluía pues en sus postulados un arte de corte inspirado al menos en un principio, por Francia. A estas causas que provocaron las aportaciones extranjeras se unieron otras cuyo origen fue bastante menos premeditado. La pintura española no contaba con ningún gran creador desde la muerte de Claudio Coello; el primer puesto lo ocupaba en Madrid Luca Giordano, súbdito napolitano de Carlos II y hecho llamar por éste. La arquitectura, a pesar de la crisis económica, era practicada por personalidades valiosas, tal como lo ha expuesto Virginia Tovar Martín (*Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, 1975); también la escultura permanecía viva, pero difícilmente podían captar su originalidad profunda, y con frecuencia patética, los artistas franceses o italianos, formados en un arte más sereno, más universal o más intelectual si se quiere. Finalmente, las residencias reales españolas, aun cuando albergaban magníficas colecciones, no tenían ni la regularidad ni las comodidades de Versalles, de Marly o del Trianon de mármol.

Esta orientación general no fue anulada sino desviada y matizada considerablemente por el carácter e inclinaciones de los monarcas, por sus matrimonios, por todo el conjunto de circunstancias entre las cuales a veces se destacaba la política. Felipe V no parece haber guardado de su infancia y adolescencia en los palacios de Luis XIV mucho apego por la arquitectura y la decoración interior; en cambio en los exteriores trató obstinadamente de reconstruir un marco análogo al de los jardines franceses, con sus flores, boscajes, fuentes y esculturas como si esta unión del arte y la naturaleza pudiera aliviar la neurastenia que padecía. A su lado, María Luisa de Saboya, la joven reina heroica y pre-

coz y la princesa de los Ursinos, a pesar de su larga estancia en Roma, se inclinaban claramente por todo lo que significara cultura francesa. No obstante Felipe V no se resignaba a la pérdida de los estados italianos forzada por los tratados de Utrecht y de Rastadt, y además los habitantes echaban en falta la presencia española. Al enviudar el rey volvió a casarse con Isabel de Farnesio, que expulsó de la corte a la princesa de los Ursinos e impuso a su marido su autoridad.

Heredera de Parma y Plasencia, la nueva reina no quería en modo alguno renunciar a estos estados. Además sabía que a su esposo le sucederían los hijos de la Saboyana. Efectivamente, Luis I ocuparía el trono algunos meses en 1724 entre la abdicación de su padre y el segundo reinado de éste, y Fernando VI, único hijo superviviente del primer matrimonio de Felipe V, sería rey de 1746 a 1759, antes de dejar la corona libre a su hermanastro Don Carlos, que en España sería Carlos III (1759-1788). La voluntad de la reina de conservar su herencia o de transmitírsela al menos a sus hijos, el asentamiento de dos de ellos en Italia y la preocupación que le causaba su propio porvenir si llegaba a sobrevivir a su esposo, se avenían bien con las añoranzas de Felipe V y de las poblaciones italianas. Gran aficionada al arte, sabía apreciar las antigüedades clásicas (compraría con su marido la colección de Cristina de Suecia) y coleccionaba en masa pinturas francesas, flamencas, holandesas y españolas en igual número que las italianas; en cuanto a la arquitectura, la reina permanecía fiel a su país de origen. Cuando el Alcázar de Madrid quedó destruido por el fuego en la Nochebuena de 1734, ella y el rey hicieron venir en seguida de Turín al gran Filippo Juvara, arquitecto del rey de Cerdeña; y más tarde, desaparecido éste al cabo de algunos meses, a su alumno piomontés Juan Bautista Saqueti. La obra puesta bajo la dirección de estos arquitectos, se convirtió en un foco de italianismo de enorme fuerza que irradiaría su influencia a partir de los últimos años de Felipe V, manteniéndola luego bajo Fernando VI, muy sensible al gusto italiano aunque hubiera nacido y vivido siempre en España, hasta llegar al reinado de Carlos III. Este último había vivido mucho tiempo en Italia; después de irse de España a la búsqueda de un trono, residiría un tiempo en Parma y en Florencia para establecerse por fin en Nápoles, donde fue rey con el nombre de Carlos VII (1734-1759).

Con todo no es posible hablar de un diálogo simple y claro en la corte entre el arte francés y el italiano. El arte español sobrevivía a pesar de todo unas veces modestamente, otras, con cierta pujanza; un ejemplo de esto último lo tenemos en el descubrimiento de la pintura de Murillo por Isabel de Farnesio durante su estancia en Andalucía. Las aportaciones extranjeras llegaban sobre todo por los caminos más inesperados. Bárbara de Braganza, hija de Juan V de Portugal, llevó hasta su esposo Fernando VI los gustos y preferencias de una corte italianizada, protegiendo a Farinelli después de haber sido discípula de Domenico Scarlatti. En Nápoles, D. Carlos, a través de su mujer la reina María Amalia, estaba al tanto de la evolución de las artes en Dresde y por supuesto en Viena, y apreciaba a la vez la arquitectura austera de los exteriores y el decorado rococó de los interiores; de esto último tenemos el ejemplo más impresionante en el gabinete de porce-

lana de Portici, hoy en Capodimonte. En España también conservaría el rey esta doble inclinación. En Parma D. Felipe, el segundo hijo de Isabel de Farnesio, hubiera podido crear un foco de arte hispano-italiano pero la influencia de su mujer Madame Infanta, hija de Luis XV convirtió a la capital en un centro de cultura francesa; sobre ello Henri Bédarida hizo un estudio admirable en 1927. En ese ambiente se educaría la futura reina de España, María Luisa de Parma.

El complejo juego de circunstancias que acabamos de esbozar explica en gran medida las características de la creación artística en el ámbito de la corte hasta el momento en que de nuevo surge la originalidad nacional. Los palacios y su decoración ofrecen un campo privilegiado para el estudio de esta creación ya que en ellos convergían los mayores esfuerzos y los encargos más numerosos. Notar, como hemos hecho de pasada, la diferencia que Felipe V y su corte constataron a su llegada entre las residencias reales francesas y españolas en cuanto a disposición y comodidades no constituye más que una pequeña aproximación del arduo problema que plantearon los palacios a los reyes de la casa de Borbón. Debemos examinar éste ahora en sus verdaderas dimensiones.

Antes de 1700 las residencias de los soberanos en España se dividían más o menos en dos categorías. Una de ellas (estudiada por Fernando Chueca Goitia) era el convento-palacio, arquetipo que tendría su mejor exponente en El Escorial, creación de Felipe II, el «rey-monje». La otra era el alcázar, con su patio interior y sus cuatro torres angulares, como el de Toledo, y el del Pardo antes de la ampliación ordenada por Carlos III. La prioridad del carácter religioso en la concepción monárquica española se expresaba de modo patente en el lugar otorgado a la capilla (o a la iglesia), ya fuera en el centro de los edificios o por lo menos en el eje principal. Sin embargo no siempre quedaba tan clara la división de los Sitios Reales entre estas dos categorías. El Alcázar de Madrid, cuya historia en el siglo XVI acaba de reconstruirse por Véronique Gérard, tenía varios patios y el convento de la Encarnación, al que le unían unos pasadizos, estaba bastante lejos. El Buen Retiro era a la vez un palacio construido junto a un monasterio jerónimo y una residencia de recreo y de descanso en el límite oriental de Madrid. El poderío de la Casa de Austria había encontrado una suntuosa forma de expresión en la escalera imperial, que, constituyendo un conjunto en sí misma, se beneficiaba de una situación privilegiada y combinaba majestuosamente los tramos dobles con los sencillos.

Las residencias de Luis XIV representaban una monarquía absoluta de tendencia menos religiosa que la española (sin embargo conviene naturalmente mostrarse muy prudentes a este respecto). Versalles significaba la perfección en este tipo de residencias por la reunión de la ciudad, el palacio principal, los jardines y los palacetes vecinos en un solo conjunto y la concentración en torno al soberano de los órganos de gobierno. Su plano no se ordena alrededor de la capilla (que está desplazada hacia el Norte), sino en torno a los aposentos del rey, distribuyéndose entre salones de gala y estancias privadas y disponiendo de forma lateral las dos escaleras principales, la de Mármol y la de los Embajadores. Esta última, la más majestuosa de Versalles y de todos los palacios del Rey Sol,

se tomaría precisamente del tipo imperial español en el momento en que la monarquía borbónica reemplazaba a la de los Austrias en la hegemonía europea. En otro origen más cercano se trataba del desdoblamiento hecho por Louis Le Vau de la escalera que este mismo arquitecto había concebido para el Hotel Lambert de París. Aunque en los siglos XVI y XVII los franceses adoptaran generalmente otros esquemas de composición, también se interesaron por escaleras vecinas del tipo imperial o parecidas a él (por ejemplo Fontainebleau, las Tullerías, el parlamento de Rennes); ahí es donde se deben buscar las fuentes más lejanas de la escalera de Embajadores, si bien los arquitectos al norte de los Pirineos no desarrollaron nunca el modelo con la precocidad y el esplendor que se observaba claramente en los palacios españoles.

En la medida en que Felipe V y su corte desearan más comodidades y mayor regularidad y quisieran evidenciar en las residencias reales la imagen de una monarquía nueva, no tenían más que buscar los modelos en los palacios de Luis XIV. Algo se intentó efectivamente en este sentido cuando lo permitieron las dificultades de la guerra de Sucesión o éstas desaparecieron. En el otoño de 1711 y a impulsos de la princesa de los Ursinos se renovaron los aposentos del primer piso del Alcázar de Madrid con la participación, difícil de precisar todavía de un diplomático y aficionado al arte francés, Antoine du Verger. Fue él quien redactó el inventario de la nueva decoración al término de las obras; tanto el plano como las secciones y su explicación se conservan en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París —hasta 1976 se creyó erróneamente en René Carlier como artífice de este inventario—. Este mismo, enviado por su maestro Robert de Cotte, debía reemplazar a Verger en el acondicionamiento interior del Alcázar y sobre todo en la construcción de un nuevo palacio en el Buen Retiro, pero el costo de tales proyectos y seguramente la influencia de Isabel de Farnesio acarrearón su abandono en 1715. Desde entonces la arquitectura francesa, sin ser olvidada, no volvería ya nunca a ser la referencia principal en la corte. Los puestos más importantes serían ocupados por italianos con la participación más o menos elevada de arquitectos españoles.

En La Granja, a donde Felipe V se retiró después de su abdicación y que continuó siendo su residencia favorita, las obras del palacio, comenzadas oficialmente en 1721, fueron confiadas al español Teodoro Ardemans. Los edificios iniciales, originados en una hospedería monástica, existente constituyen todavía hoy un pequeño alcázar en el que la capilla o colegiata se encuentra en el eje central, según la tradición nacional; a esta tradición se vincula igualmente la yuxtaposición de una comunidad eclesiástica y una morada real. El núcleo primitivo fue rodeado por edificios proyectados por italianos: las cuatro alas son de Andrea Procaccini, la parte central de la fachada oriental de los jardines, de Juvara y Siqueti, y el patio de la herradura, de Sempronio Subisati, según reza el documento descubierto por Jesús Urrea Fernández. En cambio, en los jardines, los escultores y los artífices de las fuentes eran franceses hechos llamar por Felipe V para adornar las pendientes de la sierra con estanques y esculturas en mármol o en plomo en recuerdo de Versalles y más exactamente de Marly. Entre los escultores que intervinieron —René Frémin, Jean Thierry

y Jacques Bousseau—, el que demostró más virtuosismo y más fuerza fue indudablemente el primero. Por lo demás en la obra de Frémin hay otras esculturas de gran calidad como las que se conservan en el Palacio Real de Madrid: los bustos de Felipe V e Isabel de Farnesio, en la escalera, y las cuatro monumentales Virtudes de bronce del Salón del Trono; todavía en fecha reciente se había confundido esta serie de las Virtudes con la de los Planetas, hoy repartida entre el Salón de Columnas y el mismo Salón del Trono, enviada a Felipe IV desde Flandes por el Cardenal-Infante; de hecho constan en la testamentaria de Felipe V como entradas a formar parte de las colecciones reales bajo su reinado, así como sus modelos en madera, y es tal su semejanza con la estatuaria de Frémin que parece necesario atribuirselas en tanto que el descubrimiento de una firma o de un documento inédito no nos obligue a cambiar de opinión.

Aranjuez, cuya reconstrucción y ampliación de 1715 en adelante aprobó Felipe V, llegaría a convertirse bajo Fernando VI en un ejemplo notable de urbanismo real, gracias al italiano Santiago Bonavía, al francés Jacques Marquet y al español Alejandro González Velázquez. Todavía bajo Fernando VI, el italianismo de la pareja real queda algo matizado por la construcción de las Salesas: el edificio, mandado levantar por la reina Bárbara de Braganza como un refugio donde abrigar su viudez (de hecho murió antes que su esposo), se inscribe en el tipo del convento-palacio, prefiriéndose para él los planos del francés François-Antoine Carlier, hijo de René, a los de Saqueti. Sin embargo importa más aquí insistir sobre el interés excepcional del nuevo palacio real de Madrid, cuya arquitectura y decoración interior ha estudiado escrupulosamente Francisco Javier de la Plaza Santiago en un grueso volumen publicado en 1975.

En 1735 Juvara había concebido un palacio de enorme superficie sobre la loma de Leganitos; Saqueti tuvo que apretarlo en altura para levantar el edificio definitivo en el emplazamiento del destruido Alcázar. Su analogía con una residencia real a la francesa es muy reducida; la áspera pendiente sobre la que está encaramado de forma impresionante y los pabellones de ángulo recuerdan más bien un alcázar y su función militar de antaño; por otra parte la capilla está situada en el eje principal norte-sur, tales son sus características hispánicas más acusadas. Sin embargo la aproximación más clara la tenemos en los proyectos de Bernini para el Louvre y en el tipo del palacio piamontés; la importancia dada por Saqueti a la escalera se inscribe a la vez en la serie de ejemplos observados en Turín y en la tradición española. Este carácter italianizante se ve reforzado bajo Fernando VI con la venida de Corrado Giacinto, encargado de pintar las bóvedas. Por la misma época en Francia este tipo de decoración —apenas es necesario recordarlo— se había abandonado, siendo su último exponente la «Apoteosis del Héroe» de François Lemoyne, pintada en la Sala de Hércules de Versalles y terminada en 1736.

De este modo Saqueti levantaba un edificio que podía pasar en el marco occidental del cielo madrileño por una adaptación del barroco piamontés. Sin embargo en Italia la arquitectura evolucionaba hacia formas más simples, de las que da una idea bastante aproximada el palacio de Caserta, realizado por Luigi Vanvitelli.

La hostilidad hacia el barroquismo de D. Carlos, que se lo había encargado y que descubrió después el de Madrid a punto de terminarse, arranca sin duda de este desajuste estilístico; tratando de atenuar lo que juzgaba un exceso de movimiento y de ornamentación en el exterior, el rey ordenó bajar de las balaustradas las estatuas esculpidas bajo la dirección del italiano Juan Domingo Olivieri y el español Felipe de Castro, según un programa cuidadosamente elaborado por el erudito ilustrado padre Sarmiento; y la orientación esencial del arquitecto real que reemplazó a Saqueti, el italiano Francisco Sabatini, fue un barroco considerablemente atenuado, armonioso y flexible, como el de la Puerta de Alcalá, y del tipo de Vanvitelli, del que era yerno. Como contrapartida, en los interiores D. Carlos seguía inclinándose hacia el rococó, haciendo venir y trabajar a su servicio a Giambattista Tiepolo y sus hijos y encargando a su manufactura de porcelana del Retiro un gabinete para Aranjuez y otro, de estilo no tan exhuberante, para el palacio de Madrid. Y como decididamente en los interiores el rey cultivaba no sólo el rococó, sino el eclecticismo, mandaba decorar este mismo palacio por Tiepolo y por Mengs.

Dando de lado a pesar nuestro otros problemas importantes, como el urbanismo de la capital, hemos evocado únicamente la actividad de los artistas a quienes recurrió Carlos III para trabajar en su gran residencia madrileña; basta su renombre para probar la calidad de la creación artística en la corte. Sin embargo este esplendor cosmopolita, que continúa el que se había producido bajo Felipe V y Fernando VI, no debe tapar con su brillo los comienzos de la originalidad perdida que ahora vuelve a resurgir.

El apelar a extranjeros podía llenar un vacío supuesto o real de la creación nacional, escribimos «supuesto» intencionadamente porque no podemos olvidar que por los mismos años trabajaban Pedro de Ribera, los hermanos Churriguera, Andrés García de Quiñones, Fernando de Casas y Novoa, Francisco Hurtado y Francisco Salzillo... Este recurso podía satisfacer el gusto personal de los soberanos y derivarse de sus convicciones según las cuales el arte monárquico debía inspirarse en fuentes italianas, francesas o internacionales y no en las del país, tachadas de provincianas, sin duda porque conducían a un barroco demasiado acentuado y particularista. Sin embargo la venida de esos extranjeros no constituía más que una solución provisional. En el marco de la monarquía nueva instaurada por los Borbones y por sus ministros, era a sus propios súbditos españoles a quienes correspondía la tarea de convertirse en maestros del arte real y nacional una vez convenientemente educados. La formación de los jóvenes talentos sobre quienes iba a descansar en este campo el peso de la «recuperación» del país se hizo en los comienzos de la dinastía a través de los contactos personales con los extranjeros establecidos en la corte o por medio de viajes fuera de la península. Más tarde se pondrían en marcha instituciones cuyo funcionamiento quizá no fuera perfecto pero cuya eficacia parece haber sido suficiente.

Miguel Angel Houasse, a pesar de algunos viajes a Francia provocados por su mala salud y de su muerte prematura en 1730, tuvo alumnos españoles, como lo hace suponer además su «Academia de pintores»; sin embargo, es difícil precisar la duración de las enseñanzas que impartió a tres jóvenes pasados por su taller:

Antonio González Ruiz, Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo. Los tres deberían estudiar más adelante en Roma, beneficiándose allí los dos últimos de una pensión de Felipe V y alojándose en la Academia de Francia. Jean Ranc, sobrino político de Rigaud que a la sazón se encontraba en España como retratista real, presentó a Felipe de Castro a René Frémin y éste alentó al joven artista a ir también a Roma; allí se dirigió en efecto junto con el pintor andaluz Francisco Preciado de la Vega, acabando ambos pensionados por el soberano. Hasta aquí no se trata todavía más que de estímulos individuales. Únicamente una institución estable, es decir una academia, podía asegurar una educación coherente y una acción duradera. Después de una Junta preparatoria en 1744, pasarían seis años hasta que por fin fuera autorizada a abrir sus puertas la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 12 de abril de 1752, reinando Fernando VI, con sus tres ramas de arquitectura, escultura y pintura, siendo sus respectivos directores Ventura Rodríguez y José Hermosilla, Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro, y Louis-Michel van Loo y Antonio González Ruiz. Esta fundación permitía el viaje de artistas jóvenes a Roma, donde recibían una pensión real y eran confiados (a partir de 1758) a los cuidados de Francisco Preciado de la Vega.

A partir del reinado de Fernando VI, al lado de los extranjeros se manifiestan un cierto número de talentos que han asimilado las lecciones del exterior sin olvidar la herencia hispánica y que aparecen en todas las técnicas del arte. Ventura Rodríguez trabaja en el Palacio Real junto a Saqueti y según Thomas Ford Reese, su historiador más reciente, exhibe brillantemente su primer estilo personal por los años de 1754 a 1759. En escultura, Felipe de Castro, de regreso desde 1747, es muy apreciado por el rey; en la correspondencia mantenida entre D. José de Carvajal y el duque de Huéscar conservada en los archivos de la Casa de Alba y editada por Didier Ozanan en 1975, encontramos una prueba de la estimación en que le tenía la corte de Fernando VI; así, el 9 de noviembre de 1747 Carvajal escribe que Louis-Michel van Loo «no retrata bien» y que en cambio encuentra «admirables» los bustos de escayola del rey y la reina que posee del escultor. En 1746 Luis Salvador Carmona comenzaba las quince estatuas para San Fermín de los Navarros de Madrid que F. J. Sánchez Cantón consideraba lo mejor de su obra y Luis Meléndez, un alumno de Van Loo, firmaba y fechaba su «Autorretrato» del Louvre.

Muchos tienen la costumbre de insistir en el año 1746, y no a causa de las obras precedentes o por la muerte de Felipe V, sino por ser la fecha del nacimiento de Goya. Este efectivamente no solo toma parte en la tarea de la recuperación nacional, sino que rebasa sus límites con gran diferencia; pero la fecha de su venida al mundo entraña el riesgo de hacer olvidar otros indicios del progreso de la originalidad artística en estos mismos años: en 1746 en Madrid, nace Luis Paret y Alcázar, de padre francés, del Delinado (como ha probado Jeannine Baticle) y de madre castellana, y su nacimiento había sido precedido en 1734 por el de Francisco Bayeu, y en 1739 por el de Mariano Salvador Maella y sobre todo de Juan de Villanueva.

De ahí se explica que a partir de 1760-1770 la recuperación nacional se afirme triunfalmente, incluso antes de que desapare-

ciera Tiépolo. Goya pinta en la cartuja del Aula Dei (1771-1772) y comienza los cartones para tapices, que proveerían a los palacios asuntos a la vez vigorosos, poéticos e hispánicos. También desde antes de 1765 Antonio González Velázquez sería el primer español participante en la decoración pictórica del palacio real (*Cristóbal Colón presenta un nuevo mundo a los Reyes Católicos*). Asimismo, Francisco Bayeu es admitido allí con su *Rendición de Granada*. Luis Paret realizaría algunas de sus más atractivas pinturas. Ventura Rodríguez, alejado de las obras reales por Carlos III en provecho de Sabatini, podrá sin embargo gracias al Consejo de Castilla, ejercer como arquitecto «ilustrado» y Juan de Villanueva edificaría tres obras maestras del neoclasicismo español y europeo: las Casitas del Príncipe y de Arriba en El Escorial (1773) y la Casita del Príncipe de El Pardo (1784). El tipo de las «casitas» tendrá su culminación en Aranjuez con un verdadero palacio, la Casa del Labrador, cuya paternidad y fechas de construcción plantean algunos problemas —en la fachada al menos se lee 1802—. Con el encanto de su decoración pintada, en la que abundan los motivos pompeyanos, estos palacetes constituyen obras maestras en las que encuentra su marco apropiado la «douceur de vivre» de la España del Antiguo Régimen.

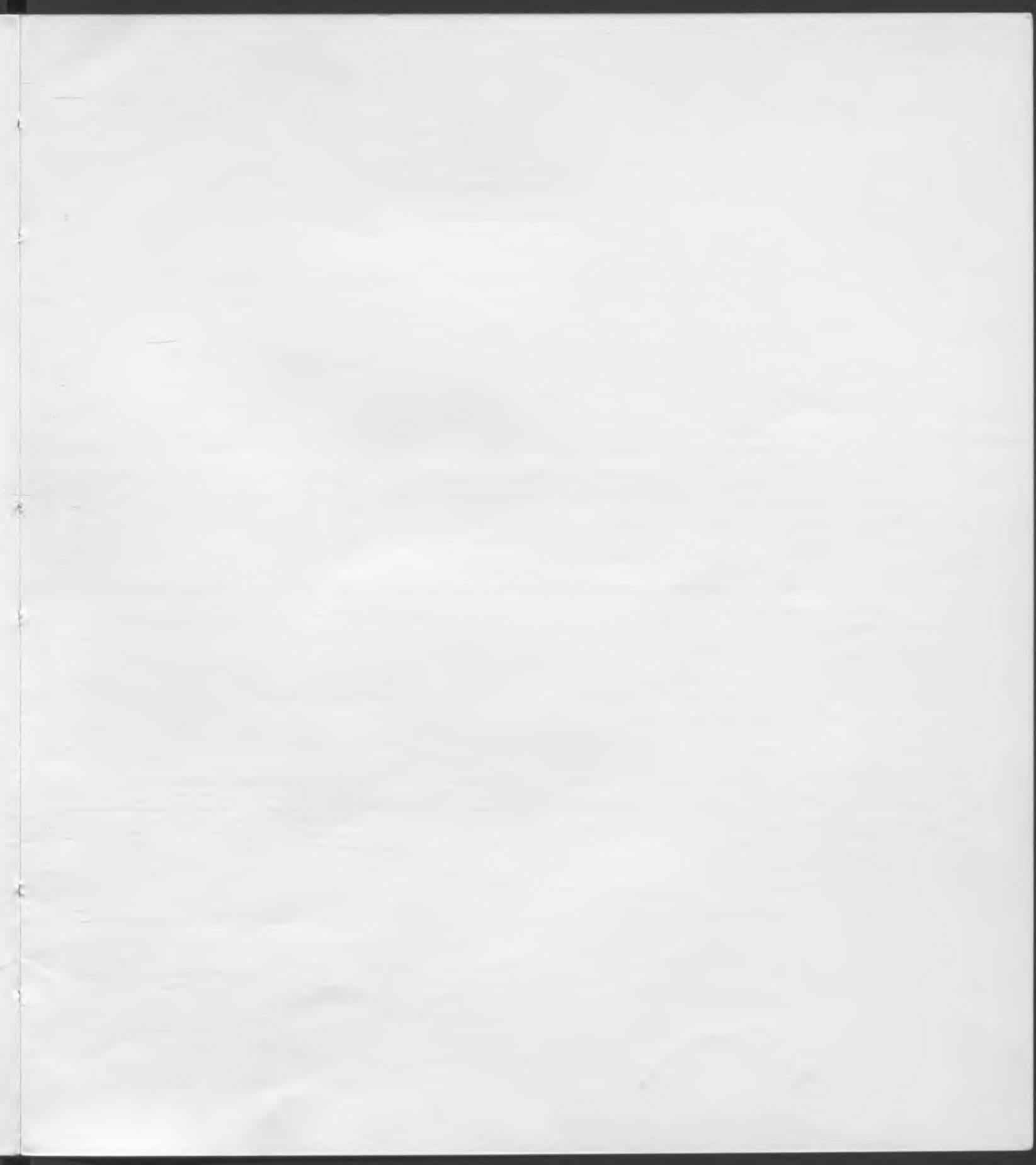
El resurgir de la originalidad perdida no fue únicamente el fruto de la educación de varias generaciones; se explica también por la adopción del neoclasicismo, que correspondía al gusto español por las superficies desnudas. En 1777 Carlos III encomendaba a la Academia la inspección de la decoración de las iglesias; por entonces ésta ya había sido ganada por el nuevo estilo, al igual que el abate Ponz, secretario de dicha institución desde 1776. De esta forma arte de corte y arte nacional volvían a identificarse de nuevo, cumpliéndose el gran designio monárquico de principios de siglo.

Pensamos que haber trazado este itinerario no es suficiente; hace falta además no ya juzgar, sino reflexionar un poco sobre él. Para el arte nacional el alejamiento de la corte fue menos absoluto de lo que se ha creído mucho tiempo y sobre todo, fue común, con diferentes matices, a toda la Europa monárquica del siglo XVIII. En resumidas cuentas, los gustos cosmopolitas de los soberanos y grandes señores enriqueció el patrimonio real y nacional con un número determinado de piezas de primer orden y de otras muchas de muy aceptable calidad. Los jóvenes españoles aprovecharon las enseñanzas impartidas por extranjeros y por las obras de éstos; desde este punto de vista es evocador el caso del arquitecto Silvestre Pérez (1767-1825), estudiado por Carlos Sambricio en 1975; el resurgir de la originalidad no puede concebirse sino en función del medio anterior y así tenemos que el mismo Goya utilizaría los ejemplos puestos a su alcance, desde Houasse hasta Tiépolo. Es necesario pues renunciar a la idea tanto tiempo admitida de una incompatibilidad entre el temperamento español y el arte internacional cultivado por la corte durante una gran parte del XVIII: esta idea erigida en dogma la oposición entre el Siglo de Oro y el Siglo de las Luces.

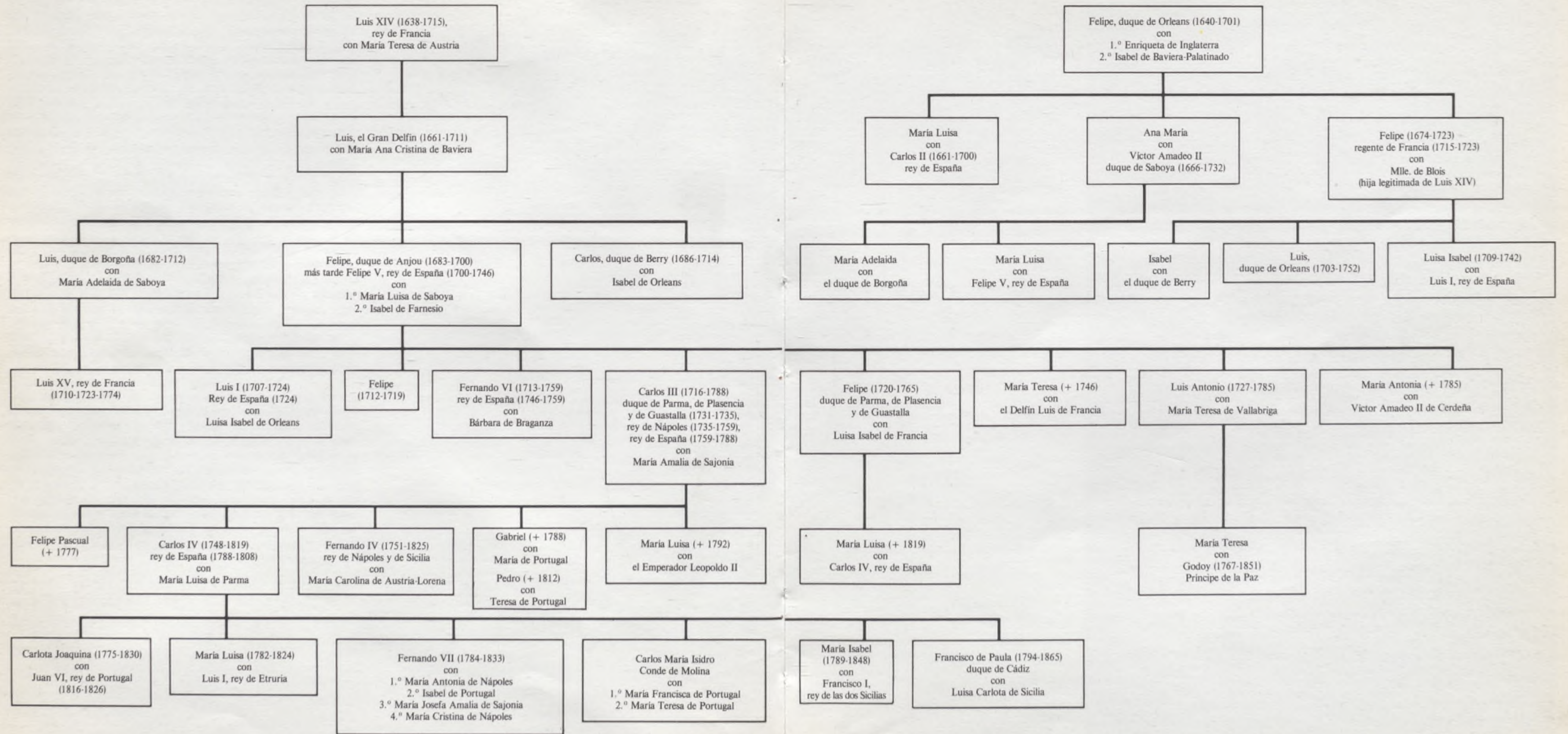
En resumen, se hace imprescindible el razonar con miras más altas. El resurgir de la originalidad perdida coincidió también con una nueva etapa en las relaciones con Francia. Este aspecto será más conocido después de la publicación del libro de Juan José Jun-

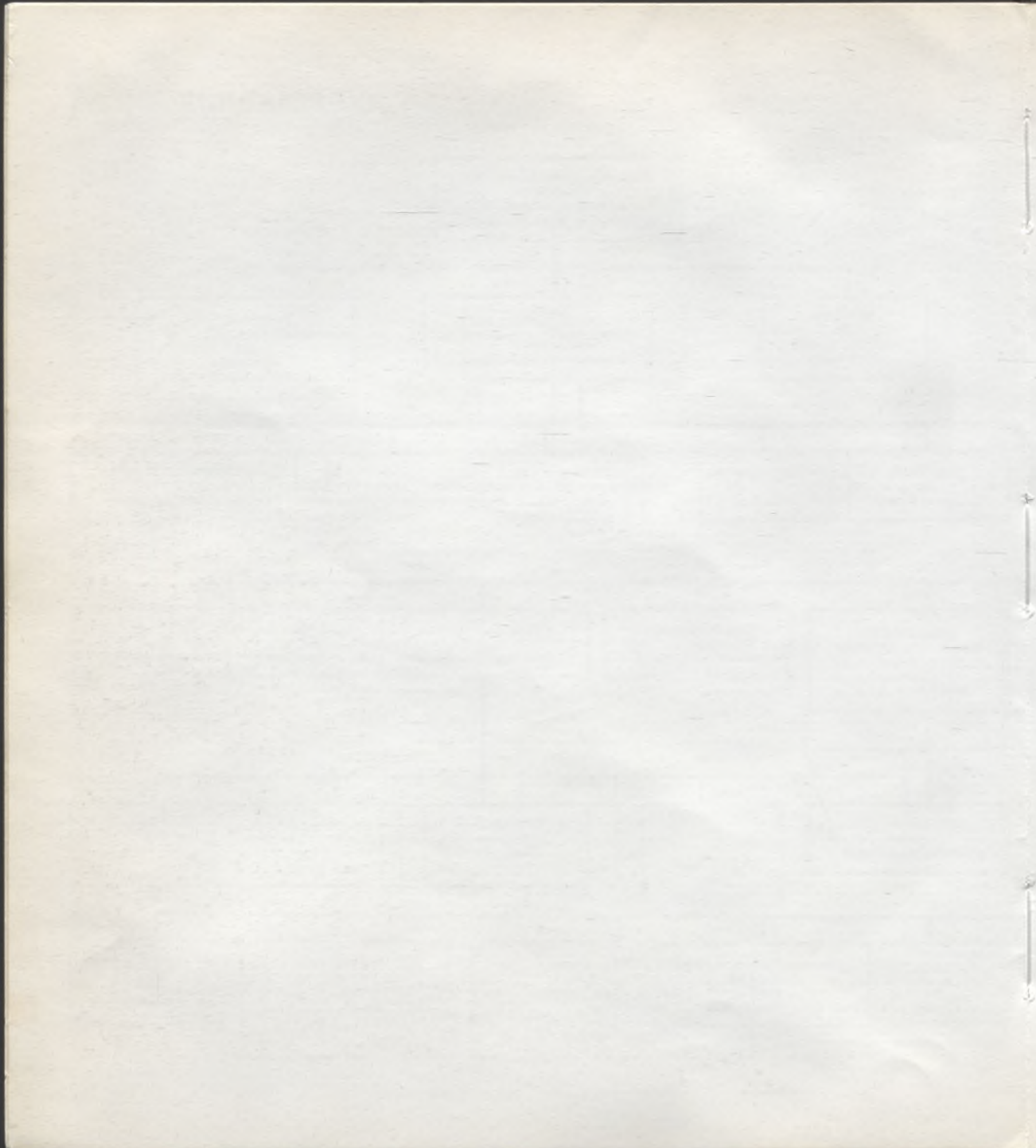
quera y Mató sobre las residencias de Carlos VI y su decoración. Pero ya desde ahora se pueden señalar algunos elementos de información recogidos aquí y allá. En el palacio de Liria, donde trabajaron Guilbert y Ventura Rodríguez y que ha estudiado José Manuel Pita Andrade, Jacques-Denis Antoine fue invitado a presentar un proyecto de escalera en 1778. Carlos IV, entonces príncipe de Asturias, compraría varios cuadros a Claude Joseph Vernet para su Casita de El Escorial (Prado y Museo Wellington). El envío de muebles franceses era también frecuente; tenemos un ejemplo en el velador adornado con placas de biscuit de Sevres, tipo Wedgwood, comprado para la corte en 1787 por el embajador Fernán-Núñez en la manufactura del propio palacio de Versalles e identificada por D. Guillemé Brulon en el Palacio Real de Madrid. Dugourc jugaría un papel importante en los proyectos de decoración para las moradas reales; en la exposición «Piranesi y los Franceses» (Roma-París-Dijon, 1976) se presentó el diseño de su sala egipcia para El Escorial (colección Tassinari y Châtel, Lyon). Claude Billard de Bélisard viviría en España durante la Revolución Francesa; y los avatares de ésta llevarían también a Dugourc a instalarse en Madrid. El jardinero Mulot trabajó de 1787 a 1790 para la duquesa de Osuna en la Alameda según expone Pedro Navascués Palacio, y el duque pidió en 1799 el proyecto de su palacio madrileño a Bélanger y Mandar. El gabinete de platino de la Casa del Labrador de Aranjuez lo diseñaron Percier y Fontaine, adornándose con pinturas de Girodet, Jean-Joseph-Xavier Bidault, Jean-Thomas Thibault y J. Barraban. Si ponemos aparte los viajes provocados por los acontecimientos políticos, es indudable que la guerra revolucionaria obstaculizó los intercambios culturales y sobre todo los envíos de obras de arte, pero también es cierto que éstos se reanudaron una vez llegada la paz.

De este modo la expresión de la originalidad española y el recurso a las fuentes extranjeras no sólo son dos fenómenos compatibles, sino necesarios. Ya había habido numerosos precedentes en las épocas en que las relaciones entre Francia y España conocieron su mayor intensidad: en tiempos del arte románico y de las peregrinaciones por el camino de Compostela y cuando la difusión del gótico. No se trata de reducir al arte español a sus relaciones con Italia y Francia; pero de todas formas hay que constatar que las relaciones entre los tres países traducen a la vez la necesidad del intercambio artístico y cultural y la irreductible originalidad de cada una de sus civilizaciones.



Arbol genealógico







Goya. *Retrato de la marquesa de Pontejos*. Cat. 14



Goya. *La Vendimia*. Cat. 15



Goya. *Retrato de la duquesa de Alba*. Cat. 21



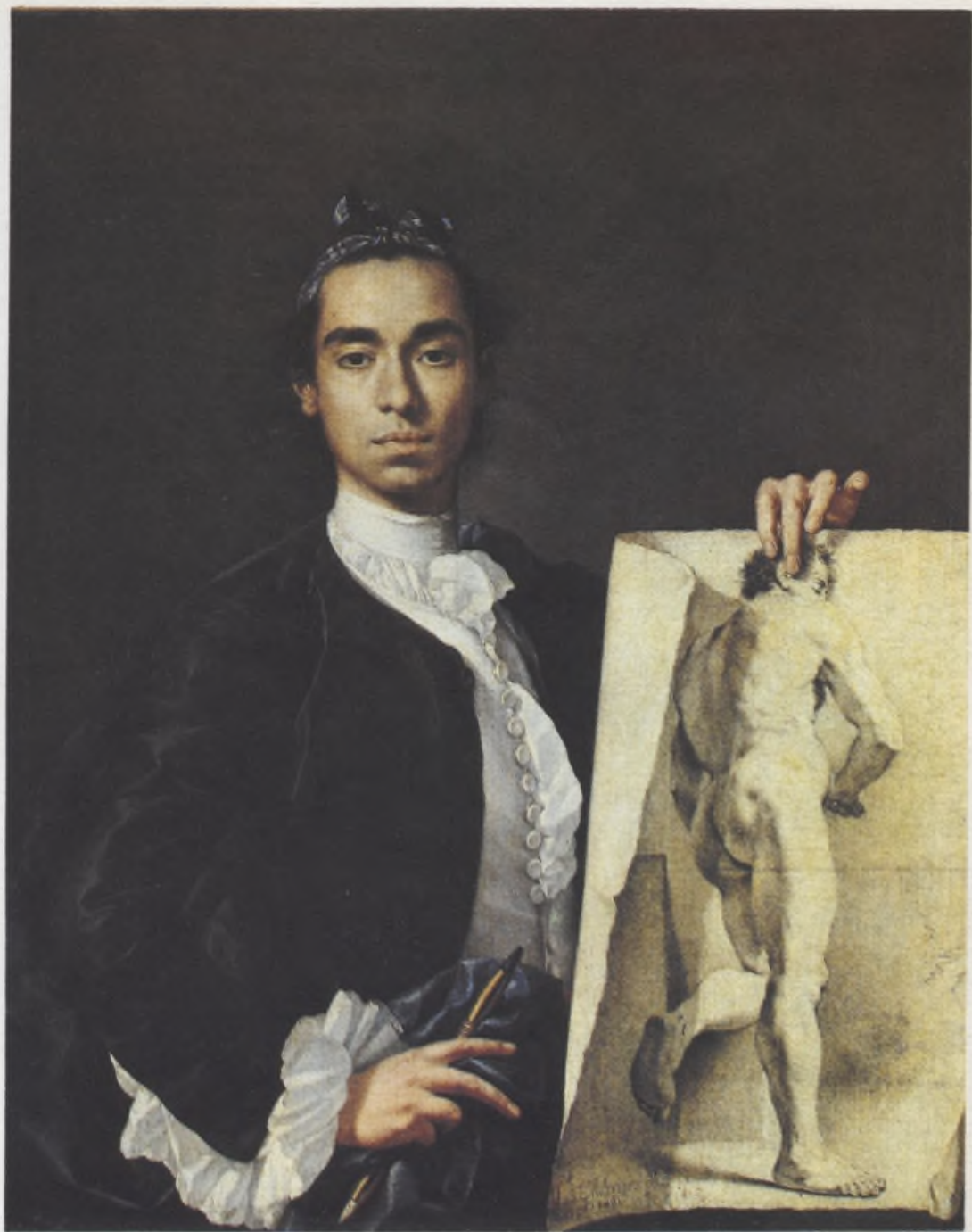
Goya. *Retrato de la marquesa de San Cruz*. Cat. 25 *Ja*



Goya. *El globo aerostático*. Cat. 27



Maella. *Retrato de la infanta
Carlota Joaquina*. Cat. 36



Meléndez. *Autorretrato*. Cat. 37



Paret. *Carlos III comiendo ante su corte*. Cat. 43



Houasse. *Vista de Aranjuez*. Cat. 64 | 2



Largillière.
La infanta Ana Victoria.
Cat. 68



Ranc. Retrato de
Fernando VI, niño.
Cat. 78



Rigaud, *Retrato de Felipe V*, Cat. 80



Van Loo.
La educación del Amor
por Venus y Mercurio, Cat. 93



Battaglioli. *Fiesta en los jardines de Aranjuez*. Cat. 109



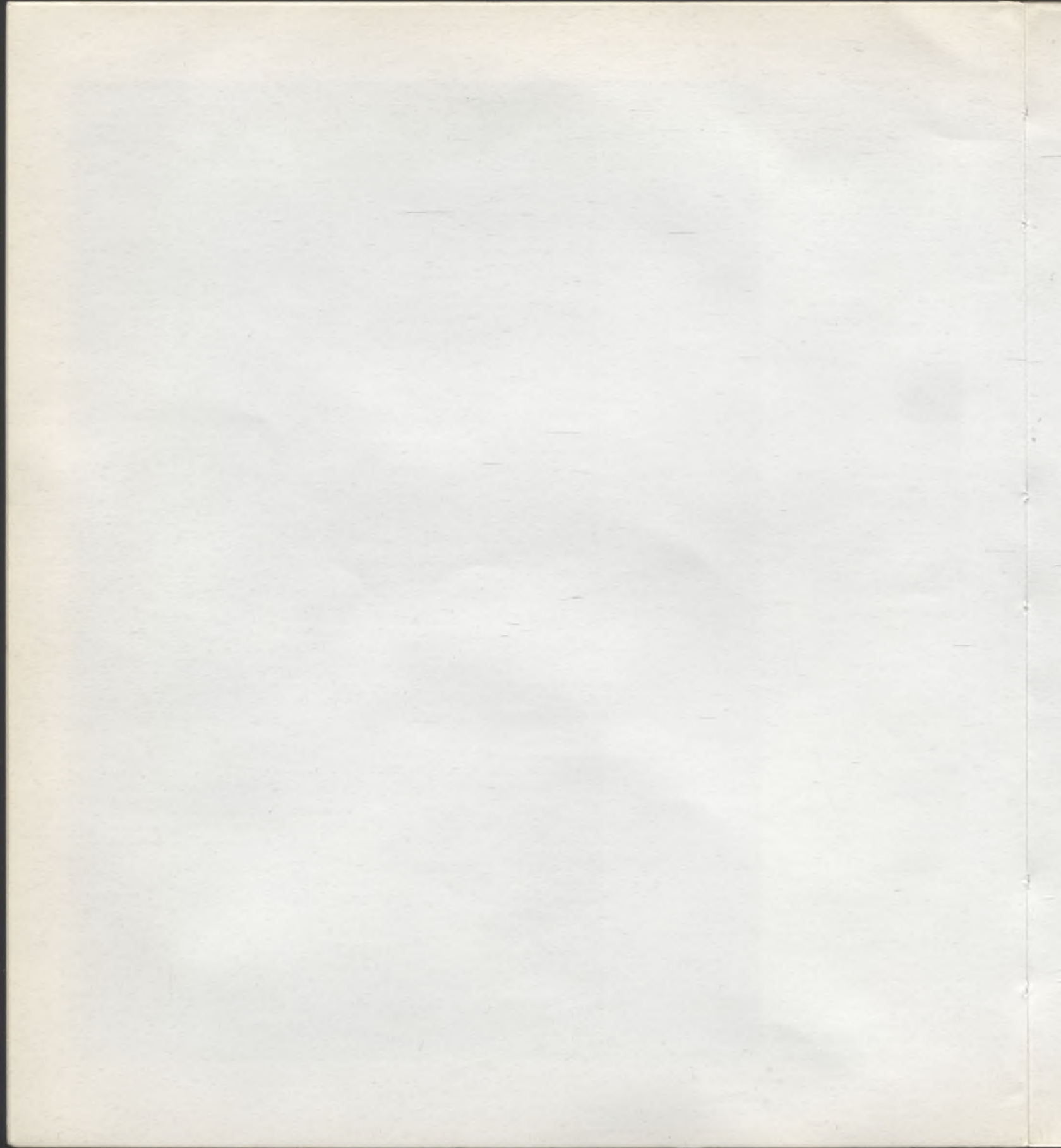
Joli. *Embarco de Carlos III en Nápoles*. Cat. 119



Meng. *Retrato de María Luisa de Parma*. Cat. 122



G. B. Tiepolo. *Inmaculada Concepción*.
Cat. 135



Catálogo

El catálogo ha sido redactado por:

Manuel Jorge Aragonese
N.º 57.

Jeannine Baticle
N.º 6 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23
- 24 - 25 - 26 - 27 - 30 - 32 - 37 - 38 - 46.

Yves Bottineau
N.º 48 - 141.

Lauriane Fallay d'Este
N.º 14.

Juan José Luna
N.º 49 - 52 - 53 - 56 - 58 - 59 - 60 - 61 - 62 - 63 - 64 - 65 - 66 - 68 - 71
- 72 - 73 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 87 - 88 - 93 -
97 - 99 - 100 - 101 - 102.

Gilberte Martin-Méry, con la colaboración de Bernadette de Boysson, Dominique Cante, François Claverie.
N.º 47 - 50 - 51 - 54 - 55 - 67 - 69 - 70 - 74 - 80 - 81 - 89 - 90 - 91 - 92
- 94 - 95 - 96 - 98 - 103 - 106 - 128 - 132 - 136 - 137.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez.
N.º 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 7 - 8 - 10 - 28 - 29 - 31 - 33 - 34 - 35 - 36 - 39 - 40
- 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 118 - 140.

Jesús Urrea Fernández.
N.º 104 - 105 - 107 - 108 - 109 - 110 - 111 - 112 - 113 - 114 - 115 -
116 - 117 - 119 - 120 - 121 - 122 - 123 - 124 - 125 - 126 - 127 - 129 -
130 - 131 - 133 - 134 - 135 - 138 - 139.

Los textos franceses han sido traducidos por Javier Aiguabella García.



La pintura española en el siglo XVIII

por Jeannine Baticle

¿A qué leyes profundas obedece la inspiración de un artista? El clima, la raza, la demografía, la prosperidad de una nación, la antigüedad de su cultura, unas condiciones especialmente favorables... ¿ejerce todo ese conjunto una acción decisiva en el desarrollo de su personalidad? Parece indiscutible, pero los críticos se hacen esta pregunta desde que la historia del arte existe, sin que las demostraciones, incluso acompañadas de consideraciones sociológicas sean enteramente convincentes. Puede explicarse así que la pintura española alcanza su apogeo entre 1630 y 1660 para ir declinando después, ya que el poderío político del país, preponderante en el XVI, disminuye en la segunda mitad del XVII; y también que el amplio movimiento pedagógico que había supuesto la construcción y decoración del Escorial bajo Felipe II no se renueva cien años más tarde. Y que el oro de las Indias, añaden los historiadores, que había enriquecido a la nobleza y dotado al clero secular o regular de medios colosales, se cuele ahora por los agujeros del Tesoro español para esparcirse por Europa, de forma que el mecenazgo laico y religioso, tan fecundo y emprendedor entre 1550 y 1650, deje poco a poco de tener un papel preponderante.

Evidentemente, todas estas razones no carecen de fundamento y es probable que en 1700 no hubiera podido surgir un Velázquez; se da por descontado que la prosperidad de un estado y su buen gobierno son elementos suficientes no sólo para alentar el progreso cultural, sino para crear también las condiciones necesarias a la proliferación del genio. Sin embargo entre un grupo de personas de calidad emprendedoras y un puñado de creadores excepcionalmente dotados se establece a veces una complicidad que la coyuntura histórica no siempre puede justificar; tal es el caso del conde-duque de Olivares, Felipe IV y Velázquez; tal lo había sido un siglo antes con el papa Julio II, Rafael y Miguel Ángel. El papado nunca fue tan universal como en el siglo XIX y sin embargo entonces no se preocupó en absoluto de proseguir la decoración del Vaticano; por otra parte ello ocurría en una época en que el aficionado al arte pertenecía al sector privado, definiéndose más como coleccionista que como mecenas, anunciando así la época de la especulación artística.

Lo sorprendente cuando se examina la trayectoria de los pintores españoles de la primera mitad del XVIII que trabajan fuera de Madrid es la ausencia de exigencias por parte de sus comandatarios, religiosos sobre todo, cuya laxitud artística genera la multiplicación de «pintamonas de feria», autores de «imágenes de devoción ridículas» como clama indignado Ceán Bermúdez. Se acabaron los priores austeros y obstinados y los cabildos metropolitanos omnipotentes que en el Siglo de Oro no vacilaban en hacer corregir e incluso volver a empezar una composición juzgada imperfecta aunque se tratara de un buen pintor. Disminuiría también hasta casi desaparecer la afición de los grandes señores a acumular an-

tigüedades y cuadros de pintores de primer orden que sirvieran de modelo a los artistas autóctonos. En vano trataríamos de buscar a principios del XVIII a aquellos fastuosos virreyes y opulentos Grandes como un duque de Osuna o de Alcalá, una familia Ribera en Sevilla o un marqués de Santa Cruz en El Viso, por ejemplo, que encargaban la decoración de una capilla o palacio situados en lo más remoto de sus estados y permitían a jóvenes provincianos beneficiarse de las más recientes innovaciones artísticas.

Por el contrario, la mayoría de los artistas se limitan a la tarea de completar conjuntos ya existentes y a imitar continuamente a sus grandes predecesores. A este respecto es impresionante el ejemplo de la inalterable popularidad de Murillo: la actividad de un buen número de pintores andaluces del siglo XVIII consiste únicamente en copiarle o imitarle, sin pretender siquiera llegar a igualarle.

El cambio de dinastía en 1700 apenas modifica este proceso iniciado en época de Carlos II. La nación española, profundamente mística y regiliosa, ha rehusado desde siempre los temas profanos y el hecho de que Europa entera se vuelva hacia una laicización del arte, deja al principio completamente indiferentes a los artistas y «amateurs» ibéricos. Sin embargo, bajo la influencia francesa la alta sociedad se vuelve más cosmopolita y, ganada por las nuevas ideas a pesar de su nacionalismo, va abandonando poco a poco la propaganda católica masiva y su ilustración plástica. También el clero ve disminuir su poder temporal; las grandes órdenes monásticas pierden su poderío, las vocaciones disminuyen y a lo largo del XVIII los monjes serán objeto de crueles sátiras, cosa impensable en la España del siglo precedente.

Paradójicamente, la situación material de los pintores de segundo orden, ya sea en Valencia o en Sevilla, mejora entre 1700 y 1800, llegando a ganar más que un Cano o un Zurbarán en otros tiempos; Ceán Bermúdez subraya varias veces con gran extrañeza el desahogo financiero de algunos de estos artesanos de provincias.

Por otra parte, es precisamente en este momento cuando Europa empieza a descubrir el arte español, ya que hasta entonces únicamente los nombres de Ribera y de Murillo habían traspasado las fronteras, siendo los maestros franceses llamados por Felipe V los difusores del conocimiento de Velázquez más allá de los Pirineos. Anteriormente, los grandes señores franceses que visitaron los palacios madrileños en el reinado de Felipe IV (algunos incluso en su compañía, como el mariscal de Gramont y el conde de Guiche), habían ignorado su obra deliberadamente.

En contrapartida, los artistas franceses atraídos a Madrid por la nueva dinastía, Houasse, Ranc, L. M. van Loo, pintores que saben juzgar como tales y a quienes ya les era familiar, por ejemplo, el estilo y la técnica de los grandes venecianos de las colec-

ciones reales, ante Velázquez se quedan sorprendidos; atraídos por su originalísimo talento van comprendiendo poco a poco su importancia, y como consecuencia de ello la admiración dispensada al autor de las *Meninas* irá «en crescendo» a lo largo de todo el siglo XVIII hasta que Rafael Mengs, en su famosa carta sobre las artes publicada por Ponz, lo eleve a la categoría de pintor por excelencia.

Estos extranjeros reconocen en seguida la aptitud innata del español para la pintura, y deseando hacer resurgir esta «veta brava» que tantas obras bellas ha producido, recomiendan una y otra vez una receta de probada eficacia: la enseñanza, haciéndose eco de las viejas inquietudes de Carducho y Pacheco y de las actuales de Palomino, cuya obra didáctica, el *Museo Pictórico*, se publica en Madrid en 1715. Lentamente, el mecenazgo oficial y privado resucita y se desarrolla bajo el impulso de los Borbones, restableciéndose la complicidad entre el artista y sus comandatarios, encontrando su más brillante expresión a fines de siglo con los duques de Osuna o el estadista Jovellanos, protectores de Goya.

La historia de este resurgimiento cultural ha sido expuesta magistralmente por Yves Bottineau en su introducción general; no vamos a volver sobre ello, como tampoco nos detendremos en el papel jugado por franceses e italianos en España, objeto igualmente de dos de los tres prefacios del presente catálogo; a ellos remitiremos al lector cuando al hablar de un artista español hagamos referencia a alguno de esos maestros.

Nuestro cometido va a ser pues, seguir la peripecia de esos pintores españoles, totalmente olvidados en nuestros días, a quienes la irreversible evolución de las costumbres y la cultura a principios del XVIII iba a desplazar a las sombras, ya que los valores tradicionales tan profundamente arraigados en ellos, la piedad, el realismo en la naturalidad, la gravedad y la sinceridad, no estaban ya en uso. Con una fe conmovedora en el arte, las generaciones sucesivas intentaron convertirse poco a poco a la nueva estética y al acabar el siglo numerosos artistas españoles destacan en la mayoría de las disciplinas; no cabe duda de que sin los transtornos provocados por la Revolución y el Imperio habrían podido alinearse, junto a Goya, con los mejores maestros europeos.

De 1700 a 1750, Sevilla, Valencia, Barcelona y Zaragoza continúan siendo centros florecientes que desarrollan una actividad paralela a la de la corte; no hay más que consultar la lista establecida por Ceán Bermúdez en el Tomo VI de su Diccionario para constatar la existencia de numerosos artistas cuyo recuerdo parece haberse evaporado totalmente. Ceán se lamenta de que la estampa sea casi su única fuente de formación y de inspiración; algunos poseían amplias colecciones de ellas. Contrariamente a una idea muy extendida, muchos de ellos practicaban la pintura mural, sobre todo en Valencia. En Sevilla, donde Murillo había querido dotar a sus conciudadanos de unas enseñanzas académicas sin que desgraciadamente se produjera la unanimidad en las voces consultadas, pronto se olvidarían sus excelentes preceptos para contentarse únicamente en imitarle, como es el caso de Esteban Márquez (muerto en 1720), Andrés Pérez (muerto en 1727), Felipe y Cris-

tóbal de León (muertos respectivamente en 1728 y 1729) y Miguel del Aguila (muerto en 1736). Junto a los murillescos, Lucas Valdés (muerto en 1724), hijo del célebre Valdés Leal, buen dibujante y discreto decorador, guardaría el culto a la memoria de su padre, quien a su vez deja huellas reconocibles en la obra de Clemente de Torres (muerto en 1730) y en la de Francisco Pérez de Pineda (muerto en 1732).

La segunda generación de pintores sevillanos ha perdido ya todo contacto con las grandes figuras del Siglo de Oro y tampoco dispone de un taller válido en donde formarse; a pesar de la estancia de la Corte en Sevilla en 1729-33, su acción cultural sobre el medio artístico ambiental parece haber sido más bien escasa. Domingo Martínez (muerto en 1750) representa el arquetipo de estos artistas fecundos pero desprovistos de un sólido oficio que, a pesar de ello, son objeto de las alabanzas de aficionados con cortas entendederas, como los llama Ceán; rico y considerado, preferirá como otros muchos de sus contemporáneos la tranquilidad de la vida de provincias a la actividad de la Corte, a la que Ranc, de paso por Sevilla, había querido llevarle.

Tanto Bernardo Germán Llorente (muerto en 1759) como Alonso Miguel de Tobar (muerto en 1758) continúan recibiendo la influencia de la personalidad fascinante de Murillo, que responde perfectamente a sus aspiraciones ancestrales; no obstante, Germán Llorente, llamado el «pintor de las pastoras» por sus vírgenes de estilo murillesco vestidas de pastorcillas, pintaría en la Corte un retrato del infante Felipe que tendría mucho éxito. Su obra está todavía poco estudiada; prueba de ello son los dos espléndidos trampantojos del Museo del Louvre, que muestran un aspecto de su talento desconocido hasta fechas recientes.

En la generación siguiente se observa todavía más claramente la decadencia; Juan de Espinal (muerto en 1783), discípulo de Domingo Martínez, había abierto en Sevilla una escuela de dibujo a sus propias expensas en la que Ceán Bermúdez aprendería los rudimentos de la pintura. Cuando ya en edad avanzada el artista descubre los tesoros del Palacio Real de Madrid, lamentaría amargamente, cuenta Ceán, no haber podido aprovecharlos en su juventud. Qué podemos decir, en fin, de Lorenzo Quirós (muerto en 1789), discípulo de Germán Llorente, que trabajó junto a Giaquinto y Mengs y que apreciando más su propia libertad que todos los honores, prefirió irse a vivir tranquilamente a Sevilla, donde durante veinte años se dedicaría a copiar... a Murillo.

En Córdoba los pintores como José Cobo y Guzmán (muerto en 1746) y Antonio Fernández de Castro juegan un papel menor. Juan Bernabé Palomino (muerto en 1777) y Juan Fernández Palomino (muerto en 1793), sobrino y sobrino-nieto respectivamente del célebre Palomino, son unos grabadores de talento, sobre todo el primero. En Granada, la personalidad de José Risueño (muerto en 1721), buen pintor y excelente escultor, es la única digna de sus grandes predecesores; uno de sus discípulos, Domingo Chavarito (muerto en 1750), a pesar de haberse formado en Roma con Benedetto Luti, elegirá también la dulce vida andaluza; su abundante producción sin embargo no pasa de tener una calidad mediana. Las enseñanzas académicas darán sus frutos en la generación siguiente, ofreciendo grandes esperanzas en el caso de Agustín Na-

varro, de origen murciano, muerto prematuramente en Madrid en 1787.

En cuanto a las tierras levantinas, a principios del XVIII ya está acabada la época esplendorosa de los Ribera, Ribalta y Espinosa. Sin embargo en Valencia, los artistas se dan cuenta del interés que entraña una enseñanza auténtica y completa y se asocian para fundar una Academia de Santa Bárbara, que en 1768 se convertirá en la Real Academia de San Carlos, no sin haber provocado antes la oposición de las corporaciones gremiales. Las Corporaciones españolas, al igual que las francesas, luchan en estos momentos contra las Academias, al privarles éstas de una parte de sus privilegios, en algunos casos realmente exorbitantes. Numerosos pintores ejercen su oficio en Valencia a lo largo del siglo XVIII; en cabeza de lista figura Gaspar de la Huerta (muerto en 1714), artista de talento pero sin grandes conocimientos técnicos, que según Ceán llegaría a enriquecerse con cuadros de devoción que realizaba en gran número. Otros pintores, como Apolinario Larraga (muerto en 1728) y Joaquín Eximeno (muerto en 1754) serían discípulos, uno de Orrente, lo cual parece imposible, y el otro de Espinosa. Los artistas valencianos de la segunda mitad del siglo XVIII son bastante fecundos en su producción, pero su obra, esencialmente religiosa, es muchas veces mediocre, a falta de una formación adecuada y suficiente. A algunos autodidactas, como Hipólito Rovira y Brocandel (muerto en 1765) poseedor de un gran talento, el grabador Josef Espinós (muerto en 1784) o Fray Antonio Villanueva (muerto en 1785) formado éste por un padre escultor, sucede la generación de «profesores»: Cristóbal Valero (muerto en 1789) que había estado en Roma y llegaría a ser director de la Academia de San Carlos, practicando tanto el retrato como el arte religioso, y José Vergara (muerto en 1799), de la familia de célebres escultores, que lucha con sus hermanos por la fundación de la Academia de San Carlos y canaliza su vida en la formación de discípulos. Vemos pues, que el impulso dado desde 1752 por la Academia de San Fernando de Madrid empieza a dar sus frutos en provincias, donde los pintores comprenden nuevamente el interés de la emulación. Antonio Richarte, pintor modesto (muerto en 1764), maestro de A. Ponz, el autor del famoso *Viaje de España*, tiene el mérito de haber despertado en su alumno la pasión por la historia del arte. Los temas profanos, tan en boga ya en España como en el extranjero son tratados por Camarón y Boronat (muerto en 1803) y su hijo J. J. Camarón y Meliá, artistas superficiales pero con cierto encanto. En el último tercio del siglo XVIII esta evolución se acelera extraordinariamente; a partir de entonces los pintores de origen valenciano figurarán de nuevo a la cabeza de la vanguardia nacional; y casi todos irán a Madrid a terminar sus estudios. Tal es el caso de Mariano Salvador Maella (muerto en 1819) que alcanzará en 1799, al mismo tiempo que Goya, el honor supremo de convertirse en «primer pintor de la cámara», o el de Vicente López (muerto en 1850) igualmente pintor de cámara y particularmente estimado por el rey Fernando VII; aunque ni uno ni otro posean el genio universal de Goya, ambos, especialmente Maella, merecerían ser más y mejor conocidos. Otros artistas de renombre nacieron por entonces en Valencia; así, Benito Espinós (muerto en 1818), excelente pintor de flores que dirige en la Academia de San Fer-

nando la sección de flores y adornos, y José Ferrer (muerto en 1815), considerado también como un maestro en este género. Agustín Esteve y Márquez (muerto después de 1820) y Rafael Esteve y Vilella, primos entre sí e igualmente valencianos, formarán parte del ámbito profesional de Goya. A pesar de ser un buen retratista, Agustín Esteve ha estado siempre injustamente considerado como mero copista de Goya. La actividad de todos estos pintores viene a probar el renacimiento artístico que se produce en Valencia entre 1750 y 1820.

En Cataluña, las circunstancias políticas y sociales de los siglos XVII y XVIII no favorecen precisamente la eclosión de talentos. Obras como la de un Juncosa o un Mosén Jayme Ponz fueron en seguida relegadas al olvido. Un solo nombre se destaca con brillantez: el de Antonio Viladomat, nacido en Barcelona en 1678 y fallecido en 1755. Mengs le consideraba el mejor pintor de España, lo que parece un tanto excesivo. Probablemente Viladomat debía a la corta estancia en Barcelona del escenógrafo italiano Bibiena sus conocimientos en materia de perspectiva y arquitectura, que tanto le servirían luego. Su producción fue considerable, muy apegado al naturalismo, sabe representar con sabrosa vivacidad temas tradicionales como la serie de la *Vida de San Francisco* o las *Cuatro estaciones* (que quizás fueron vistas por Goya), por citar solamente sus obras más conocidas. Tuvo un hijo que le imitó sin llegar a igualarle, y un discípulo, Manuel Trammulles. Nacido igualmente en Barcelona, Francisco Agustín (muerto en 1801) ganado en contrapartida por el neoclasicismo, sería nombrado con el tiempo director de la Escuela de Dibujo de Córdoba. Santiago Alcolea que ha publicado un importante estudio sobre la pintura en Barcelona en el siglo XVIII, ha demostrado que además de Viladomat, otros artistas merecen ser tomados en consideración.

En Zaragoza y gracias a los Pignatelli, originarios de Italia y una de las más poderosas familias aragonesas, el mecenazgo de artistas estaba asegurado desde el primer tercio del siglo. Pintores como Juan Zabalo, Juan Ramírez, hijo del escultor, y Pablo Rabiella, se habían esforzado en condiciones harto modestas por mantener la enseñanza del dibujo, siendo los instigadores de la futura Academia de San Luis de Zaragoza, a cuya fundación contribuyó igualmente Vicente Pignatelli, uno de los hermanos del conde de Fuentes; su mejor pupilo, José Luzán Martínez (muerto en 1785) se colocó siendo muy joven en casa de los Pignatelli y éstos le enviaron a Italia para formarse con Mastroleo, discípulo de Solimena. Nombrado pintor del rey, Luzán prefirió quedarse en su ciudad natal; maestro de Goya, quien recordaba sus enseñanzas con agradecimiento, pintó mucho y con un estilo que sería digno de mayor estimación. Algunas de sus obras revelan inquietudes neo-clásicas «avant la lettre» muy interesantes y su paleta es en general bastante armoniosa. Fue maestro también de Francisco Bayeu, el cuñado de Goya, a quien volveremos a encontrar en el comentario sobre Madrid. Es importante observar que la remodelación y terminación de la basílica del Pilar entre 1750 y 1780 habían abierto en Zaragoza un taller bastante importante, donde vinieron a trabajar dos de los más grandes artistas españoles del XVIII, el pintor Antonio González Velázquez y el arquitecto Ventura Rodríguez. La prolon-

gada estancia en Zaragoza de estos maestros de primer orden, atraídos por un rico mecenazgo local, es a nuestro juicio una de las razones mayores del despertar de la vocación de Goya, quien ya desde su juventud es testigo de los mejores ejemplos del *ars nova*, ventaja de la que desgraciadamente no se habían beneficiado otras regiones españolas.

En efecto, únicamente Castilla la Vieja y por supuesto Madrid, sede de la Corte, conocen durante todo el siglo XVIII una actividad artística constante, al estar esparcidas la mayoría de las residencias reales en un radio inferior a los cien kilómetros alrededor de la capital. Junto a los artistas franceses llamados por Felipe V, trabaja un conjunto nada despreciable de españoles, como Teodoro Ardemans (muerto en 1726) arquitecto y, según Ceán, también buen pintor, y Antonio Acisclo Palomino (muerto en 1726), excelente decorador y autor del célebre *Museo Pictórico*, en el que se muestra muy consciente de la importancia de los estudios teóricos y prácticos en arte. Recientes trabajos han contribuido a revalorizar la figura de Palomino, que tanto por su obra didáctica como por sus pinturas ha ejercido una influencia considerable entre sus compatriotas.

Junto a él, los artistas madrileños se ven literalmente eclipsados por el genio deslumbrante de Lucas Jordán que, vuelto a Italia en 1702, no suscita sino débiles imitadores, como un Francisco Llamas o el gallego Bousas. Conscientes de la necesidad de formar a los jóvenes talentos y de la desaparición casi total de los grandes talleres, numerosos pintores españoles, estimulados por la presencia de artistas franceses, van a aunar sus esfuerzos en la fundación de una Academia de Bellas Artes. Recordemos que a partir de 1724, el Consejo de Castilla había designado a varios pintores españoles para proceder a la valoración de obras de arte, prueba de que su opinión era tomada muy en cuenta; se trataba de Antonio Palomino, Juan García de Miranda, Gerónimo Ezquerro, J. Rodríguez de Ribera, Valero Iriarte, Pedro de Calabria, Miguel Meléndez, Josef de Paz y Francisco Ortega, todos ellos muy estimados en la Corte. En 1726, un buen retratista, Francisco Antonio Meléndez, hermano de Miguel, presenta al rey Felipe V un proyecto de Academia de Bellas Artes, que no llega a ser aprobado. Sin embargo la idea iba tomando cuerpo y así, en 1744, una junta preparatoria reunida a impulsos del escultor italiano Olivieri se convierte, después de algunos años de polémicas y negociaciones, en la Academia de San Fernando, creada en 1751 e inaugurada en 1752. Los primeros directores de pintura de la Academia eran todos españoles, a excepción de Louis-Michel van Loo, que, apenas nombrado, volvió a Francia; tratábase de Antonio González Ruiz (muerto en 1785) y de los directores adjuntos Pablo Pernicharo (muerto en 1760), J. B. de la Peña (muerto en 1773) (discípulos los tres de Michel Ange Houasse) y Andrés de la Calleja, excelente restaurador que obtenía así, la consideración de pintor.

Desde 1745, la Junta Preparatoria estaba en condiciones de poder recompensar a sus mejores alumnos; y así, el hijo de Francisco Antonio, Luis Meléndez (muerto en 1780), que más tarde afirmará haber sido alumno de L. M. van Loo, es colocado ese año a la cabeza de la lista. Desgraciadamente para él, su carrera, que se anunciaba brillante a juzgar por el autorretrato del Museo del

Louvre (1746), se truncó a causa de las pretensiones de su padre, que fue expulsado de la Junta, acarreado con ello la exclusión de su hijo. En España, donde había muchos menos recursos que en Francia o en Italia, tales errores arrojaban un descrédito mortal sobre los supuestos culpables, conduciendo muchas veces a los pintores a la miseria; de este modo el desdichado Luis Meléndez, uno de los artistas mejor dotados de su generación se vería obligado a refugiarse en el campo del bodegón o en la miniatura, géneros poco apreciados en la Corte.

Por el contrario, un artista ambicioso y trabajador infatigable pero desprovisto de fuerza creadora, como el pintor Antonio González Ruiz, ocuparía desde la fundación de la Academia hasta su muerte, acaecida en 1785, un puesto de primer orden. Verdadero dictador de las artes, se enfrenta a menudo con Mengs, y apenas entiende el genio de Tiépolo; aún así, supo contribuir a la formación de muchos estudiantes cuyo número aumentaba a medida que iban pasando los años. A este respecto son extraordinariamente instructivos los registros de matrícula de alumnos de la Academia publicados por E. Pardo Canalís.

Tal vez no haya sido suficientemente subrayada la importancia de los hermanos González Velázquez, Alejandro (muerto en 1772), Luis (muerto en 1763) y Antonio (muerto en 1793), en la historia de la evolución de la pintura española en el XVIII, ya que los tres aseguran el primer gran relevo hispánico en el concierto artístico europeo. Antonio, el más joven de ellos, nacido en Madrid en 1729, era también el más dotado; pensionado en Roma por el rey de 1747 a 1753, tuvo la suerte de poder estudiar durante esos seis años bajo la dirección de Corrado Giaquinto, y ya antes de cumplir los veinticinco había decorado la cúpula de la Trinidad de los Españoles en la vía Condotti de Roma, que se anticipa en más de cuarenta años a la armonía de colores elegida por Goya para los frescos de San Antonio de la Florida, hasta el punto de haberse atribuido erróneamente a este último. De regreso a España, pinta una cúpula en el Pilar y realiza numerosos frescos en palacios o iglesias de Madrid, obras todas de gran mérito. No existe una monografía consagrada a los hermanos González Velázquez, de modo que es difícil dar una idea exacta de su talento; aún así baste decir que algunos de sus frescos son dignos de los mejores maestros. Antonio González Velázquez es el primer artista que llega a traducir en lenguaje español el estilo decorativo de los italianos.

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII, los pintores españoles tan profundamente vinculados al arte religioso, se familiarizan con los asuntos mitológicos, que son objeto de numerosos encargos reales; por otro lado la multiplicación de los cartones para tapices ayudan a la introducción masiva de las escenas de género. La presencia en Madrid de Mengs y de Tiépolo entre 1762 y 1770 les hace habituarse todavía más a la composición alegórica y a su expresión plástica en el espacio. Curiosamente, algunos artistas se convirtieron a la estética del neoclasicismo, menos opuesta de lo que se cree al temperamento español. Muy pronto Francisco Bayeu, nacido en Zaragoza en 1734 podrá rivalizar con Mengs e incluso superarle algunas veces, al poseer un gusto más delicado desde el punto de vista del color. Formado por José

Luzán y pensionado por la Academia de San Fernando, será el propio Mengs quien le distinga al hacerle llamar a Madrid para ayudarlo en 1763, fecha que marca el principio de su fortuna y un hito importante en su carrera, libre de obstáculos a partir de entonces. Al igual que muchos de sus compatriotas, fieles a la expresión barroca de las formas, Bayeu no retiene del neoclasicismo glacial de Mengs más que la gama de tonos fríos y sus procedimientos de construcción académica. A Bayeu le ha hecho justicia una excelente monografía de Valentín de Sambricio, y sus dibujos del Prado, publicados recientemente por Rocio Arnáez prueban que a partir de ese momento los españoles no tendrán nada que aprender de sus émulos extranjeros. De los dos hermanos de Bayeu, Ramón es un artista atractivo, mientras que Manuel, el cartujo, sobresale en los estudios «sin concluir».

Mariano Salvador Maella (muerto en 1819), maestro ya mencionado a propósito de la Escuela de Valencia, posee al igual que Bayeu un gran talento como decorador, colaborando algunas veces junto a este último en los numerosos encargos que recibe de la Corte, donde se le tiene en gran estima. Por desdicha sus graciosas pinturas de género y sus interesantes bocetos se encuentran dispersos, llegados a reunir, nos le mostrarían quizá más dotado que Bayeu. Un poco más joven que éste, José del Castillo, nacido en Madrid en 1737, había empezado brillantemente su carrera al obtener en 1758 la beca de Italia de la Academia, donde vivió cuatro años bajo la amable tutela de Preciado de la Vega, el pintor designado por el rey para vigilar los estudios de los jóvenes artistas españoles en Roma. A su regreso, se le encargaron varios cartones para tapices, y luego composiciones religiosas; fallecido a los 56 años, edad relativamente temprana, tampoco él, a pesar de una buena monografía de Valentín de Sambricio, ha llegado a ocupar el puesto que le corresponde. De la época pasada junto a Goya procede quizás su preocupación por los problemas de iluminación, que resuelve de forma original. Castillo, de carácter pacífico y afable, tenía un competidor temible en la figura de Gregorio Ferro, pintor neoclásico menor, extremadamente ambicioso, con quien toparía Goya también varias veces en la carrera por los puestos y los honores. Más interesante y apenas conocido, salvo en su correspondencia con Azara, es el pintor Francisco Ramos (muerto en 1817), que nos ha dejado obras de estilo davidiano de cierta originalidad.

El arte del grabado también se desarrolla en España en la segunda mitad del siglo XVIII; Tomás Prieto (muerto en 1784) y Manuel Salvador Carmona (muerto en 1820), que casó con la hija de Mengs, cuentan entre los mejores grabadores de su tiempo.

La producción del concienzudo retratista Joaquín Inza (vivo todavía en 1808) parece haber sido considerable. Contemporáneo

de Goya estaba, según parece, muy introducido en los círculos de la alta sociedad. Entre tantos nombres que habríamos de citar, parece sin embargo indispensable retener los de dos maestros menores: el retratista y pintor de género Antonio Carnicero (muerto en 1814) y Manuel de la Cruz (muerto en 1792), hermano del autor dramático, con quienes se solía asociar de forma totalmente superficial, a uno de los más espléndidos pintores españoles del XVIII junto a Goya; nos referimos a Luis Paret y Alcázar, nacido también en 1746 y muerto en 1799. Oportunamente en los últimos años los trabajos de Gaya Nuño, Osiris Delgado y Xavier de Salas le han rehabilitado. De ascendencia mitad francesa, mitad española, también él conoció en su carrera unos principios fulgurantes; pero colocado para su desgracia al servicio de D. Luis de Borbón, debió a este príncipe un destierro que cortaría para siempre su carrera. A pesar de su infortunio, ha dejado una producción exquisita, poco abundante y de pequeño formato que posee excepcionales cualidades pictóricas; la *Comida del rey Carlos III* (Prado), puede considerarse, a este respecto, como una de las grandes creaciones del arte español.

Así pues, contrariamente a lo que la ignorancia podría hacer creer, cuando el joven Goya comienza su carrera son numerosos los pintores españoles de calidad; su gran suerte consiste en haber tenido una ambición a la medida de su genio. Ni hablar de ir a refugiarse en Zaragoza para vivir apaciblemente; ni hablar de ceder a las presiones motivadas por la intriga. Muy pronto va a buscarse protectores, comprendiendo que su independencia depende de su desahogo económico. Dos personas juegan un papel decisivo en su éxito, el banquero Cabarrús y el hombre de Estado Jovellanos; con talla suficiente para afrontarles, nuestro pintor consigue subyugarlos en poco tiempo y desde entonces y con su recomendación, de 1780 a 1789 todas las puertas se abirán ante él. Mezclado con escritores, pensadores, poetas y grandes señores de su época, Goya se convertirá en su retratista y su testigo, en quien les fija en la tela para la eternidad. Su figura, junto a la de David, formará el par de máximas personalidades europeas en torno a 1800; personalidad forjada precisamente en el ambiente creado por esa pléyade de artistas que en los treinta años anteriores a la Revolución Francesa convierten a Madrid en una colmena desbordante de talento y de invención que nada tiene que envidiar a Roma o a París. ¿A quién sino a ellos debe Goya ese arte en el fresco, en las figuras de las escenas de género y en la colocación de una figura humana ante un paisaje? Realmente y aunque Europa, con sus ojos fijados en París, no les prestara atención, los pintores españoles supieron guardar, mantener y transmitir a lo largo del siglo XVIII ese fuego sagrado que desde Velázquez a Goya centellea cada vez más fuerte y más alto y que hoy se llama Picasso.

Bibliografía sumaria

Entre los trabajos esenciales sobre la pintura española en el siglo XVIII, hay que citar ante todo el libro de Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, y el de F. J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, «Ars Hispaniae», volumen XVII, Madrid, 1965. En la bibliografía del excelente catálogo de A. E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos, Dibujos españoles, siglo XVIII*, Madrid, 1977, se encuentra una preciosa información sobre las publicaciones recientes que conciernen al siglo XVIII español. Con las reservas impuestas por su fecha de aparición, conserva todavía un gran interés el *Diccionario* de artistas de Ceán Bermúdez, publicado en Madrid en 1800. Finalmente hemos publicado en *Propylen Kunstgeschichte*, tomo X, Berlín, 1971, un corto estudio sobre la pintura española del siglo XVIII. En cuanto a Goya que ha suscitado una literatura pletórica, únicamente algunos grandes Corpus (señalados en la bibliografía de las papeletas del presente catálogo) permiten hacer un balance de la catalogación de su obra. Numerosos trabajos y artículos publicados estos últimos años, han aportado interesante información sobre aspectos poco conocidos de su vida y de su producción.

Zaragoza, 1734 - Madrid, 1795

De familia hidalga, se educó en Zaragoza con José Luzán, que años más tarde sería también maestro de Goya, pero el paso por Zaragoza de Antonio González Velázquez, recién llegado de Italia y provisto de modelos y dibujos de Corrado Giaquinto, determinó un decisivo cambio de estilo en el joven Bayeu que, en 1758, concurre a un concurso de la Academia de San Fernando de Madrid con un cobre (expuesto ahora n.º 1), de carácter enteramente guaiquesco. Pensionado en Madrid para estudiar con González Velázquez, hace ya gala de su mal carácter, riñendo pronto con su maestro. Vuelto a Zaragoza, trabaja allí hasta que, en 1763, es llamado a la Corte por recomendación de Mengs, para trabajar como su ayudante en la decoración de Palacio. A partir de este momento inicia su ascenso en la vida oficial y menudean los encargos de importancia hasta convertirse en el pintor más influyente en el panorama madrileño, ejerciendo influencia incluso sobre Goya, que en alguna ocasión se declaró su discípulo y que había casado con su hermana. Realiza tres bóvedas en el Palacio Nuevo, y en 1765, a propuesta de Mengs, es nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando y Teniente Director de la misma. En 1766 pinta las bóvedas de la Encarnación de Madrid, y en 1767 es nombrado pintor de Cámara del Rey y continúa su trabajo en Palacio en la bóveda de la Apoteosis de Hércules, en el Convento de San Pascual de Aranjuez y en el Palacio de El Pardo (1769), siempre bajo la directa influencia de Mengs.

En 1772 trabaja en La Granja y en 1774-75 pinta unas bóvedas de la iglesia del Pilar de Zaragoza, a donde volverá aún en 1781 para realizar dos bóvedas más. En 1776 juntamente con Maella recibe el encargo de realizar la decoración del Claustro de la Catedral de Toledo, que realiza en dos períodos de trabajo, uno entre 1776-79 y otro en 1782-83. En 1788 es nombrado Director de Pintura de la Real Academia de San Fernando, llegando pues, al punto de máxima influencia entre los pintores del ambiente madrileño.

El título de Director General llegó a obtenerlo en junio de 1795, no pudiéndolo disfrutar apenas ya que murió el 4 de agosto del mismo año.

Artista de evidente calidad, nada genial, pero fértil en recursos e inventiva, es uno de los decoradores al fresco más fecundos de toda la pintura española. Excelente dibujante y colorista discreto, evolucionó desde sus primeras obras de carácter barroco y tonalidades calientes, herederas de Luca Giordano, hasta unas sobrias composiciones de evidente tono neoclásico, empapadas de las enseñanzas de Mengs, pasando por una etapa en la que la influencia de Giaquinto y sus tonalidades delicadas, perfectamente asimiladas, hacen de él uno de los más refinados representantes del rococó.

I

Tiranía de Gerión

Cobre: 0,42 x 0,63
1758

Firmado al dorso: «Francisco Bayeu. Zaragoza».

Hist.: Presentado a un concurso de la Academia, en 1758.

Bibl.: Ceán Bermúdez, 1800, I, págs. 98 y 101.—Lafuente Ferrari, 1947, pág. 65.—Cesáreo M. Aguilera, 1946, pág. 19.—V. de Sambricio, 1955, págs. 10-11, lám. I.—A. E. Pérez Sánchez, 1964, n.º 747.—F. Labrada, 1965, pág. 18, n.º 747.





Pintado en 1758 para participar en un concurso extraordinario convocado por la Academia de San Fernando, fue enviado desde Zaragoza y, visto por otros jóvenes artistas, desistieron de presentar sus obras, siendo, pues, premiado por unanimidad, en ausencia de rivales.

El asunto muestra al legendario rey Gerión que dominó a España, tiranizando a sus naturales a los que, sin embargo, enseñó el laboreo de las minas. Una inscripción al pie de la pintura reproduce el texto de la *Historia de España* del Padre Mariana, en que se inspira.

El estilo muestra con toda evidencia la influencia del estilo de Corrado Giaquinto, conocido en Zaragoza desde 1753, gracias al paso de Antonio González Velázquez, que pintó en el Pilar, seguramente con bocetos de su maestro Giaquinto.

Madrid, Real Academia de San Fernando

2

El Olimpo.

La caída de los gigantes

Lienzo: 0,68 x 1,23
1764

Hist.: Col. Chopinot.—Col. Godoy.—Adquirido por Fernando VII para el Museo Real del Prado.

Bibl.: P. de Madrazo, 1873, págs. 117-119, n.º 659.—J. D. B., 1936, pág. 272.—C. M. Aguilera, 1946, pág. 20, lám. XXVI.—V. de Sambricio, 1955, pág. 35, lám. 4.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 200, fig. 184.—Sánchez Cantón, 1972, pág. 34, n.º 604.

Exp.: 1970, Tokio, n.º 90; 1978, México, n.º 6.

Boceto preparatorio para la bóveda de la primera antecámara del cuarto de los Prin-

cipes de Asturias, en el Palacio Real de Madrid, pintada en 1764 y convertida con posterioridad en el Comedor de Diario. Su complicada temática la explica Fabre (1829, página 28). Un dibujo preparatorio para el conjunto se guarda en la Biblioteca Nacional (Barcia, n.º 797) y el Prado conserva hasta veinte dibujos con estudios parciales para diversas figuras de la composición (R. Arnáez, 1975, págs. 19-26, láms. 4-7). Una réplica de este boceto se conserva en Cogullada (Zaragoza. Foto Mas, n.º GA 13.548) y otro en grisalla en la Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza. Tanto en el boceto como en el fresco definitivo, se advierte la creciente influencia que sobre el pintor ejercen los modelos y las enseñanzas de Mengs, aun cuando en la disposición general y en ciertas figuras perviva aún el tono barroco heredado de Giordano a través de Giaquinto.

Madrid, Museo del Prado

3

El Paseo de las Delicias

Lienzo: 0,37 × 0,55
1785

Hist.: Col. Chopinot.—Col. Godoy.—Adquirido por Fernando VII para el Real Museo.

Bibl.: P. de Madrazo, 1873, pág. 119, número 663.—J. D. B. 1936, pág. 272.—V. de Sambricio, 1955, pág. 39, láms. 36-37.—Sánchez Cantón, 1965, fig. 187.—J. Held, 1968, pág. 31.—Id., 1971, págs. 112-113.—Sánchez Cantón, 1972, pág. 35, n.º 606.

Exp.: 1949, Madrid, n.º 96.—1978, México, número 7.

Boceto preparatorio para el cartón del gran tapiz tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara en 1785 con destino al Palacio del Pardo. El cartón (2,55 × 3,85) obra de Ramón Bayeu, pertenece al Museo del Prado, que lo tiene depositado en el Museo Municipal de Madrid, y se expuso en Burdeos en 1956 (n.º 101). El tapiz se encuentra hoy en El Escorial. Se conservan algunos dibujos preparatorios para ciertos personajes, en la Biblioteca Nacional (Barcia, 190, núms. 810, 821, 834. Véase J. Held, 1968, pág. 31).

Madrid, Museo del Prado



Ramón Bayeu

Zaragoza, 1746 - Aranjuez, 1793

Hermano menor de Francisco y de formación semejante, obtuvo en 1766 el primer premio en el concurso de la Real Academia de San Fernando. Desde 1775 trabaja activamente bajo la dirección de su hermano, suministrando modelos para tapices de temas populares para la Real Fábrica de Santa Bárbara. Fresquista hábil, trabaja en el Pilar de Zaragoza, realizando tres cúpulas en 1781, a la vez que su hermano, y también pinta algunos frescos en las bóvedas del Palacio de El Pardo. Como pintor religioso comparte algunos encargos con su cuñado Goya (Iglesia de Santa Ana de

Valladolid, 1787), y con éste y su hermano Francisco en la Párrroquial de Valdemoro (1790) y en diversas iglesias aragonesas y madrileñas.

Fuertemente influido por su hermano mayor, de cuyos dibujos hubo de valerse sin duda alguna en muchas ocasiones, destaca sobre todo por su agudo sentido de la realidad que brilla especialmente en sus cartones para tapices llenos, generalmente, de vida y de gracia.



4

Trece bocetos para cartones de tapices

Lienzo: 0,45 x 1,00
1786

Hist.: Adquiridos para el Prado en 1934 de la Col. Ruiz de Madrid.

Bibl.: Sánchez Cantón, 1965, pág. 206, figuras 190-194.—Id., 1972, pág. 40, número 2.599.—J. Held, 1968, págs. 31 y ss.—Id., 1971, pág. 48.

Exp.: 1949, Madrid, n.º 97.

Este curioso lienzo recoge unos diminutos bocetillos de los cartones para tapices suministrados por Ramón Bayeu, a la Real Fábrica de Santa Bárbara. Tradicionalmente considerados obra de Ramón, Jutta Held los atribuye decididamente a Francisco.

Destaca en ellos la gracia chispeante del toque y la vivacidad de los tipos y las escenas, que hacen de Ramón Bayeu el más vivaz y gracioso de los artistas que trabajaron para la Fábrica de Tapices a excepción, naturalmente, de Goya.

Algunos de los asuntos aquí brevemente

apuntados se conservan en su forma definitiva en el propio Museo del Prado, y los tapices de casi todos ellos, en los diversos palacios del Patrimonio Nacional. (Véase J. Held, 1971, Cats. 110-115, 121-124, 126). Sánchez Cantón supuso, seguramente con razón, que más que bocetos se tratase de una especie de recuerdo permanente del autor, a modo de los franceses «divres de raison» para tener presente en cualquier ocasión las composiciones realizadas.

Madrid, Museo del Prado

Antonio Carnicero

Salamanca, 1748 - Madrid, 1814

Hijo del escultor salmantino Alejandro Carnicero, de formación barroca y autor de algunas de las esculturas reales y relieves labrados para la decoración del Palacio Real Nuevo de Madrid, Antonio Carnicero vino a la Corte con su padre y participó en los concursos de la Real Academia de San Fernando, obteniendo en 1769 el segundo premio. Pensionado en Roma obtuvo también premios en la Academia de San Lucas. A su regreso trabaja en Madrid como retratista y en 1788 se le nombra Académico de Mérito de San Fernando. Bajo la protección de Godoy, a quien pinta en varias ocasiones, y después de retratar a los Reyes Carlos IV y María Luisa, es nombrado pintor de Cámara en 1796, solicitando en 1798 ser profesor de Dibujo del Príncipe de Asturias,

el futuro Fernando VII, sin conseguirlo, aunque en 1806, era profesor de los Infantes.

Fue dibujante refinado, que preparó ilustraciones para las Ediciones de Don Quijote, publicadas por la Real Academia Española en 1780 y 1782, y a él se deben los dibujos para las preciosas láminas del Real Picadero. Como pintor, además de su actividad de retratista, de innegables dotes de verismo y agudeza, servidas a veces con un colorido en exceso agrio, cultivó un cierto tipo de pintura de carácter descriptivo y costumbrista no desprovisto de gracia, del que es buen ejemplo la *Elevación de un globo Montgolfier* (n.º 5) ahora expuesta.



Durante mucho tiempo se creyó que lo representado era la ascensión en Madrid del italiano Vincenzo Lunardi el 12 de agosto de 1792, pero investigaciones más recientes han demostrado que en realidad se trata de la ascensión del francés Bouclé en el jardín de Aranjuez el 5 de junio de 1784, que fue la primera experiencia de aerostática vista en España, aunque concluyó de modo accidentado, lesionándose el aeronauta.

El curioso lienzo es un ejemplo muy significativo de la pintura de género narrativo y panorámico que culmina en Paret y que tiene seguramente su origen en la obra de Claude Joseph Vernet (1714-1789). Su estilo, más prosaico y ramplón que el de Paret, no deja sin embargo de tener, a pesar de su evidente rigidez, un encanto documental y popular que le hace muy atractivo.

Madrid, Museo del Prado

5

Ascensión de un globo montgolfier en Aranjuez

Lienzo: 1,70 x 2,84

Hist.: Col. Duques de Osuna. Adquirido por el Prado en 1896 en la venta de Osuna.

Bibl.: Catálogo de la Venta de la Colección Osuna, 1896, n.º 31.—Mayer, 1947, página 513.—E. M. Aguilera, 1949, pág. 19, lám. XX.—M. L. Caturla, 1949, pág. 37.—

Lafuente Ferrari, 1953, pág. 397, fig. 258. M. Soria, 1959, pág. 391, nota 63.—C. H. Gibbs-Smith, 1964, pág. 68.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 247, fig. 236.—Id., 1972, pág. 121, n.º 641.

Exp.: 1926, Madrid, n.º 1.237; 1963-64, Londres, n.º 34; 1970, Tokio, n.º 97; 1972, Londres, n.º 47; 1978, México, n.º 16.

Madrid, 1737 - 1793

De modesta familia, inició su formación en las clases de dibujo que impartía la Junta preparatoria para el establecimiento de la Academia de San Fernando y allí obtuvo la protección de D. José de Carvajal y Lancaster, primer ministro de Fernando VI, que le pensionó (1751) para estudiar en Roma, con Corrado Giaquinto, a quien acompañó a su venida a Madrid en 1753 continuando vinculado a él y participando en los concursos de la Academia recién creada, lo que le valió otra pensión para Italia, en donde permaneció de nuevo desde 1757 a 1764. A su regreso, solicita trabajo

en Palacio y, ahora bajo la dirección de Mengs, se incorporó a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, proporcionando cartones, al comienzo sobre composiciones de Giordano y Giaquinto, pero años más tarde sobre asuntos de cacerías y tipos madrileños de singular encanto popular, que lo aproximan a veces al Goya más joven. Como pintor de composiciones religiosas oscila entre el elegante y gracil rococó aprendido con Giaquinto y un cierto equilibrado clasicismo, un tanto frío, que Mengs impuso.

6

Alegoría del rey Carlos III y de la monarquía victoriosa

Lienzo: 0,93 x 0,73

Firmado y fechado abajo a la derecha «del Castillo 1775».

Hist.: Adquirido en 1971 por los «Amis du Musée Goya».

Exp.: Houston, 1973, n.º 57.

En 1770 José del Castillo enviaba a la manufactura de Santa Bárbara dos cartones para tapices, la *Profecía* y la *Sabuduría divina*, destinados a tejerse para adornar los aposentos del rey en el Palacio Real de Madrid. En los años siguientes proseguía esta tarea realizando otras composiciones como *La Abundancia*, *La Justicia*, *La Caridad*, destinadas también a los mismos aposentos reales.

En el transcurso de este período lleno de actividad, aún sin ocupar un puesto de primer orden, Castillo revela dotes de hábil decorador, mostrándose incluso capaz de liberarse de los modelos italianos para inventar su propio vocabulario. Al igual que otros muchos españoles, da un aire nuevo a los temas clásicos a través de la originalidad y la calidad de la iluminación; por otra razón presenta un gran interés la grisalla del

museo de Castres, firmada y fechada en 1775, realizada probablemente con vistas a formar parte de la decoración de una posesión real.

En ella vemos a España coronada y vestida con manto de corte, asiendo un escudo y un cetro y señalando un medallón en el que figura el perfil de Carlos III; un amorcillo pone una corona de laurel sobre la efigie real mientras otro le presenta la palma de la victoria; un tercero, en primer plano, medio echado sobre unas palmas y ramas de olivo le ofrece un ramillete de este último árbol, símbolo de la paz. El medallón descansa sobre el fuste de la columna de la Iglesia; al fondo los negros nubarrones parecen alejarse. Se trata pues, de una alegoría de la doble victoria de la Monarquía y de la Iglesia —la Prudencia y la Fe.

¿A qué tipo de acontecimiento alude esta composición? Se trata de una victoria determinada o de una glorificación general? No resulta fácil precisarlo; recordemos sin embargo que en 1775 Carlos III había logrado una victoria sobre el Sultán de Marruecos, que, deseando la paz con España, se plegó sin condiciones a su voluntad.

Es notable el perfecto equilibrio de la composición, la excelente perspectiva, la verdad del paisaje, y sobre todo, la potente



iluminación con que Castillo obtiene sorprendentes efectos de relieve. Es una luz casi solar que modela acertadamente las formas y que les da una belleza y un carácter raros de encontrar en alegorías semejantes.

Castres, Museo Goya

7

El taller del pintor
(Niños jugando con un gato)

Lienzo: 1,05 × 1,60
1780

Hist.: Pintado en 1780 para servir de modelo a un tapiz de sobrepuerta para el Tocador de la Princesa de Asturias en 1780. Depositado por el Museo del Prado en el Museo Romántico y en la actualidad, en el Teatro Real.

Bibl.: V. de Sambricio, 1950, pág. 295.—
Id., 1957, págs. 19 y 41, lám. 27.—J. Held,
1971, pág. 140, n.º 236, fig. 242.

El recibo de la recepción del cartón en la Real Fábrica de Tapices lo describe como: «Un estudio de pintor con tres muchachos, uno de ellos haciendo saltar un gato y otros dos mirando». Es composición graciosa y muy interesante como reflejo del ambiente de un estudio de artista, con un busto clásico, dibujos de academia y carpetas de trabajo. En la factura abreviada parece evidente el recuerdo, lejano, de su maestro Giacquinto.

Madrid, Teatro Real
(Depósito del Museo del Prado)



8

*El vendedor
de abanicos*

Lienzo: 0,95 × 1,49
1786

Hist.: Pintado en 1780 para servir de modelo a un tapiz tejido para sobrepuerta en el dormitorio del Infante en el Palacio del Pardo. Depositado por el Museo del Prado en el Museo Romántico y en la actualidad en el Teatro Real de Madrid.

Bibl.: V. de Sambricio, 1950, pág. 298.—
Id., 1957, pág. 25 y 41, lám. 41.—J. Held,
1971, pág. 143, n.º 245, fig. 250.

De técnica abreviada y efecto intensamente decorativo, este gracioso cartón de tapiz no ha recibido quizás la atención que su desenfado merece. La figura del muchacho es especialmente interesante por su desdén por la belleza y su gusto por lo expresivo, próximo a obras del norte de Italia.

*Madrid, Teatro Real
(Depósito del Museo del Prado)*



Madrid, 1723 - 1794

Hijo menor de Pablo, escultor andaluz de formación enteramente barroca (instalado en Madrid ya en 1702, y muerto en 1727) y miembro de una numerosa familia de artistas, hermano de los pintores Luis (1715-1763) y Alejandro (1719-1772) y padre de Zacarías (1763-1837) pintor, Isidro (1765-1829) arquitecto, y Cástor (1768-1822) miniaturista y decorador, que prolongan su apellido hasta bien entrado el siglo XIX.

Educado en la escuela de Dibujo de la Junta Preparatoria de la Real Academia, obtuvo en 1746 una pensión de la propia Junta para estudiar en Roma, permaneciendo allí hasta 1752 trabajando en el taller de Corrado Giaquinto y realizando obras de cierta importancia (1748, cúpula y lienzos para los Trinitarios españoles de Vía Condotti). A su regreso pinta al fresco unas bóvedas en la

Capilla del Pilar de Zaragoza, siguiendo muy de cerca modelos de su maestro, que los elogió al conocerlos y que ejercieron importante influjo renovador en el ambiente artístico de la ciudad. Ya en Madrid y en colaboración con sus hermanos, pinta los frescos de las Salesas Reales, también sobre proyectos de Giaquinto, y muchas obras para Palacio. Obtuvo infinidad de honores en la Academia, que culminaron con su nombramiento como Director de Pintura en 1785.

Su estilo, muy influido por el de su maestro Giaquinto, va resultando, en lo que vamos conociendo de su mano, uno de los más vivos, chispeantes y jugosos de toda la pintura española de su tiempo.

9

Cristóbal Colón es recibido en Barcelona por los Reyes Católicos después del Descubrimiento de América

Lienzo: 0,96 x 1,56

Hist.: Colección del conde de Silguy; legado en 1864, al Museo de Quimper.

Bibl.: Catálogo de los cuadros del Museo de Quimper, 1873, n.º 269.—J. A. Gaya Nuño, 1958, n.º 239 (Ardemans).—F. J. Sánchez Cantón, 1965, págs. 134-139.—Pierre Quiniou, *Musée des Beaux-Arts de Quimper*, Quimper, 1976.

Exp.: 1963, París, n.º 112; 1963-64, Londres, n.º 15; 1975-1977, Washington, Cleveland, París, n.º 139.

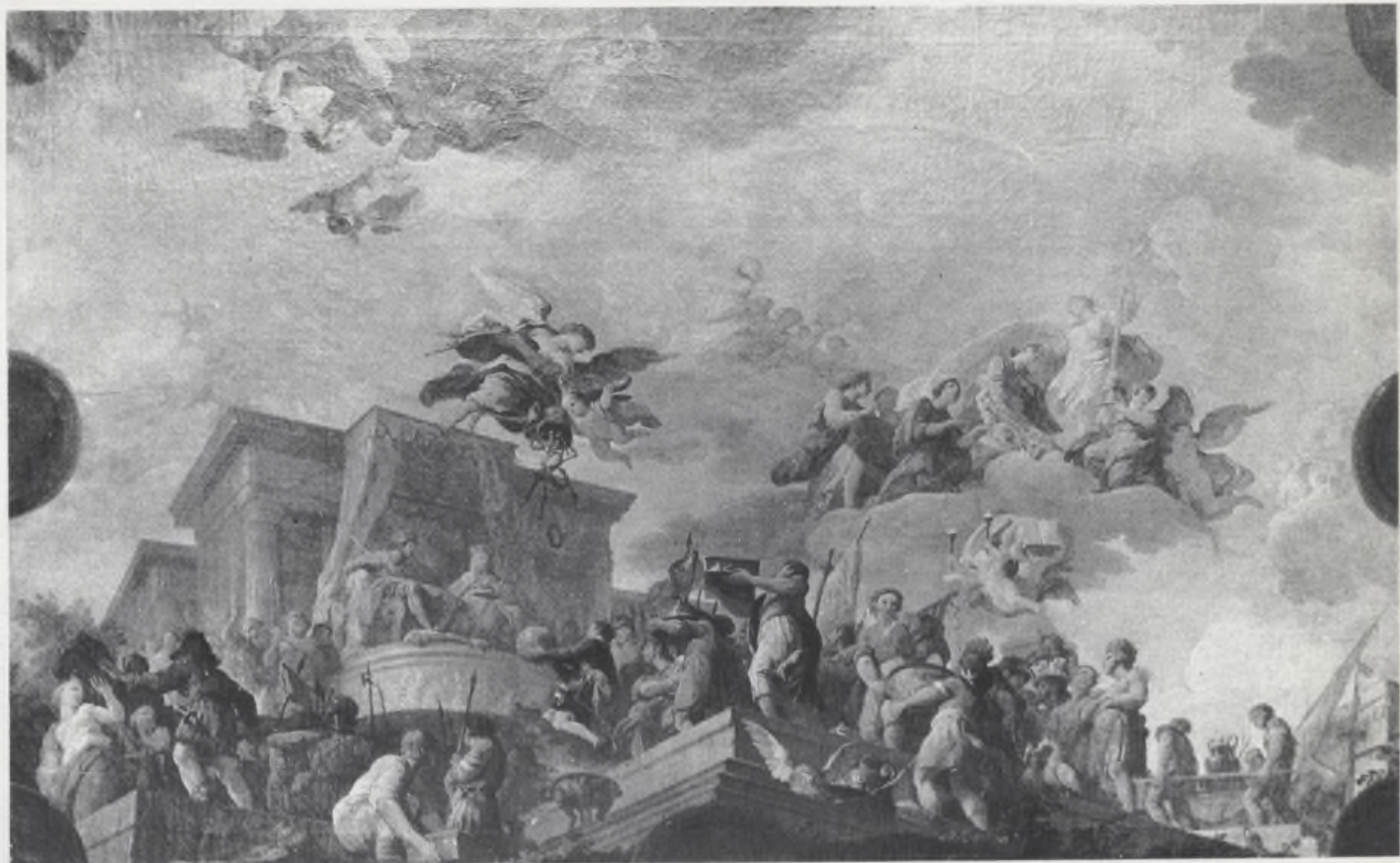
Hasta 1963 no se había discutido la atribución a Teodoro Ardemans de esta obra tan poco conocida; corresponde a Michel Laclotte el mérito de haber reconocido en ella un modelo de Antonio González Velázquez. Se trata en efecto del boceto para uno de los tres techos de las antiguas habitaciones de la reina en el Palacio Real de Madrid, transformadas en 1879 en comedor

de gala. Los dos restantes están pintados respectivamente por Mengs y por Francisco Bayeu. Mengs, llegado a España a fines de 1761, se había encargado de la dirección de la pintura del techo de los aposentos de la Reina madre en el Palacio Real, y en enero de 1763 reclamaba la presencia de Bayeu para ayudarle (Sambricio, 1955, página 12). Según Sánchez Cantón (1965, pág. 139), González Velázquez realizaría este fresco antes de 1765; seguramente bajaría en él entre 1763 y 1765. El asunto elegido denota la voluntad real de reafirmar el papel de España en las posesiones americanas, que entonces se encontraban en plena expansión cultural y económica. Tal como lo señala el autor de la nota número 139 (exp. Washington, Cleveland, París, 1976-77), elevado al trono en 1759, el rey Carlos III había dirigido en 1765 a la audiencia de Santo Domingo un edicto en el que afirmaba su poder de intervención «en toda clase de asuntos que atañen al gobierno espiritual de las Indias en virtud de su posición», «como vicario y delegado de la Santa Sede por la bula de Alejandro VI».

Efectivamente, en la pintura aquí examinada vemos a los Reyes Católicos y a la Fe recibiendo juntos al conquistador, que les ofrece el nuevo mundo; unos angelotes muestran el Evangelio a los seis indios traídos por Colón desde América.

Antonio González Velázquez, discípulo de Giaquinto, es el primer español del XVIII que se haya dedicado casi por entero al fresco; y no sólo no se limita a copiar a su maestro, sino que por el contrario manifiesta en los personajes de los nuevos territorios y en los marineros que llevan las ofrendas un sentido de la observación y una fuerza expresiva que son rasgos comunes del temperamento español, que nunca pudo plegarse enteramente al clasicismo italiano y que tiende siempre a evocar la realidad concreta. El perfecto equilibrio de la composición muestra cómo el pintor, a semejanza de Giaquinto, llega a dominar enteramente los problemas del escorzo y de la pintura de techos.

Quimper, Museo de Bellas Artes



Luis González Velázquez

Madrid, 1715 - 1763

Hermano mayor de una familia de artistas, hijo del escultor barroco Pablo, y hermano de los pintores Alejandro y Antonio. Luis se educó en Madrid, primero en el taller familiar y luego con el italiano Giacomo Bonavia (muerto en 1759) y asistiendo a las clases de la Junta Preparatoria de la Real Academia, de la que fue uno de los más adelantados discípulos. Aunque se le propuso ir a Italia, razones familiares no se lo permitieron y permaneció en Madrid trabajando con su hermano Alejandro en la decoración de muchas obras religiosas: Capilla de Santa Teresa en la iglesia de San José de Madrid (1737-39); Ermita de la Virgen de la

Soledad en la Puebla de Montalbán (Toledo) en 1741-42; Altar mayor de los Jesuitas de Toledo (1746); Iglesia de San Marcos de Madrid (1752). En este último año es nombrado Académico de Mérito de la recién creada Academia de San Fernando y en 1754 Teniente Director de Pintura de la misma. En 1757-58 interviene con su hermano Antonio, ya de vuelta de Italia, en la decoración de la iglesia de las Salesas, sobre modelos de Giaquinto. Fue también pintor de Cámara del Rey Fernando VI, e intervino con frecuencia en las decoraciones para el teatro de ópera del Buen Retiro, con su hermano Alejandro.

10

Mercurio y Argos

Lienzo: 1,20 x 0,97

Firmado: «Luis Gon^z Belázquez (en capitales) F. A. 17...».

Hist.: Pintado para la Academia de San Fernando, donde se conserva.

Bibl.: Distribución de los Premios... Real Academia de San Fernando, 1763, pág. 8.—Ceán Bermúdez, II, pág. 225.—E. M. Aguilera, 1946, pág. 25, lám. XLIV.—Pérez Sánchez, 1964, n.º 201.

Exp.: Nunca ha figurado en exposiciones.

Aunque la fecha que acompaña a la firma de este curioso lienzo esté hoy enteramente perdida, cabe suponer que se trate del cuadro hecho para la Academia en ocasión de su nombramiento como Académico de Mérito en 1752.

Como es sabido, Luis González Velázquez no llegó a ir a Italia, pero muestra en este lienzo su conocimiento del arte italiano contemporáneo, a través, sin duda, de su maestro Bonavia y quizás de algunas obras de su hermano Antonio enviadas desde Roma. La mayor dureza de ejecución y una evidente sequedad en el color lo distinguen del arte de su hermano Antonio, directamente educado con Giaquinto.

Madrid, Real Academia de San Fernando



Francisco de Goya

Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828

Francisco de Goya y Lucientes vio la luz el treinta de marzo de 1746 en Fuendetodos, aldehuela situada a una cincuentena de kilómetros de Zaragoza. Fue bautizado el 31 de marzo y su nacimiento en ese pueblo parece fortuito, ya que sus padres se habían establecido poco tiempo antes en Zaragoza, donde habían nacido todos sus hermanos. Ningún dato seguro permite imaginar la infancia de pastorcillo que sus primeros biógrafos le han atribuido.

Según su propio testimonio (catálogo del Prado, 1828, págs. 67-68) «fue alumno de D. José Luzán en Zaragoza con el que aprendió los principios del dibujo y que le hacía copiar las mejores estampas que poseía; allí permaneció cuatro años», probablemente de los trece a los diecisiete, ya que en 1763 le encontramos en Madrid, donde fracasa en la obtención de una beca de la Academia de San Fernando. En 1766, año del famoso motín de Esquilache, sufre un nuevo revés en el concurso trienal de la misma Academia.

Durante cinco años y en lo que a él respecta, los documentos callan. Reaparece en 1771 en Roma, desde donde escribe el 21 de abril a Parma al conde Rezzonico a fin de prevenirle del envío de un cuadro que había ejecutado para el concurso de la Academia de esta ciudad; contrariamente a lo que se ha repetido con frecuencia, no obtuvo ningún premio. Por aquel entonces se declaraba «romano» y alumno de Francisco Bayeu. Desde hace poco se sabe que en Roma se alojaba en casa del pintor polaco Taddeo Kuntz; hasta el presente no se conoce la duración de su estancia en Italia, pero él mismo asegura en 1779 haber ido allí a sus propias expensas (Sambricio, 1946, doc. n.º 56).

El 21 de octubre de 1771 Goya recibe su primer encargo oficial, que le hace el cabildo de la basílica del Pilar de Zaragoza. Pinta un techo representando «La gloria del nombre de Dios». Después de haber trabajado en Zaragoza y decorado, entre otras cosas, la Cartuja de Aula Dei, se casa el 25 de julio de 1773 con María Josefa, hermana de Francisco Bayeu, instalándose en casa de éste donde, en 1775, nace el primero de sus seis hijos. Solo uno sobrevivirá: Javier Goya.

Recomendado por Mengs y por Bayeu, Goya es contratado para pintar cartones para tapices en la manufactura real de Santa Bárbara; de 1775 a 1792 ejecutará, con interrupciones, sesenta y tres cartones. De las series realizadas entre 1775 y 1780 citaremos entre los más importantes *La venta nueva*, *El quitasol*, *El cacharrero*, etcétera.

En 1780 es nombrado académico de mérito de San Fernando, pintando para esta ocasión un bello *Cristo en la Cruz* (Prado); más tarde se le encarga decorar una cúpula del Pilar de Zaragoza y representa a la *Virgen, reina de los mártires*, obra que le acarrea dificultades con el Cabildo y con su cuñado Bayeu. En 1783, recomendado quizá por Ventura Rodríguez, es llamado al palacio de Arenas de San Pedro (Ávila) y retrata por separado y en grupo a la familia del infante D. Luis, hermano de Carlos III. Ese mismo año está firmado y fechado el retrato del conde de Floridablanca,

entonces en la cima de su poder político. Igualmente en 1783 termina la gran composición con la *Predicación de San Bernardino de Siena* para San Francisco el Grande de Madrid.

En 1784 nace su hijo Javier, y en 1785 el artista es nombrado subdirector de pintura de la Academia de San Fernando, al tiempo que estrecha sus primeros lazos con los duques de Osuna. Los retratos de la duquesa de Osuna (col. March), de la Pontejos (Washington, National Gallery) le muestran ya familiarizado con el estilo de corte. Nombrado al fin pintor del rey en 1786, vuelve de nuevo a los cartones para tapices y, uno tras otro, produce una serie de obras maestras: las *Cuatro estaciones* (Prado), que marcan su completa liberación de los modelos italianos y que muestran una neta claridad en los colores de su paleta, evolución todavía más sensible en las siete composiciones pintadas para la Alameda de Osuna en 1787. En los años siguientes y también para los duques de Osuna comienza los dos admirables lienzos de *San Francisco de Borja* de la Catedral de Valencia y el *Retrato de la familia Osuna* (Prado).

En 1789, a los cuarenta y tres años de edad, es ascendido a pintor de cámara del Rey y puede pensar que ha llegado a la cima de su fortuna, ya que le favorece mucho su amistad con el «grupo» Cabarrús, director del Banco de San Carlos, habiendo retratado a muchos de sus miembros. Estalla la Revolución Francesa, que tiene repercusiones graves en España: Cabarrús es encarcelado y los protectores y amigos de Goya, entre ellos Jovellanos y Ceán Bermúdez, desterrados. El mismo parece temer por su libertad y pide permisos varias veces; en enero de 1793 cae misteriosamente enfermo en Cádiz, regresa a Madrid completamente sordo y en 1794 envía a la Academia, como prueba de su restablecimiento, la famosa serie o «juego de cuadros de gabinete». En 1795 se le nombra director de pintura de la Academia de San Fernando. Cabarrús es liberado, sus amigos respiran también, los encargos fluyen: la marquesa de la Solana, los duques de Alba en 1795, Iriarte, Meléndez Valdés, Jovellanos, Guillemardet, la marquesa de Santa Cruz, la condesa de Chinchón, todos ellos retratos prestigiosos. En 1789, la decoración de San Antonio de la Florida le coloca en la categoría de los más grandes fresquistas de todos los tiempos, y en 1800 realiza la extraordinaria *Familia de Carlos IV* (Prado). Ya antes había sido nombrado, en 1799, primer pintor de cámara del Rey —consagración tan esperada— y había publicado la serie de grabados de los *Caprichos*.

En 1803 recibe el encargo del retrato del todopoderoso Godoy, príncipe de la Paz; luego, inopinadamente, regala al rey los *Caprichos*, por temor a la Inquisición según confesará más tarde a Ferrer. Cesa entonces de trabajar para la corte, sin abandonar su carrera de pintor «a la moda». Y de nuevo surgen retratos admirables de su pincel: el conde de Fernán Núñez, el marqués de San Adrián, Isabel de Cobos, su hijo Javier —*El hombre de gris*— que se había casado en 1805, y tantas otras obras que no podemos citar aquí. De este período datan igualmente las famosas *Majas* desnuda y ves-

tida (Prado). Su pasta se hace más espesa, su factura más libre y poco antes de la guerra de la Independencia investiga más y más los efectos de la monocromía.

En 1808 la invasión napoleónica pone el país a sangre y fuego. Goya, a pesar de su vinculación con los afrancesados, observa una conducta prudente y, a más de algunos retratos magníficos, se dedica a la pintura de género de gran formato, como *Las Majas en el balcón*, *Las jóvenes*, y *Las viejas*. En pequeño formato, las escenas de guerra, de Inquisición, los temas populares, le muestran tan atento a la vida cotidiana como a los acontecimientos políticos, alcanzando en ellos plena libertad de expresión y de factura.

Llegada la paz en 1814, efigia a Fernando VII y al General Palafox y recibe del Consejo de Regencia el encargo de dos prestigiosas telas del *Dos y Tres de Mayo de 1808* (Prado), crónica contemporánea elevada al nivel de epopeya histórica; pinta luego, hacia 1815, la *Junta de Filipinas*, la mayor composición de su carrera (Museo de Castres). Los grabados de los *Desastres de la guerra* prueban la repercusión que tuvo la tragedia española en su sensibilidad de artista. En 1816 publica las láminas de la *Tauromaquia*, y en 1819, orientando su talento sin ningún esfuerzo hacia otros temas, pinta la *Última comunión de San José*

de Calasanz para la Iglesia de San Antón de Madrid, acto de fe auténticamente ibérico. En 1819 se sitúa la compra de la quinta del Sordo, que decora con las famosas «pinturas negras», y los grabados de los *Disparates*; cae gravemente enfermo y una vez restablecido pinta todavía algunos estupendos retratos: Ramón Satué, Cuervo, etc. En 1824, recelando del absolutismo de Fernando VII, que nunca le ha querido, se traslada a París, estableciéndose más tarde en Burdeos. Continúa allí percibiendo su sueldo de primer pintor de cámara, y en 1826 se jubila, a la edad de ochenta años. En Burdeos Goya recupera a su amigo de siempre, el poeta y dramaturgo Moratin; vive con una pariente de su nuera, Leocadia Weiss y con la pequeña Rosario Weiss; se adiestra magistralmente en la litografía: *Toros de Burdeos* y *Retrato de Gaulón*. Conserva intactas sus geniales facultades como lo testimonian el retrato de Pio de Molina o *La lechera de Burdeos* (Prado) pintada en 1827, meses antes de su muerte, acaecida el 16 de abril de 1828. Se extingue rodeado de su nuera y de su nieto Mariano, al que ha retratado varias veces; reclama a su hijo Javier, pero éste llega demasiado tarde. Trasladados a España en 1900, sus restos reposan en San Antonio de la Florida, en Madrid. Profeta y testigo a la vez, en el sentido filosófico del término, su arte y su obra no cesan, con el tiempo, de crecer.

11

El quitasol

Lienzo 1,04 x 1,52

Hist.: Palacio Real, Madrid, trasladado en 1870 al Museo del Prado, n.º 77.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 574.—A. de Beruete, 1916-18, II, n.º 59.—V. de Sambrić, 1946, n.º 15, pág. 211.—A. L. Mayer, 1925, n.º 698.—X. Desparmet, 1928-50, I, n.º 6.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, páginas 16 a 19.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 80.—J. Gudiol, 1970, n.º 67.

Exp.: 1978, Méjico, n.º 30.

El 12 de agosto de 1777 Goya entregaba cuatro cartones para tapices a la manufactura de Santa Bárbara; se trataba de la célebre *Riña en la Venta Nueva*, *La Maja y los embozados*, *El Bebedor* y *El Quitasol*, cuyos tapices debían adornar el comedor de los príncipes de Asturias en el Palacio del



Pardo. El mismo redactaba sus facturas, señalando antes que esas composiciones

eran todas de su «invención». El *Quitasol* representaba, según Goya, «una joven sen-

tada en una eminencia con un perrito sobre la falda y un muchacho a su lado dándole sombra con un quitasol; su valor es de mil quinientos reales» (es decir, 350 libras de plata francesas). Recordemos que dos años más tarde la Oficina de Sanidad de Marsella ofrecía 550 libras por el San Roque de David, quien finalmente consiguió 900 libras, mientras que por una obra de las mismas dimensiones, *La Maja y los embozados*, Goya pide 5.000 reales, es decir, 1.250 libras de plata francesas.

El tema de la sombrilla o quitasol estaba entonces muy de moda en la pintura de género. Existía un espléndido precedente en el *Vertumno y Pomona* de Jean Ranc, hoy en el Museo de Montpellier, quizá pintado en España y que grabó Edelinck. Más cercano a Goya en cuanto a la disposición parece el *Concierto en un parque* de Boucher, de la Wallace Collection de Londres. E. La Fuente Ferrari (1947, pág. 109), que abordó un importantísimo estudio sobre las influencias extranjeras recibidas por Goya, encontró numerosas correspondencias con los grabados de ilustración. Nadie duda que en España también circulaban grabados que reproducían obras de los maestros franceses y que a veces Goya se inspiraba en ellos. En contrapartida, no incumbe más que a Goya la observación de los efectos de luz y sombra, revelándose en ello discípulo de Velázquez.

Como a su ilustre predecesor, a Goya no le gustan las composiciones recargadas. Antes bien se complace en colocar a sus personajes sobre una eminencia a fin de suprimir el decorado y hacerles destacarse sobre el cielo abierto. La influencia de la escultura, muy raramente observada en Goya, nos parece evidente en esta obra, ya que las formas tienen una impresionante plasticidad. El tema de la mujer con la sombrilla volverá a desarrollarlo en 1802-1812, pero ya treinta años antes transforma una escena de género en una escena de «plein air», anticipándose en un siglo a los experimentos de los impresionistas.

Madrid, Museo del Prado

12

La Virgen reina de los mártires

Lienzo 0,65 x 1,65

Hist.: Colección Angela Sulpice y Chopinot, Madrid 1805; fábrica de la basilica del Pilar, Zaragoza; Museo de la Seo, Zaragoza.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 5.—Ros y Rafael, Los Frescos del Pilar, 1904.—A. de Beruete, 1916-18, n.º 25.—A. L. Mayer, 1925, n.º 9 a.—X. Desparmet, 1928-50, n.º 52.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, pág. 23.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 178.—J. Gu-diol, 1970, n.º 117.

Exp.: 1949, Madrid, n.º 137; 1959, Burdeos, n.º 150; 1961-62, París, n.º 16; 1970, La Haya, n.º 4; 1970, París, n.º 3.

En 1780, por recomendación de su cuñado Francisco Bayeu, Goya había recibido el encargo de pintar al fresco una de las ocho cúpulas de las naves laterales de la basilica del Pilar de Zaragoza, la situada a la altura de la capilla de San Joaquín, que debía ensalzar la gloria de la Virgen siguiendo el texto de las letanías. Goya había confesado a Zapater que esos temas apenas le inspiraban, pero a pesar de ello se dirige a Zaragoza al final del verano de 1780. El 5 de octubre presentaba los bocetos de la Virgen, Reina de los mártires, al Consejo de la Fábrica de la basilica del Pilar, bocetos que fueron «vistos con mucha atención y gozo».

Las dificultades empezaron en la ejecución del fresco, el cual levantó las protestas indignadas de Francisco Bayeu, discusión registrada en las actas del Cabildo el 14 de diciembre de 1780, pues Goya no quería someterse a las correcciones exigidas por su cuñado.

El enfado amainó y en febrero de 1781 la decoración de la cúpula estaba terminada a excepción de las pechinas, cuyos bocetos originaron un nuevo altercado por «no estar

concluidos y seguir en ellos el mismo rumbo de ropaje, colorido e idea, de la media naranja que tanto ha disgustado al público». El hermano cartujo Félix Salcedo, amigo de Goya desde que éste trabajaba en el Aula Dei, intervino ante el pintor para calmarle, consiguiendo hacerle entrar en razón. Goya volvió a Madrid el 30 de mayo de 1781, acompañado de su mujer y de una criada (noticia inédita), conservando desde entonces un vivo resentimiento por esta afrenta, dirigido especialmente a Bayeu y al clero aragonés.

Tal como hizo observar Sánchez Cantón (1951, pág. 23), la confrontación de los bocetos de Bayeu y Goya, realizada en 1949 con ocasión de la famosa exposición de «Bocetos» en Madrid, permitió la mejor comprensión de los motivos que separaban a los dos artistas. Las composiciones de Bayeu para el Pilar, hábiles, concebidas según la ortodoxia de la perspectiva para la pintura de cúpulas, de colorido claro y armonioso, carecen sin embargo de fuerza. Por el contrario, los bocetos de Goya tienen un colorido más cálido y profundo que acentúa los efectos plásticos, reforzados por una original iluminación; en Bayeu, las nubes y las figuras son mucho menos densas. Por otra parte, el naturalismo y la desenvoltura de algunos personajes sagrados pintados por Goya debieron chocar a una clientela religiosa acostumbrada a modelos convencionales y estereotipados. Los bocetos de las cúpulas se desarrollaban sobre dos lunetos con el objeto de dar una idea exacta de la composición definitiva.

El primer boceto —que ahora se expone— muestra a la Virgen alzada sobre un trono de nubes y sentada en el medio de un nimbo de luz, rodeada por ángeles y querubines; éstos forman una corona alrededor de la Madre de Dios y cantan las alabanzas de la Reina del cielo, ofreciendo palmas doradas a los mártires arrodillados a los pies de María. Se distinguen en primer plano a San Lorenzo y San Vicente, a Santa Eulalia y Santa Lucía, al rey San Hermenegildo y al apóstol San Pablo. En estos bocetos Goya se libera completamente de la influencia de

Corrado Giaquinto; y ciertas audacias anuncian ya los hallazgos de San Antonio de la Florida. Se observa que el personaje de la derecha, visto de espaldas, es casi idéntico, excepto en el peinado, a la mujer representada por Goya en la composición *Mujeres charlando* del museo de Hartford.

Zaragoza, Museo de la Seo



Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez

Lienzo. 1,06 x 0,79

Inscripción a la derecha del plano: «Retrato original de Don Ventura Rodríguez, arquitecto del Serenísimo Sr Infante Don Luis y maestro mayor de la villa de Madrid que de orden de la Ill^{ta} S^{ra} Esposa de S. A. pinx. D^o Fran Goya año de 1784».

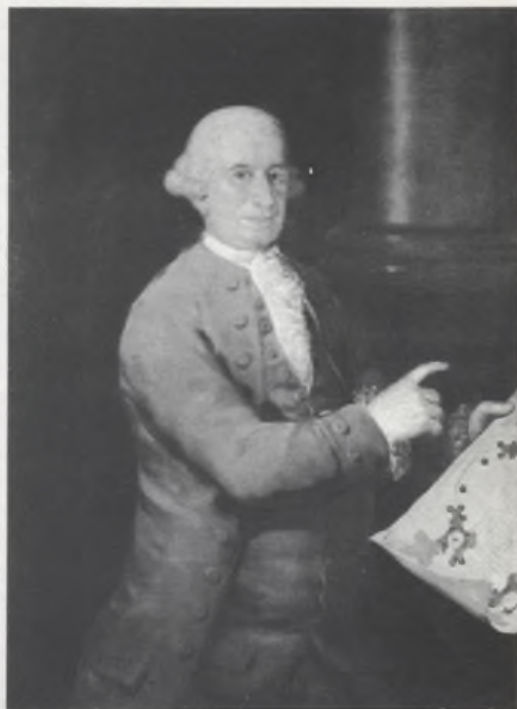
Hist.: Col. D. Luis de Borbón; col. Almirante; col. Castro Monte, Madrid; príncipe de Wagram; Boussod y Valadon; Montaignac; Trotti, París; Heilbuth, Copenhague; Duveen, Nueva York; donado en 1949 por el mayor Amudson y el anticuario Bukowski.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 316.—A. de Beruete, 1916-18, I, n.º 79.—A. L. Mayer, 1925, n.º 401.—X. Desparmet, 1928-50, II, n.º 315.—C. Nordenfalk, Nat. Musei arsbok, 1949-50, págs. 60-62.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, pág. 31.—P. Gassier, J. Wilson, 1970 n.º 24.—J. Gudiol, 1970, n.º 157.

Exp.: 1901, Londres, n.º 68; 1960, Estocolmo, n.º 133; 1961-62, París, n.º 25; 1963, Londres, n.º 53.

Ventura Rodríguez Tizón había nacido en Ciempozuelos (Madrid) en 1717; discípulo, entre otros, de Marchand y Saquetti, «fue quizá el más grande arquitecto español del siglo XVIII» (Bottineau, 1962, pág. 609). En su primer período, antes de 1760, uno de sus trabajos más importantes había sido la remodelación y terminación de la basilica del Pilar de Zaragoza, obra emprendida en 1750; fue entonces cuando concibió la célebre capilla de la Virgen milagrosa del Pilar, terminada en 1766, cuyo plano sostiene en la mano en el retrato de Goya (Cf. el plano en F. Reese 1976, t. I, página 191, fig. 62). La presencia del pilar que señala con la mano derecha es suficientemente explícita. Diez años después termi-

naba Ventura Rodríguez el palacio de Boadilla del Monte (Madrid) para el infante Don Luis, que acababa de casarse morganáticamente con una aragonesa de ilustre familia zaragozana, Dña. María Teresa Vallabriga; Ventura Rodríguez iba a ser el arquitecto favorito de D. Luis, lo cual ha dado pie a afirmar, a veces, que el plano del retrato es el de Boadilla. Dña. María Teresa, que profesaba una devoción especial a la Virgen del Pilar, hizo donación al tesoro de la basilica de un clavel de diamantes, regalo de bodas de D. Luis. Cabe pensar que para conmemorar la obra, esencial a sus ojos, pidiera a Goya retratar al célebre arquitecto mostrando el plano de la capilla del Pilar que era tan entrañable para el pintor como para la noble dama. Incluso podríamos preguntarnos si no serían Ventura Rodríguez y Dña. María Teresa los intermediarios de Goya ante el infante D. Luis.



Jovellanos, en el «Elogio de Don Ventura Rodríguez» pronunciado en Madrid el 19 de enero de 1788, tres años después de la muerte del arquitecto, aseguraba que el infante, fallecido también en 1785, deseaba tener el retrato de Ventura Rodríguez porque apreciaba tanto su compañía que quería verle constantemente. Si este retrato data realmente de 1784 (la inscripción quizá fuera añadida posteriormente), demuestra ya una extraordinaria liberación de los esquemas tradicionales. Goya presenta a su modelo con soltura y realismo, suprimiendo los detalles inútiles y dando toda su importancia al rostro enérgico y vivaz, cuyos ojos claros le observan amistosamente. Una copia de este retrato por Zacarías González Velázquez se encuentra en la Academia de San Fernando.

Estocolmo, Museo Nacional

Retrato de la marquesa de Pontejos

Lienzo: 2,11 x 1,26

Hist.: 1900, col. Marquesa viuda de Martorell, Marquesa de Pontejos; 1937, colección Andrew W. Mellon, Washington, Galería Nacional de Arte.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 307.—A. de Beruete, 1916-18, pág. 94.—A. L. Mayer, 1925, n.º 338.—X. Desparmet, II, n.º 330.—E. Trapier, 1964, pág. 4.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 221.—J. Gudiol, 1970, n.º 266.

Exp.: Madrid, 1900, n.º 92; Madrid, 1918, n.º 33; Madrid, 1928, n.º 8.

D. Antonio Bruno Pontejos había casado en 1762 con María Vicenta Sandoval y Rojas; tuvieron una hija que, según la costumbre española, heredó el título de marquesa de Pontejos, y cuya fecha de nacimiento ignoramos, pero que ha de situarse a partir de 1763. Esta joven dama, María Ana de Pontejos y Sandoval, es la representada, sin duda en 1786, en ocasión de su boda con D. Francisco de Moñino y Redondo, coronel de infantería y hermano mayor del conde de Floridablanca, el todopoderoso ministro de Carlos III que fue sucesivamente procurador en el Consejo de Castilla, embajador en Roma y finalmente, en 1777, primer ministro. La administración del conde de Floridablanca fue una de las más brillantes y elaboradas que España haya conocido nunca. Encarcelado y desterrado por Godoy en 1792, no volvió a Madrid hasta 1808, momento de la invasión de España por Napoleón, llamándosele entonces a la presidencia de la Junta Central; al año siguiente moría en Cádiz. El conde, mecenas de Goya durante cierto tiempo, fue retratado por el artista en 1783; seguramente fue él quien recomendó Goya a su hermano en el momento en que el pintor gozaba de su favor y protección. Viuda ya de Francis-

co de Moñino, la marquesa de Pontejos se volvió a casar sucesivamente con Fernando de Silva y Meneses y, en 1817, a la edad ya avanzada de cincuenta y ocho años, con un joven y brillante oficial, Joaquín Pérez Vizcaino y Moles, al que otorgó su título y que le sobrevivió muchos años. Personalidad atrayente, el marqués de Pontejos fue, entre otros, benefactor del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Madrid. También tuvo actividades políticas, alistándose en 1820 en las tropas de la Milicia Nacional, viéndose obligado por este hecho a abandonar España después de los acontecimientos de 1823. Es probablemente en este momento cuando se le encuentra de nuevo en París en el círculo del banquero Arnao, frecuentado por otros exiliados españoles, como San Carlos y la condesa de Chinchón. Allí hace alarde de un avanzado liberalismo y de un sentimiento anticlerical de moda entre estos aristócratas en exilio; arrastra un gran tren de vida y mantiene numerosas aventuras sentimentales. Es poco probable que la marquesa de Pontejos le acompañase a París, donde algunos pretenden un encuentro con Goya en 1824, ya que otros aseguran que murió poco después de su matrimonio con Vizcaino. En París, los Archivos Nacionales conservan una ficha de policía con fecha 1 de octubre de 1825 (F7 12040/1193 E) donde se menciona el nombre del marqués como un habitual de los Arnao, mientras que el de la marquesa no aparece citado. Si tal como suponemos María Ana de Pontejos había muerto para esas fechas, no tendría lugar el recoger ciertas afirmaciones sin base en pruebas que señalen su paso por París y sus encuentros con los Arnao; del mismo modo habría de reconsiderarse la fecha generalmente aceptada de su muerte en 1834.

En este retrato de cuerpo entero se representa a la marquesa ataviada a la moda francesa según el estilo de las toilettes de María Antonieta, con un vestido con tontillo de tul gris adornado con cintas y flores rosas. El cabello empolvado y el amplio sombrero recuerdan también obras de la escuela francesa, de Boucher, Fragonard o madame Vigée-

Lebrun. Igualmente es perceptible la influencia francesa en el ajuste de la figura en relación al paisaje: paisaje artificial pintado a brochazos con la mayor libertad y en el que sin embargo falta sensibilidad por la naturaleza. Sea como sea, el porte rígido, esa cierta frialdad algo lejana constituyen los rasgos de las grandes damas de la aristocracia española del siglo XVIII y contrastan con lo juvenil del rostro y la ingenuidad de la expresión. ¿Se trata del reflejo de una educación que quería diferenciar a la gran dama de la mujer de los medios populares o por el contrario es herencia de una tradición española inspirada en el retrato aúlico tal como aparece en Velázquez, su cumbre y perfección? Para mitigar este aire tieso y distante, Goya ha aligerado sabiamente su pincel, jugando con la transparencia de los grises, utilizando colores luminosos y sensuales a la vez. Se trata todavía de la paleta de los cartones, en la que coexisten los tonos cálidos y los tonos fríos: azules, verdes y grises, con pardos y rosas, subrayando sin embargo los juegos de luz con unos sutiles realces de sombras y de claros, creando de esta forma una serie de afinidades entre el fondo y la figura. Goya se muestra ya aquí enteramente dueño de su técnica y de una materia que domina perfectamente. Es admirable la modernidad de la ejecución, hecha de toques yuxtapuestos, ligeros y densos alternativamente, teniendo al mismo tiempo el cuidado por la ilusión del detalle, minuciosamente hecha, como si el artista quisiera probar su virtuosismo en la triple faceta del color, de la luz y de la materia. Joya perfecta que no tiene equivalente en toda la producción de Goya y que cuenta entre sus grandes obras maestras. Un estudio a la pluma atribuido a Goya se encontraba, según Gassier y Wilson, en la colección Lázaro Galdeano (1970, n.º 221).

Washington, Galería Nacional



15

La vendimia

Lienzo: 2,75 × 1,90

Hist.: Palacio Real, Madrid; en 1870 pasó al Museo del Prado, n.º 795.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 91.—A. de Beruete, 1916-18, n.º 86.—A. L. Mayer, 1925, n.º 96.—Ezquerria del Bayo, 1928, páginas 158-162.—V. Sambricio, 1946, n.º 46.—X. Desparmet, 1926-50, n.º 33.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, pág. 34.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 258.—J. Gudiol, 1970, n.º 218.

En el otoño de 1786 Goya se trasladó al Escorial para presentar al rey sus «guapos borrones» de los cartones para tapices que había recibido orden de ejecutar, para adornar el comedor del palacio del Pardo. Se trataba de las cuatro estaciones y de dos temas de carácter social; seis sobrepuestas completaban el conjunto cuya reconstitución se debe a Valentín de Sambricio (1946, núms. 40 a 52). La muerte de Carlos III en 1788 interrumpió las obras de decoración del Pardo y la mayoría de las tapicerías de esta serie fueron trasladadas al Escorial.

A partir de su nombramiento como pintor del rey en 1786, Goya cesa de enviar facturas detalladas como aquellas primeras en las que describía, a veces de forma muy pintoresca, los asuntos de los cartones. Así pues, no conocemos al autor de la redacción del inventario de la época que explica de esta forma el tema de una de las cuatro estaciones, titulada *La Vendimia*: «una señora y su esposo que sujetan un racimo de uvas y un niño que intenta coger un grano y en el centro una criada que lleva una cesta de uvas en la cabeza».

Desde 1870, fecha en que los cartones de Goya, enrollados en un principio en la manufactura de Santa Bárbara y después en los depósitos del Palacio Real, fueron puestos sobre bastidor y exhibidos en el Museo del Prado, los historiadores de arte han tratado de determinar las fuentes de inspiración

del pintor. Ezquerra del Bayo, sin aportar pruebas en su apoyo creyó reconocer en el paisaje del cartón de *La Vendimia* una vista de Piedrahita (Avila), señorío de los duques de Alba. ¿Es invención o paisaje real? El estudio de la topografía en los cartones de Goya nunca se ha acometido sistemáticamente y es difícil de precisar; no obstante Goya era muy capaz de insertar una escena «vívida» de vendimia en el segundo plano de un decorado paisajista más o menos imaginario. Muchos se han interrogado también sobre la identidad de los personajes: ¿son retratos de grandes señores? ¿Personajes del círculo de los duques de Osuna como pretendía el marqués de Casa Torres? ¿Amigos del pintor o modelos de taller? Recordemos que estas composiciones estaban destinadas a adornar los aposentos reales, de forma que seguramente el artista no podía escoger un modelo cualquiera; y que probablemente haría falta obtener el beneplácito de la corte sobre este punto. ¿Quiénes son pues esta encantadora pareja acompañada de un niño y de una guapa moza? No se plantearía esta pregunta en Boucher o Fragonard, acostumbrados por la disciplina académica a estilizar sus modelos, por familiares que fueran, y cuyos rasgos estereotipados se repiten constantemente de una obra a otra. Por el contrario, en los cartones de Goya los rostros difieren unos de otros, razón por la cual escapan al papel anecdótico o decorativo que se les asigna; al ser pintura social más que pintura de género estas composiciones dan testimonio durante cerca de veinte años de la vida popular española sin recurrir nunca a la facilidad o la trivialidad. Aquí y dentro de los estrictos límites que le son impuestos, Goya llega a asociar estrechamente entre sí el ritmo de las formas, el eco de las clásicas canéforas del Renacimiento, la ilustración del «majismo» y la realidad de la naturaleza, unidos todos esos elementos dispares por medio de una maestría técnica sin igual. La aclaración de la paleta que se observa en los años 1785-1787 marca la etapa final de la formación goyesca, razón por la que a menudo es difícil fechar obras no do-



cumentadas pintadas entre 1785 y 1800. Señalemos finalmente que cinco de los seis bocetos presentados al rey en 1786 se encuentran hoy repartidos entre el Prado y colecciones particulares. Únicamente falta el boceto de *La Vendimia*, de la que una reducción pertenece al Clake Institute de Williamstown.

Madrid, Museo del Prado

La ermita de San Isidro

Lienzo: 0,42 x 0,44

Hist.: Adquirido en 1799 por el IX duque de Osuna para la Alameda; venta de la casa ducal de Osuna, 1896; legado Fernández Durán, 1930.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 470.—A. de Beruete, 1916-18, t. II, n.º 210.—A. L. Mayer, 1925, n.º 582.—V. de Sambricio, 1946, n.º 54, pág. 266.—X. Desparmet, 1926-50, I, n.º 168.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, pág. 40.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, número 273.—J. Gudiol, 1970, n.º 253.—Museo del Prado, Catálogo de las pinturas, Madrid, 1972, n.º 2.783.

Exp.: Méjico, 1978, n.º 33.

San Isidro labrador, santo patrono de Madrid, nació hacia 1070 y murió en 1130. Simple labriego, unía la oración con el canto, y desde la Edad Media se veneraban sus restos, depositados en la iglesia de San Andrés. Según la leyenda, de un golpe de aguijada había abierto un manantial en el emplazamiento actual de la ermita puesta bajo su advocación, a fin de calmar la sed de su amo Juan de Vargas. La ermita y fuente milagrosa de San Isidro están situadas a 1.500 metros aproximadamente del puente de Segovia, sobre un declive que domina la orilla derecha del Manzanares. Habiéndose edificado un primer santuario por la emperatriz Isabel de Portugal en 1528, fue sustituido por otra ermita en 1724, elevada a expensas de D. Baltasar de Zúñiga, marqués de Valero, y desde entonces se implantó la costumbre de ir a la fuente milagrosa en romería el 15 de mayo, fecha de la fiesta de San Isidro, a fin de cumplir las promesas hechas durante el año (Ezquerria del Bayo, 1926, pág. 57). Igual que *La Pradera de San Isidro*, (cf. n.º 21), este boceto estaba destinado a convertirse en cartón para tapiz de la misma serie, no llegando tampoco a ejecutarse.



El modo tan exacto en que Goya ha representado la ermita de San Isidro y la célebre pradera que le hacía frente demuestra que conocía especialmente bien los alrededores de Carabanchel Bajo, en cuyo territorio había sido edificada la Quinta del Sordo, distante solamente mil metros apenas de la fuente de San Isidro, quinta que debía adquirir en 1819; la Quinta del Sordo comprendía diez hectáreas de terreno, colindantes quizá con el territorio de la Pradera. ¿Por qué motivo había adoptado Goya este rincón en particular de las afueras de Madrid? Tal vez por la proximidad relativa del Palacio Real o del palacio de los duques de Osuna, en la Puerta de la Vega, desde cuyas ventanas se podía distinguir la Quinta a la izquierda del puente de Segovia; o bien sencillamente porque Cabarrús, su principal protector, poseía una vasta mansión en Carabanchel. Tal vez por todas estas razones a la vez. En todo caso nos

proporciona uno de los paisajes más exquisitos y verídicos del siglo XVIII, paisaje que podemos encontrar hoy casi intacto, si añadimos los cables y los postes eléctricos. Igual que hace casi doscientos años, la luz de mayo ilumina una hermosa tarde la parte trasera de la cúpula, dejando la fachada en sombra. Como en otro tiempo, una bruma plateada envuelve el santuario. En cambio faltan dolorosamente hoy los encantadores personajes, vestidos a lo majo, departiendo en el mismo emplazamiento elegido por Goya para representar desde allí *La Pradera de San Isidro*. Debemos recordar que estas dos obras maestras datan del Antiguo Régimen y que ya entonces Goya pinta con la libertad de visión de un impresionista; más todavía: se sale del carácter de la época por medio de un estilo y una factura que sólo pertenecen a él.

Madrid, Museo del Prado

La pradera de San Isidro

Lienzo: 0,44 x 0,94

Hist.: Adquirida en 1799 por el IX duque de Osuna para la Alameda; venta de la casa ducal de Osuna, 1896; adquirida por el Museo del Prado en 1896.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 469.—A. de Beruete, 1916-18, tomo II, n.º 119.—A. L. Mayer, 1925, n.º 581.—V. de Sambricio, 1946, n.º 53, pág. 264.—X. Desparmet, 1926-50, I, n.º 166.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, pág. 39.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, número 272.—J. Gudiol, 1970, n.º 562.—Museo del Prado, Catálogo de las pinturas, Madrid, 1972, n.º 750.—Dowling, 1977, págs. 413-33.

Para la historia de la Romería de San Isidro véase el n.º 16.

El 15 de mayo de cada año, día de la fiesta de San Isidro, los madrileños se dirigen en masa a la orilla derecha del Manzanares, frente al Palacio Real, y se esparcian por las praderas que dominaban los ribazos del río o lindaban con ellos. Unos llevaban su colación, otros reponían fuerzas en los ventorrillos ambulantes y todo en medio del hormigueo y bullicio de los coches, las risas, los cantos y los bailes.

El 31 de mayo de 1788 Goya escribe a su amigo Zapater que ha recibido la orden de realizar los proyectos de cartones para tapices de los aposentos de los Infantes en el Pardo y que está muy ocupado; además añade: «los asuntos son difíciles y dan mucho trabajo, como el de la Pradera de San Isidro en el mismo día del Santo, con todo el bullicio que en esta Corte acostumbra haber».

Valentín de Sambricio (1946, pág. 264) ha demostrado que el boceto de la Pradera debió ser el proyecto de un cartón para tapiz que finalmente no fue realizada, ya que en 1788 se le había encargado al car-

pintero un bastidor enorme que tenía las mismas alargadas proporciones. En 1799 fue comprado por el duque de Osuna, así como otros ocho bocetos de cartones, entre ellos la *Ermita de San Isidro*, todos para la Alameda (X. de Salas ha publicado recientemente [«G.B.A.», 1979, págs. 169-170] un dibujo preparatorio de Goya para este paisaje). La romería de San Isidro era muy popular y allí se mezclaban todas las clases de la sociedad. Por supuesto, el espectáculo representado por Goya, con toda su elegancia, no tiene nada que ver con el desgaire de una verbena; tampoco se distinguen aquí esos personajes plebeyos ocupados en faenas serviles que forman la ambientación del sainete de D. Ramón de la Cruz, titulado también «La Pradera de San Isidro» (la obra apareció en su Teatro entre 1786 y 1791). No olvidemos que se trataba de una composición destinada a adornar los aposentos reales y que las diversiones campestres debían ser mostradas de una manera graciosa y decente, siguiendo la moda de la corte. Quién opera el milagro de la romería de San Isidro en el mes de mayo de 1788, es el propio Goya al animar esta multitud «inventada», hasta el punto de tornarla real, insertándola del modo más natural en uno

de los panoramas más bellos que se hayan pintado en el mundo. La composición se despliega como un abanico y, cosa curiosa, la configuración del terreno se presta a esta disposición. Desde antes del uso de las posibilidades panorámicas del cine, Goya había descubierto el medio óptico de reconstituir una gran extensión tomada desde cierta altura sin que el espectador sea consciente de la imposibilidad de abarcar tal desarrollo de un solo vistazo. Según Moratín, Goya sabía emplear la cámara oscura y es evidente que aquí el paisaje ha sido construido de un modo científico, cuya elaboración se nos escapa por completo a causa de la perfección de los efectos de perspectiva aérea. ¡Qué bien debía conocer ese frente de iglesias y palacios que se yergue sobre el Manzanares y se ilumina mágicamente bajo el resplandor del poniente! Magistralmente ha sabido jugar con la luz en el colorido de dominante verde y azul que se disuelve en el fondo en una tonalidad rosa nacarado; únicamente un amarillo y un rojo claros contraponen a la izquierda, con una nota brillante, esta sinfonía de matices delicadísimos.

Madrid, Museo del Prado



San Francisco de Borja despidiéndose de su familia

Lienzo: 0,38 x 0,29

Hist.: colección marqués de Santa Cruz. Madrid.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 38.—A. de Beruete, 1916-18, II, n.º 50.—A. L. Mayer, 1925, n.º 44.—X. Desparmet, 1928-50, I, n.º 81.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, páginas 41-42.—Nordström, 1962, pág. 59.

Exp.: 1928, Madrid, n.º 20; 1963-64, Londres, n.º 66.

El 16 de octubre de 1788 Goya presenta a los duques de Osuna una relación de cuentas que se eleva a 30.000 reales por la ejecución de dos cuadros grandes destinados a decorar la capilla de San Francisco de Borja en la catedral de Valencia, obras que permanecen in situ. Francisco de Borja (1510-1572), antepasado de la duquesa de Osuna, fue virrey de Cataluña; a los treinta y seis años perdió a su mujer y algunos más tarde entró en la Compañía de Jesús. Fue canonizado en 1671.

La primera tela representaba *El adiós de San Francisco de Borja a su familia* y la segunda *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*. Por suerte se han conservado los bocetos de ambas pinturas, así como los dibujos preparatorios; estos últimos pertenecen al Prado. Existen algunas diferencias entre la primera composición y su boceto, en el que la arquitectura, que se cree representa la escalera del palacio ducal de los Borja, es más visible que en la obra definitiva.

En la segunda mitad del siglo XVIII se produjo una evolución muy curiosa que tiene relación con la preocupación «arqueológica» en las escenas históricas; durante siglos, los grandes hechos de la historia se habían representado ya fuera con indumentaria contemporánea, ya según tradicionales mo-

delos «a lo antiguo». Uno de los primeros testimonios de esta evolución que dará lugar al estilo «troubadour», es la serie de la historia de Francia encargada por D'Angivillier a Bernet y a Durameau en 1776. En España, tanto Paret con la serie de D. Quijote como Goya en *El adiós de San Francisco de Borja* se esfuerzan en vestir a sus personajes según la moda del siglo XVI; a este respecto debieron suministrarles motivos de inspiración las obras de Tiziano y Veronés que conservaban las colecciones reales, sin contar con el ejemplo de Tiépolo.

Se advierte aquí la influencia veneciana, sobre todo en la morfología de los persona-

jes, aunque Goya transforma un modelo existente de forma tan radical, en cuanto a estilo y factura se refiere, que a menudo es difícil descubrir su fuentes. Como todos los bocetos de Goya, resulta admirable; y a pesar de las lágrimas, de la luz dramática y de la estridencia del color, datos prerrománticos según la justa observación de Sánchez Cantón (1951, pág. 42), el maestro rebasa el carácter anecdótico de la escena para darle un tono de gravedad monumental que le separa de los artistas contemporáneos que ilustran el mismo tipo de asuntos.

Madrid, colección Marquesa de Santa Cruz



San Francisco de Borja y el moribundo impenitente

Lienzo: 0,38 x 0,29

Hist.: colección del Marqués de Santa Cruz, Madrid.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 40.—A. de Beruete, 1916-18, n.º 52.—A. L. Mayer, 1925, n.º 46.—X. Desparmet, 1928-50, I, n.º 83.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, página 41.—Nordström, 1962, pág. 59.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 244.—J. Gudiol, 1970, n.º 249.

Exp.: 1928, Madrid, n.º 21; 1962-63, Londres, n.º 67.

La presente composición muestra a San Francisco de Borja acudiendo en auxilio de un moribundo impenitente y ahuyentando a los demonios del Mal armado con su crucifijo. Es la primera vez que en la obra de Goya aparecen estos personajes fantásticos, y el boceto les concede más importancia que la tela definitiva. Seguramente aquí no es él todavía quien elige el asunto, encontrando sin embargo ocasión, mucho antes de su grave enfermedad, para expulsar a los monstruos que le obsesionan —tal vez consecuencia de su ascendencia mitad vasca mitad aragonesa—. Sánchez Cantón (1951, págs. 41-42) había cotejado el *San Francisco de Borja y el moribundo* con una obra de Michel Ange Houasse: *La aparición de San Francisco Régis a la madre Montplaisant* (Madrid, capilla del Instituto de San Isidro). En nuestra opinión, por más que la actitud del muerto englobe numerosos antecedentes, desde los yacentes de la Edad Media hasta Hamilton, pasando por Poussin y Batoni, es curioso constatar aquí la sorprendente analogía entre la postura y musculatura del moribundo y la del Héctor de David, pintado en 1783 (*Lamentaciones de Andrómaca ante el cuerpo de su esposo Héctor*, París, E.N.B.A.). Los dos personajes están vistos de izquierda a derecha por lo



que no hubo seguramente utilización de fuente grabada; por otra parte el dibujo de la primera idea (Prado, n.º 475), bastante diferente de la obra definitiva, acentúa sobre todo el busto del moribundo y la alta silueta del santo, visto de perfil en primer plano. Por razones demasiado largas para exponerlas aquí (cf. J. Baticle, 1977, pág. 162) es posible que Goya haya emprendido un viaje a Francia en 1787; una declaración del pintor a Ceán Bermúdez antes de 1800 lleva a pensar que ya conocía el país vecino. Nada extraordinario sería que hubiera conocido a David, de quien hablará con vehe-

mencia más tarde, y que se hubiera inspirado en una de sus más reputadas obras.

Aparte de la calidad excepcional de la iluminación con sus contrastes de luz y sombra sabiamente dosificados, más allá del aliento dramático que le anima, este notable boceto pintado antes de 1789 muestra que el Goya de las escenas de brujería está aquí ya en potencia y que no le falta sino la libertad de elegir sus temas para pasar a la categoría de los visionarios con genio.

Madrid, colección Marquesa de Santa Cruz

Interior de una cárcel

Cobre: 0,47 x 0,31

Hist.: Col. D. Javier de Quinto, Madrid; venta Quinto, París, 1862, n.º 48; adquirido por J. Bowes para el Bowes Museum en 1862.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 433.—A. de Beruete, 1916-18, n.º 36.—A. L. Mayer, 1925, n.º 544.—X. Desparmet, 1928-50, n.º 207.—E. Harris, en *Burl. Mag.* Enero 1952, pág. 23.—M. S. Soria, *Spanish Paintings in the Bowes Museum*, en *Connoisseur*, abril 1961, págs. 30-7.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 929.—J. Gudiol, 1970, n.º 470.

Exp.: 1962, Londres, R. A. Winter Exhibition, n.º 206; 1962, Londres, Arts Council *Picture from the Bowes Museum*, 3 n.º 50; 1963-64, R. A. Goya and his time, n.º 102, Londres.

Xavier de Salas, en un importante artículo publicado en 1968-69 (A.E.A. n.º 21, págs. 29-33) ha propuesto la reconstrucción de la serie de doce pinturas en hoja de lata hechas entre finales de 1793 y comienzos de 1794 y enviadas por Goya a la Academia de San Fernando a fin de probar que había recobrado su maestría después de la terrible enfermedad del invierno precedente. Entre ellas, *El Incendio* (Madrid, col. Varez Fisa) *El Manicomio* (Dallas, Meadows Museum), *Bandidos asaltando un coche* (Madrid, col. Castro Serna) y *Los Cómicos* (Madrid, Prado) provienen de la colección del conde de Adanero, marqués de Castro Serna, gran amigo del magistrado y poeta Meléndez Valdés, como otro íntimo de éste, Agustín de Quinto, cuyos descendientes poseyeron los dos Goyas del Bowes Museum: el retrato de Meléndez Valdés y este *Interior de una cárcel*.

Ya en 1970 (Catálogo de la exposición Goya, núms. 13, 14, 15) demostramos cómo estos asuntos parecían estar estrechamente ligados a unos sucesos acaecidos en Zaragoza,

de los que Meléndez Valdés, por aquel entonces juez en la capital aragonesa, pudo hacerse eco ante Goya. Creemos difícil separar la pintura del Bowes Museum de la serie citada más arriba, ya que está realizada sobre el mismo soporte y posee semejantes dimensiones aunque en formato vertical. Además, la escena escogida por Goya cuadra perfectamente con los otros asuntos que él desarrolló y la reaparición del modelo del prisionero en dibujos más tardíos no nos parece prueba suficiente para trasladar la realización del interior de una cárcel a una fecha posterior. Efectivamente, Goya está obsesionado por ciertos asuntos que se repiten continuamente como un «Leit-motiv»

en toda su obra: así, el *Agarrotado*, de 1778-80 halla su equivalente en la lámina n.º 34 de los *Desastres de la guerra*. En contrapartida, su concepto de la luz evoluciona en veinte años; llega a ser más trágica, menos vaporosa; por ello, a pesar de su ejecución más abreviada que en las otras composiciones, creemos preferible mantener el cuadro del Bowes Museum en el ciclo de las «diversiones nacionales» anunciadas en 1794, tema proseguido por Goya en el curso de los años siguientes.

No hay que olvidar que desde el final de su enfermedad, que coincidió con la fase crítica de la revolución francesa (nadie ignoraba su gravedad en España), Goya dejó de



tratar asuntos bucólicos. Las escenas de canibalismo o de salvajismo pintadas entre 1794 y 1808 (Prado, col. Villagonzalo, Besançon) delatan una obsesión constante por la miseria, la violencia y la crueldad humanas, de las que serán la culminación, veinticinco años más tarde, las «Pinturas negras»; es importante apuntar cómo ya a partir de 1794 Goya está sensibilizado por los relatos contemporáneos de este tipo de hechos; hechos que, a título de ejemplo, impresionaron al conde Jan Potocki en su viaje por España en 1793; este último cuenta que en Sierra Morena a algunos gitanos se les imputaba el comerse a los viajeros que habían asesinado, de donde salió el proverbio: «Los gitanos de Sierra Morena quieren carne de hombres». Las relaciones de fuerza entre el crimen y una justicia muchas veces ciega estarán cada vez más en el centro de las preocupaciones creativas de Goya. Y ello es por lo que la representación de prisioneros y cárceles en su obra toma una dimensión metafísica.

Barnard Castle (Durham) Bowes Museum

-21

Retrato de la duquesa de Alba

Lienzo: 2,06 × 1,21

Hist.: D.^a María Tomasa Alvarez de Toledo y Palafox, marquesa de la Romana; Madrid, marquesa de Caltabuturu.

Bibl.: A. de Beruete, 1916-18, I, pág. 63.—A. L. Mayer, 1925, n.º 193 a.—X. Desparmet, 1926-50, II, n.º 361.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, pág. 56.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 351.

Doña María del Pilar Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo, nacida el 10 de junio de 1762 en Madrid y fallecida en 1802, era hija única del duque de Huescar y nieta del XII duque de Alba, del que fue la única heredera a la muerte de su padre. Su madre, la duquesa de Huescar, mujer inteligente y cultivada, hermana del IX marqués de Santa Cruz, enviudó tres veces; en enero de 1775, el día en que Doña María del Pilar, la duquesita de Alba, se casaba con D. José Alvarez de Toledo, marqués de Villafranca, tuvo lugar en la misma ceremonia la segunda boda de la duquesa, viuda del de Huescar, con el conde de Fuentes, de la gran familia aragonesa Pignatelli, a la que Goya y su maestro Luján debían sus primeros pasos en la práctica del dibujo y la pintura. María del Pilar, XIII duquesa de Alba, reputada por su extraordinario encanto, su belleza y su fortuna, era muy popular; llevaba una vida agitada y llena de fantasía que le habría valido, incluso sin el intermedio de Goya, cierta celebridad póstuma. Hasta el presente se desconoce la razón exacta del encargo de los retratos de los duques de Alba; tal vez fuera recomendación de su tío el marqués de Santa Cruz, gran chambelán a cuyas órdenes se encontraba Goya desde 1789, o bien ejemplo de la condesa del Carpio, amiga y mentora de la duquesa, cuyo soberbio retrato (hoy en el Louvre), habría incitado a los ilustres modelos a imitarla. Todas

estas grandes familias, tal como lo hacía notar juiciosamente Godoy en una de las cartas dirigidas a la reina María Luisa, «formaban, por sus matrimonios, una auténtica cadena» y Goya ya había tenido la ocasión de retratar a la parentela de los duques varias veces.

Mucho se ha escrito sobre la naturaleza del «romance» entre la duquesa de Alba y Goya sin aportar pruebas concluyentes, ya que los indicios son puramente gráficos y no existe testimonio escrito contemporáneo. Nada más natural que el artista se haya prendado arrebataadamente de la modelo, pero lo recíproco parece poco probable, tanto más cuanto que después de la muerte de su esposo en 1796 la duquesa dejó transparentarse su interés por el príncipe de la Paz; según el testimonio inédito de Pepita Tudó, amiga de Godoy (notas tomadas por Cánovas del Castillo, B. N., Madrid, M. S. 12970/6), confirmado por el propio Godoy cuando se defiende ante la reina María Luisa en 1800, esta inclinación habría provocado el alejamiento de la duquesa de Alba en Andalucía, donde efectivamente Goya debía reunirse con ella en 1796-1797 (J. Baticle, *Revue de l'Art*, 1971, n.º 13, p. 113). La comparación entre la expresión del retrato en blanco de la duquesa, firmado y fechado en 1795 (Madrid, colección de los duques de Alba), y la del retrato con mantilla pintado en 1797 (Nueva York, Hispanic Society) muestra que la autoritaria gran dama, en dos años, se había humanizado bastante.

De formato más estrecho, la presente tela sigue exactamente el modelo original de la colección Alba salvo en el vestido, liso aquí, y la inscripción en la arena, que falta. Los especialistas se han dividido respecto a la paternidad de esta obra. Mayer veía aquí acaso una copia de Esteve; Sánchez Cantón, por el contrario (1951, página 56, nota 18) estimaba que se trataba de una «réplica excelente». Sobre este asunto no se ha acometido ningún estudio en profundidad, pero el hecho, ignorado hasta el presente, de que hubiera pertenecido, igual que su pareja (cf. n.º 26) a la sobrina



del XIII duque de Alba, Doña María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox, marquesa de la Romana, fallecida en 1870, es un argumento suplementario en favor de su atribución a Goya; en efecto, éste, pintor preferido de la familia Palafox, dejó un admirable retrato de la madre de la marquesa de la Romana, Doña María Tomasa Palafox, firmado y fechado en 1804 (Madrid, Prado) y los descendientes de los marqueses de la Romana poseían la célebre serie de cuadritos de escenas de guerra y de bandoleros pintadas por Goya entre 1800 y 1808.

También fue el general Palafox el que había solicitado la partida de Goya hacia Zaragoza en 1808.

Volviendo a nuestro retrato, observamos que la calidad del modelado del rostro de la duquesa inclina a pensar que Goya ha realizado lo principal de la obra, dejando tal vez a Esteve al cuidado de terminar el vestido, los accesorios y el paisaje. La elección del efecto de color es sorprendente. El vestido y el perrito son blancos, la ancha cintura y los lazos, rojo intenso, y la magnífica cabellera rizada, negra. El brazaletes por

encima del codo izquierdo lleva las iniciales S. T. mientras que en el de la muñeca están inscritas las mayúsculas entrelazadas del nombre y apellido de María Teresa Silva. Bien hubiera deseado ella impresionar al temible sordo a quien nada visual se le escapaba; pero sólo pudo conseguir que la representara tiesa como un palo imperioso. Con Goya, a cada uno lo suyo...

París, colección particular

Retrato del duque de Alba

Lienzo: 1,95 x 1,26

Hist.: Col. duque de Medina Sidonia, Madrid; legado del XXI conde de Niebla, 1929.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 161.—A. de Beruete, 1916-18, II, n.º 163.—A. L. Mayer, 1925, n.º 191.—X. Desparmet, 1926-50, II, n.º 346.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, página 55.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, número 350.—J. Gudiol, 1970, n.º 333.—Museo del Prado, Catálogo de las Pinturas, Madrid, 1972, n.º 2.449.

Don José Álvarez de Toledo y Gonzaga, hijo mayor del marqués de Villafranca, había nacido en Madrid el 16 de julio de 1756. El 15 de enero de 1775 casa con María del Pilar de Silva, nieta del duque de Alba, la única heredera de este último. Por contrato de matrimonio había sido convenido que el día de las bodas, D. José Álvarez de Toledo, duque de Fernandina, cambiaría su título por el de duque de Alba. De esta forma, a la edad de trece años y medio, María del Pilar se convertiría en duquesa de Alba y en esposa de un duque de Alba de diecinueve años. La hermana del reciente duque no era otra que la encantadora condesa de Altamira, madre del pequeño Manuel Osorio, el niño de rojo del que Goya nos dejó retratos maravillosos pintados en 1787-88 (ambos en el Metropolitan Museum). Las dotes de Goya no eran pues ignoradas por el nuevo duque. Hombre de costumbres tranquilas, el duque de Alba era un apasionado de la música y tocaba bastante bien el violín. Hasta 1787, año de la muerte del infante D. Gabriel, el hijo preferido de Carlos III, con quien le unía una gran amistad, asistía a los conciertos privados dados en la Casita de Arriba del Escorial, cuyo salón de música estaba especialmente diseñado para obtener una buena acústica. Según Ezquerria del Bayo, el duque apreciaba sobre todo las obras de Haydn, haciéndose las mandar regularmente desde Viena.

Se comprende pues que Goya lo haya representado apoyado en un pianoforte decorado con marquetería sobre el que hay un violín y teniendo en las manos un cuaderno de música en el que se distingue el siguiente título: «Cuatro Canc^{es} con acompo de Forte p^o del Sr Haydn».

Se supone que este retrato haya sido realizado en 1795, al mismo tiempo que el de la duquesa, ya que tiene idénticas dimensiones. La actitud flexible y desenfadada de D. José contrasta con la postura altanera de su esposa. El hermoso rostro de expresión melancólica está tratado amistosamente; los



ojos, negros, se fijan en el pintor de forma ligeramente interrogante. ¿Conoció Goya retratos de la escuela inglesa? En todo caso, la elegancia y discreción de esta efigie llevan a compararle con el estilo de los retratos de esta escuela. Hasta el presente no ha podido demostrarse esta influencia documental; únicamente se sabe que Goya poseía una estampa que representaba a Pitt; sin embargo no es imposible que haya conocido grabados ingleses, que los grandes señores poseían en cantidad.

Madrid, Museo del Prado

Retrato de Bernardo de Iriarte

Lienzo: 1,08 x 0,86

Inscripción en la tela, abajo: «Don Bernardo Iriarte Vice-protr. de la Real Academia de las tres nobles Artes, retratado por Goya en testimonio de mutua estimac^o y afecto, año de 1797».

Hist.: París, col. Groult; París, col. Drouais; adquirido por el Museo de Estrasburgo en 1941.

Bibl.: Catálogo del Museo de Estrasburgo, n.º 180.—V. Von Loga, 1903, n.º 338.—A. de Beruete, 1916-18, I, n.º 221.—A. L. Mayer, 1925, n.º 451.—X. Desparmet, 1928-50, II, n.º 375.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, págs. 51-52.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 669.—J. Gudiol, 1970, n.º 373.

Exp.: 1947, Basilea, n.º 180; 1963-64, Londres, n.º 77; 1970, París, n.º 18.

Curiosa e interesante familia esta de los hermanos Iriarte, de origen canario, que jugó un papel importante en la vida española de fines del XVIII; uno de ellos, Tomás, era célebre fabulista; otro, Domingo, diplomático, se mezcló en los secretos políticos de la revolución francesa; y el tercero, Bernardo, hombre de Estado y mecenas, debía aparecer constantemente en la trayectoria de Goya. Bernardo de Iriarte había nacido el 1 de marzo de 1735 en Santa Cruz de Tenerife. Ingresado en un principio en el servicio de las embajadas, residió en Parma y en Londres, volviendo luego a España donde fue nombrado consejero de Indias y más tarde director de la Compañía de Filipinas. Académico, ministro bajo Carlos IV y José I, tuvo que expatriarse después de la batalla de Vitoria y murió en Burdeos el 13 de julio de 1814. Iriarte formaba parte del grupo de «ilustrados» que con tanta fe y perseverancia sirvieron a la causa de la expan-



sión de las bellas artes en España. Vice-protector de la Academia de San Fernando en 1792, Goya se dirige a él con este tratamiento en 1794 al enviarle la serie de pinturas pequeñas de caballete para demostrar que había recuperado sus facultades después de su grave enfermedad. Bernardo de Iriarte fue nombrado ministro de Agricultura en 1797 en el momento en que el grupo de españoles ilustrados era llamado, aunque muy provisionalmente, al poder.

Ese mismo año realiza Goya el retrato del nuevo ministro y, según Sánchez Cantón, lo presentó el 1 de noviembre a la Academia, donde fue «alabado no sólo por el parecido, sino también por la maestría con que había sido pintado». Desconcierta un poco su factura tan cuidada en un periodo

en que Goya se expresa con la mayor libertad. Pensemos en los frescos de San Antonio de la Florida que datan del año siguiente. Como fino psicólogo que es, el maestro ha entendido que a pesar de su avanzada postura política, Bernardo de Iriarte permanece apegado a las maneras del Antiguo Régimen. Este poder de penetración único permite a Goya transformar la imagen de un «marqués empolvado» en un testimonio social y humano de inesperado alcance, sobre todo al conocer el carácter obstinado y autoritario del modelo. El Metropolitan Museum de Nueva York posee una réplica de este retrato.

Estrasburgo, Museo de Bellas Artes

Retrato de Ferdinand Guillemardet

Lienzo: 1,85 x 1,25

Hist.: Legado en 1865 al museo del Louvre por Louis Guillemardet, hijo del modelo.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 259.—A. de Beruete, 1916-18, I, n.º 219.—A. L. Mayer, 1925, n.º 317.—X. Desparmet, 1928-50, II, n.º 380.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, páginas 63 y 170.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 677.—J. Gudiol, 1970, n.º 375.

Exp.: 1799, Madrid, Academia de San Fernando; 1963, París, n.º 116; 1970, París, número 21.

Según uno de los primeros biógrafos de Goya, Laurent Matheron, que obtenía su información de la familia Brugada, vinculada íntimamente al pintor, Goya habría declarado «que tenía una marcada predilección por el retrato de Guillemardet y que nunca había hecho nada mejor». Ahora bien, Ferdinand Guillemardet, nacido en 1765 en Couches, Borgoña, que había abrazado la profesión médica, no ha dejado una traza muy importante en la vida política de su tiempo. Testigo del nacimiento de Eugene Delacroix y encumbrado llegó en 1798 al cargo de embajador de Francia en España por Talleyrand, ministro por aquel entonces de Asuntos Exteriores, sin un Delacroix amigo de sus hijos y sin un Goya que le pintara, Guillemardet, aún siendo miembro de la Convención y regicida, habría sido totalmente olvidado. Murió, enajenado al parecer, en 1809. ¿Por qué motivos simpatizaría el maestro aragonés con este médico borgoñón aficionado al buen vino? Es evidente que Goya admira la traza desenfadada de su modelo y que le mira con sentimientos amistosos; no olvida hacer resaltar de manera casi simbólica el soberbio fajín rojo azul y blanco con flecos dorados y el sombrero con penacho tricolor. Tratado con la misma calidad de factura que los



retratos de David, a quién según la tradición profesaba gran admiración Goya, nuestro cuadro difiere de aquellos en la naturalidad y en la realidad de la observación psicológica. Tal vez Guillemardet representara para Goya la imagen del éxito democrático en el país vecino.

Los hijos del embajador conservaron el retrato de su padre, del cual habla Delacroix en su diario en 1853, con motivo de una petición de informes presentada por Matheron. Legado en 1865, hasta fines del XIX fue la única obra de Goya expuesta en el Museo del Louvre.

París, Museo del Louvre

Retrato de la marquesa de Santa Cruz

Lienzo: 1,42 x 0,97

Abajo, a la derecha, marca de la colección
Remisa: «107 M. de R.».

Hist.: Madrid, marqués de Remisa; París, Hôtel Drouot, venta de 1883, n.º 15; París, col. Groult; París, col. David Weill.

Bibl.: A. de Beruete, 1916-18, pág. 63, lámina 20.—A. L. Mayer, 1925, n.º 350.—X. Desparmet, 1928-50, II, n.º 385.—E. du Gué Trapier, 1964, pág. 13.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, pág. 678.—J. Gudiol, 1970, n.º 340.—J. Baticle, *Portrait de la marquise de Santa Cruz par Goya*, «Revue du Louvre», 1977, n.º 3, págs. 153 a 163.

Exp.: 1925, París, n.º 28; 1938, París, n.º 7; 1970, París, n.º 22; 1978, París, n.º 6.

Hasta hace muy pocos años la identidad del modelo de este soberbio retrato planteaba un difícil enigma a los especialistas, pues no podía tenerse en cuenta la asimilación de la desconocida con mantilla con una tal marquesa de las Mercedes propuesta por Beruete, ya que ese título no existía en España (Cf. Lafuente Ferrari, 1928, n.º 44). Por suerte Guillemardet se había llevado de Madrid una copia pequeña de este retrato que llevaba en el reverso la siguiente inscripción: «Goya, 1799» (copia que entró en el Louvre en 1865 con el legado Guillemardet). Al investigar en la correspondencia diplomática el nombre de una persona a la que se sintiera apegado el embajador, apareció el de la marquesa de Santa Cruz; a partir de ahí se trataba de encontrar una efigie de esta dama, que además, y afortunadamente, se entregaba también a los placeres del arte de la pintura. Uno de sus autorretratos conservado en los Uffizi de Florencia debía probarlos que nuestra suposición era la buena. El rostro de María Waldstein, marquesa de Santa Cruz, pintada por ella misma, se pa-

recía en cada una de sus facciones al representado por Goya. María Waldstein, nacida en Viena en 1763, pertenecía a la alta nobleza austriaca; había casado en 1791 con el IX marqués de Santa Cruz, tío de la duquesa de Alba, viudo de su primer matrimonio. Mujer inteligente, guapa y cultivada, llegó a ser en 1782 miembro de la Academia de San Fernando. Muy probablemente Goya la ha retratado hacia 1800, momento en que la moda del traje nacional con mantilla y falda negra con basquiñas estaba en todo su apogeo: vestidas de esta suerte se harían retratar por Goya la duquesa de Alba y la reina María Luisa, en 1797 y 1799 respectivamente. Algunas láminas de

los grabados de los Caprichos, publicadas en 1799, atestiguan la popularidad de este atavío «a lo maja». La ejecución es magistral; Goya ha traducido maravillosamente la vitalidad radiante de esta cara de expresión amuchachada y desenvuelta que se fija en el artista con amistad y confianza. Son escasos en la obra de Goya los retratos incluyendo un paisaje. La soberbia silueta se alza sobre un fondo claro que concede toda su importancia a la oposición de los negros y el rosa, armonía muy apreciada por el artista.

París, Museo del Louvre



Autorretrato

Lienzo: 0,61 x 0,47

Firmado abajo a la izquierda: «F. Goya».

Hist.: Madrid, col. D. Angel Terradillos; adquirido en Madrid por Marcel Bruguiboul, legado por Pierre Bruguiboul en 1894 al museo de Castres.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 27.—A. de Beruete, 1916-18, n.º 4.—A. L. Mayer, 1925, n.º 297.—X. Desparmet, 1928-50, n.º 331.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, pág. 43.—G. Poulain, Catálogo del Museo de Castres, n.º 30 bis.—X. de Salas, *Sobre un autorretrato de Goya y dos cartas inéditas del mismo*, A.E.A. 1946, pág. 317.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 680.—J. Gudiol, 1970, número 426.

Exp.: 1951, Burdeos, n.º 9; 1963, París, n.º 114; 1970, París, n.º 31.

Goya ha escrutado a menudo sus propias facciones y la imagen más emocionante que nos haya dejado de ellas aparece en el retrato de busto de la Academia de San Fernando, fechado en 1814. En dos ocasiones ha extraído su rostro, mezclado con el genio de una gran composición oficial, para obtener un retrato aislado, dándonos así las dos notables telas del museo de Agen y del de Castres. El cuadro de Agen muestra a Goya en la misma actitud y con la misma fisonomía con que le vemos en el monumental *San Bernardino de Siena predicando*, de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, su primer encargo real de importancia, pintado entre 1782 y 1783.

El segundo autorretrato de este tipo, el del Museo de Castres, se ejecuta hacia 1800, cuando Goya está realizando su último encargo oficial, la célebre *Familia de Carlos IV* (Prado) donde, al igual que Velázquez en *Las Meninas*, se retrata a la izquierda, en la sombra, pero de una forma más borrosa.



El retrato de Castres está calcado, en cuanto a la postura y la expresión, del de la *Familia de Carlos IV*; el rostro abocetado y el traje (apenas visible en el cuadro del Prado) están tratados aquí de forma muy empastada con el brio habitual del artista. Por otra parte, Goya lleva gafas, lo que da un tono más familiar a su obra. Xavier de Salas supone que el maestro haya añadido el detalle de los lentes de grabador para recordar que acababa de publicar los *Caprichos* en 1799.

No existe ningún narcisismo en esta búsqueda modesta y tenaz de su propia personalidad, que revela más interrogantes que satisfacciones por haber sido nombrado al

fin primer pintor de cámara del rey, puesto envidiado que era difícil de obtener entonces en España, incluso para los mejores.

Castres, Museo Goya

-El globo aerostático

Lienzo: 1,05 x 0,84

Hist.: Col. Javier Goya; col. Federico de Madrazo; legado del conde de Chabodry, embajador de Francia, al museo de Agen, 1899.

Bibl.: V. Von Loga, 1903, n.º 586.—A. de Beruete, 1916-18, I. n.º 186.—A. L. Mayer, 1925, n.º 710.—X. Desparmet, 1928-50, número 268.—P. Gassier, J. Wilson, 1970, n.º 956.—J. Gudiol, 1970, n.º 667.

Exp.: 1938, París, n.º 22; 1946, Burdeos, n.º 6; 1953, Basilea, n.º 32; 1959, Estocolmo, n.º 151.

Desparmet-Fitzgerald tuvo en su juventud la gran fortuna de poder copiar en Burdeos una parte del inventario inédito establecido en Madrid por el pintor Antonio de Brugada a la muerte de Goya en 1828; los Costa y Bonells, familia política de Brugada, eran íntimos del maestro desde tiempo inmemorial, de suerte que el documento revelado a Desparmet por la viuda de Brugada revisite especial importancia. Las obras enumeradas en este inventario eran propiedad de Javier Goya, hijo del artista, el cual cedió varias de ellas al barón Taylor y a Federico de Madrazo. En la lista copiada por Desparmet se menciona «un globo».

Así pues, el cuadro del museo de Agen proviene de la colección Javier Goya pasando por Madrazo, de suerte que su filiación parece asegurada. No cabe duda de que se trata de una obra excelente de Goya y de las mejores; da la impresión de que la capa pictórica haya sido en tiempo dañada por el fuego, ya que presenta unos rizados característicos.

Su ejecución se sitúa generalmente en el momento de la guerra de la Independencia, entre 1808 y 1814; pero nos tienta la idea de aventurar una fecha más tardía. Efectivamente, el tratamiento del caballo blanco del



centro recuerda el de la montura igualmente blanca que aparece abajo a la izquierda en el *Asmodeo* del Prado, una de las «pinturas negras» de la quinta del Sordo (número 756) realizadas después de 1819.

Tampoco creemos que el tema se refiera a una de las numerosas ascensiones de globos acaecidas a fines del XVIII o principios del XIX en Madrid, especialmente la del Buen Retiro, ya que el paisaje montañoso no guarda ninguna relación con el apacible marco del parque del Retiro.

¿Podría ser un episodio de la guerra de la Independencia? Solamente una detenida investigación de los relatos de la época permitiría demostrar esta hipótesis, que hace aún más plausible su evidente relación con

los grupos de la parte inferior del *Coloso* del Museo del Prado.

El tema del globo aerostático es típico de finales del siglo XVIII; ahora bien, es curioso ver la manera tan original con que Goya asocia el Antiguo Régimen con los nuevos tiempos, dualismo más corriente en su obra de lo que parece a primera vista, razón por la que esta obra ha desconcertado frecuentemente a los historiadores, ya que su amplia y libre ejecución no tiene nada de anecdótica y no guarda ninguna relación con un asunto parecido desarrollado por Carnicero (cf. n.º 5).

Agen, Museo de Bellas Artes

Agreda (Soria), h. 1736 - Madrid (?) después de 1808

De biografía todavía imprecisa, por falta de documentación, es Inza uno de los pintores españoles del siglo XVIII más necesitados de estudio que aclare su personalidad. Alumno de la Real Academia de San Fernando en 1752, se conservan bastantes retratos firmados de su mano, al menos desde 1758. Retratista de la nobleza madrileña, gozó de la protección de la Duquesa de Arcos, para la que pintó abundantemente entre 1781 y 1782; del Conde de Fernán Núñez, al que retrató en 1784, y de otros nobles, constanding también su relación con la familia Iriarte, de cuyos miembros dejó algunos retratos.

Su estilo, preciso y sobrio, aunque un tanto seco de dibujo y frío de color, parece señalar la influencia de los retratistas cortesanos desde Ranc a Mengs. En alguna ocasión se han señalado contactos con el arte de Goya que, a la luz de nuestros conocimientos actuales, no pueden confirmarse suficientemente.



28

Don Tomás de Iriarte

Lienzo: 0,82 x 0,59

Hist.: Adquirido en 1931, para el Museo del Prado.

Bibl.: M. Santamaría, 1931, pág. 86.—Mayer, 1947, pág. 520.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 325, fig. 317.—Sánchez Cantón, 1972, pág. 325, n.º 2.514.

Exp.: 1972, Lille, n.º 4.

La identificación del retratado y del pintor la proporcionó un grabado de Carmona, fechado en 1792 que da los nombres de ambos.

Don Tomás de Iriarte, famoso fabulista español (*Fábulas Literarias*, 1782), nació en La Orotava (Canarias) en 1750. Murió en 1791. El libro sobre el cual apoya la mano izquierda es, sin duda, su poema *La Música* (1779), una de sus piezas más celebradas.

El retrato es una de las obras más significativas y afortunadas de su autor, que se muestra aquí discípulo de Mengs, un tanto seco y duro, pero con evidente intensidad psicológica y eficacia expresiva.

Madrid. Museo del Prado

Bernardo Lorente German

Sevilla, 1680 - 1759

Formado en la Sevilla de fines del siglo XVII, en la tradición de Murillo, la imitación y aún copia de este maestro configuran su estilo más conocido. Se especializó sobre todo en la representación del asunto piadoso de *La Divina Pastora*, devoción de moda en la Sevilla de su tiempo, lo que le valió el título de «Pintor de las Pastoras». Durante la estancia en la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733) retrató al infante D. Felipe y, al parecer se le ofreció la posibilidad de marchar a Madrid como pintor del Rey, aunque circunstancias no suficientemente aclaradas lo impidieron. En 1756 solicitó desde Sevilla el nombramiento de Académico de la Real de San Fernando, que le fue concedido en ausencia, «por su fama notoria».

Aunque sus composiciones religiosas no rebasen una discreta calidad, los «trompe l'oeil» del Museo de Louvre, y el retrato del infante D. Felipe, ofrecen un nivel considerable mostrando además, especialmente el retrato, un evidente contacto con el estilo de Ranc a quien conoció y con el que, al parecer, colaboró durante la citada estancia de la Corte en Sevilla.

Aunque desde Ceán Bermúdez se le suele llamar Bernardo *German Lorente*, sus firmas autógrafas y los testimonios documentales contemporáneos acreditan que su primer apellido fue *Lorente*.



—29

Retrato del infante Don Felipe

Lienzo: 1,05 x 0,84

Firmado: «Bern^{du}s Ludovicus Lorente German faciebat año 17...».

Hist.: Pintado en Sevilla entre 1729 y 1733.

Bibl.: Ceán Bermúdez, 1800, II, pág. 181.—J. Milicua, 1961, págs. 313-320.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 79, fig. 64.—D. Angulo, 1975, pág. 25.

Exp.: 1929, Sevilla, Sala XIII, n.º 7. (Como retrato de Luis I, de autor anónimo).

Pintado en Sevilla durante la estancia de la Corte en esa ciudad, muestra relación evidente con el arte de Ranc, que acompañó a los Reyes en aquella ocasión y con quien hubo de relacionarse el pintor sevillano. El uso, ya señalado de antiguo, del betún ha ennegrecido algunas zonas del lienzo y hecho perder finuras de color y de ejecución. El infante D. Felipe, nacido en 1720, fue luego duque de Parma en 1748, muriendo en 1765.

Barcelona. Col. Particular

Trampantojo: el vino

Tela: 0,70 × 0,50

Firmado abajo a la izquierda: «B. German Pingebat».

Hist.: Venta en la Galería Charpentier, París, del 14 de junio de 1955, n.º 81; adquirido por el Museo del Louvre.

Bibl.: J. A. Gaya Nuño, 1958, n.º 1.666.— Bergström, C. Rosci, M. y F. Faré.—J. A. Gaya Nuño, 1977, pág. 199.—

Exp.: 1963, París, n.º 128; 1978, Burdeos, n.º 108 bis.

Aspecto de su producción ignorado hasta fechas recientes, ofrecen un gran interés los dos trampantojos de Lorente Germán adquiridos por el Louvre en 1955, ya que este género, poco usual en la escuela española, fue cultivado sobre todo en el siglo XVII en Sevilla por Marcos Correa, en el que tal vez pudo inspirarse nuestro pintor. Uno de ellos representa la alegoría del Olfato, mostrando una pipa y tabaco; y el otro alude al Gusto, tradicionalmente evocado por el vino y otras bebidas. Es bastante probable que ambas telas formaran parte de una serie de los cinco sentidos, tema muy en boga en



el XVII y magníficamente tratado por Jan Brueghel de Velours, Rombouts y Ribera.

En el centro de la composición consagrada al Vino vemos una tela pequeña que parece imitar el estilo de Teniers y en la que aparece Baco embriagándose; a la izquierda hay dos frascas, una de ellas llena con un líquido claro y la otra de vidrio oscuro, y a la derecha unos grabados enrollados en cuyo reverso hay números y ligeros apuntes. Arriba, un grabado medio desprendido, firmado: «Campolargo»; Pedro Campolargo fue un pintor y grabador que trabajó en Amberes y más tarde (hacia 1660) en Sevilla y que contribuiría después a la fundación de la Academia Hispalense. El pergamino de la izquierda que pende del borde de la repisa lleva, aparte de la firma, una inscripción que enumera en latín los mandamientos de una *Regula Vitae*, cuyo texto, hecho más legible con los rayos ultravioleta, ha sido reconstruido gracias a la colaboración de Mme. Nicole Reynaud.

Fide Deo. Dic saepe preces P...

Confía en Dios. Di a menudo tus oraciones P...

Sis humilis. Parem dilige. Magna fuge.

Sé humilde. Ama a tu prójimo. Rehuye las grandezas.

Multa audi. Dic pauca. Tace abditā. Scito.
Escucha mucho. Habla poco. Guarda los secretos. Instrúyete.

Minori parcere. Majori cedere. Ferre parem.
Mira por tus menores. Sé sumiso ante tus mayores. Sé tolerante con tus iguales.

Propia fac. Non differ opus. Sis aequus egeno.
Haz lo que te corresponda hacer. Sé diligente en tu trabajo. Sé llano con los necesitados.

Pacta tuere. Pati disca. Memento mori
Respeto los compromisos. Aprende a sufrir. Recuerda que has de morir.

Esta obra realizada en el siglo XVIII y que, sin embargo, continúa fielmente los modelos flamencos del siglo anterior, nos ofrece un ejemplo sorprendente de la vinculación de los pintores españoles con la tradición naturalista de su cultura. La disposición de los objetos, vistos «in sotto», su aspecto real y su plasticidad acentuados por in-

teligentes efectos de luz, la calidad de la factura y la armonía de los colores otorgan un carácter original a una composición las más de las veces convencional, demostrando al mismo tiempo el talento personalísimo de Lorente Germán, considerado mucho tiempo como mero imitador de Murillo.

París, Museo del Louvre

Mariano Salvador Maella

Valencia, 1739 - Madrid, 1819

Hijo de un modesto pintor valenciano de su mismo nombre, pasó a los once años a Madrid y fue discípulo de la Real Academia de San Fernando, donde obtuvo premios y distinciones. En 1758, tras un fallido intento de pasar a América, fue a Roma por sus propios medios, pidiendo desde allí ayuda a la Academia que le concedió una pensión extraordinaria. A su regreso a España, en 1765, es elegido Académico de San Fernando y entra en la órbita de Mengs, que le protege y ayuda. Trabaja para la Fábrica de Tapices, dirigiendo el trabajo de otros artistas más jóvenes, y en 1774 es nombrado Pintor de Cámara; Teniente Director de Pintura de la Academia en 1782; Director de Pintura en 1794; Director General de la misma en 1795 y Primer Pintor del Rey en 1799 a la vez que Goya. «Colaborador» de los franceses, que le conde-

coraron, fue apartado de la Corte al regreso de Fernando VII, aunque se le concedió «por vía de limosna» una pensión vitalicia.

Su personalidad, una de las más interesantes de su tiempo que sólo ahora comienza a estudiarse, brilla sobre todo en sus dibujos y en sus centelleantes bocetos, donde pervive mucho del gusto rococó aprendido en su juventud e incluso —especialmente en los dibujos— algo de los modos de Luca Giordano.

En las obras de tamaño grande y en los frescos (Colegiata de La Granja, 1772; Capilla de El Pardo, 1778, Claustro de la Catedral de Toledo, 1775-76, Casita del Príncipe de El Pardo, 1789), muestra una mayor influencia de Mengs, y unas tonalidades un tanto más agrias. Fue también fino retratista en la estela del pintor bohemio, con especial acierto en las figuras infantiles.

- 31

Santa Leocadia ante el pretor

Lienzo: 0,95 x 0,72
1775

Firmado al dorso: «Maella ft».

Hist.: Pintado como modelo y muestra para la Catedral de Toledo.

Bibl.: Mayer, 1910, pág. 149.—Tormo, *Museos de Toledo*, s. a. pág. 35.—S. Alcolea, 1967, pág. 30.—D. Mollinedo, 1973, páginas 148-149.—Pérez Sánchez, 1977, página 68.

Boceto preparatorio para una de las dos escenas del Claustro Bajo de la Catedral de Toledo pintadas por Maella entre 1775-1776, a la vez que F. Bayeu realizaba las suyas, y en parte destruidas por la humedad, que ya en su tiempo obligó a interrumpir la obra porque se destruían los frescos apenas iniciados.

La escena a que corresponde este boceto ocupa el primer vano del ala norte, y se halla en la actualidad destruida en más de una cuarta parte. Se conserva en el Museo del Prado un dibujo preparatorio para la composición (F.D. 799. Pérez Sánchez, 1977, pág. 68), con bastantes variantes respecto al boceto presente y a la realización definitiva.

Toledo, Catedral



*Retrato de Carlos III
con el manto de su orden*

Lienzo: 0,47 x 0,34

Hist.: Colección de Bonneval; adquirido por los Museos Nacionales y depositado en 1957 al museo de Agen.

Bibl.: R. Mesuret, el Museo de Agen, *Trésors des Musées de Province*, III, París, 1959, págs. 30-31.

Exp.: 1963, París, n.º 129.

Una instancia presentada por Maella en 1789 nos ha permitido saber que el retrato de Carlos III llevando el mando y el gran collar de su orden le había sido encargado en 1784 para el salón de Carlos III del Palacio Real, donde todavía se encuentra actualmente. Antes de descubrirse la instancia de Maella, el cuadro figuraba atribuido a Mengs, quién ya había representado al rey con armadura en diferente postura (Museo del Prado).

Con el fin de mitigar la intransigencia nobiliaria de las cuatro grandes órdenes militares españolas, en las que no podían ingresar artistas ni comerciantes, Carlos III había creado en 1771 una Orden con su nombre, de color azul y blanco que autorizaba la simplificación de las pruebas genealógicas, permitiendo de este modo al monarca recompensar a numerosos servidores del Estado.

De hecho, el boceto del museo de Agen es una primera idea para el cuadro del Palacio Real, ya que difiere notablemente de éste; muestra al rey con armadura mientras que en el retrato definitivo Carlos III aparece vestido con el hábito completo de su orden y en pie, según una disposición clásica. El estudio preparatorio por el contrario le representa en ademán de caminar, actitud un tanto extraña para un retrato oficial y



que seguramente no debió gustar; tampoco se la ve apenas utilizada en el arte español, en el que los artistas no son muy inclinados a traducir las formas en movimiento.

A pesar de estar sujeto a la influencia de González Velázquez y a las reminiscencias de Corrado Giaquinto, Maella llega a desprenderse de ellas de forma admirable, creando un estilo propio de asombrosa vitalidad.

La factura rápida y eficaz y la originalidad de su paleta nos permiten imaginar lo que Maella hubiera podido hacer si se hubiera estimulado su gusto por la libertad de expresión.

Agen, Museo de Bellas Artes

33

San Pedro liberado por un ángel

34

Sueño de San José

Papel pegado a cartón: 0,27×0,19 cada uno.

Hist.: Donados al Museo del Prado en 1969 por la Condesa Viuda de los Moriles.

Bibl.: X. de Salas, 1976, 353 y 354.—Id., 1978, págs. 19-21.

Obras singulares, bocetos sin duda para composiciones de altar, que no conocemos, muestran estos dos pequeños cuadros lo mejor del arte de Maella. Su colorido, rico y chispeante, de gama clara, con toques gruesos de raro desenfado en el empaste y sutil acorde de tonos fríos (grises, verdes pálidos, rosas y blancos) con otros cálidos y casi encendidos, señalan lo que era capaz de hacer un artista a quien la preocupación por lo «oficial» y las influencias o presiones académicas, enfriaban su evidente arranque barroco, que brilla aquí de manera magistral.

Madrid, Museo del Prado



35

La primavera

Lienzo: 1,44×0,77

Hist.: Colecciones Reales. En 1814 en el Palacio Real de Madrid.

Bibl.: Sánchez Cantón, 1965, pág. 316, figura 302.—S. Alcolea, 1967, pág. 40.—Sánchez Cantón, 1972, pág. 387, n.º 2.497.

Exp.: 1978, México, n.º 56.

Forma parte de una serie de las Cuatro Estaciones (Museo del Prado, núms. 2.497-2.500) procedentes del Palacio Real y obras muy significativas del aspecto más académico de su producción, aunque tocado todavía de una cierta gracia rococó.

Madrid, Museo del Prado



-36

Retrato de Carlota Joaquina infanta de España y Reina de Portugal

Lienzo: 1,77 × 1,16
1785

Hist.: Pintado directamente para la Corte de España. En 1789 en la Testamentaria de Carlos III, tasado en 4.000 reales de vellón.

Bibl.: S. Alcolea, 1967, pág. 39.—P. Junquera, 1973, pág. 134.

Exp.: 1925, Madrid, n.º 50; 1946, Madrid, número 207.

La retratada, hija de Carlos IV y María Luisa de Parma, nació en 1775. Cuenta unos diez años de edad en este retrato, pintado en 1785 en ocasión de sus esponsales con Juan VI de Portugal, príncipe de Brasil. Murió en 1830.

El propio Maella describe este retrato, y otro compañero de análogas dimensiones y carácter, conservado en el Museo del Prado

(n.º 2.440), en un memorial de peticiones escrito en 1789. En el ejemplar del Prado lleva en la mano derecha un canario amaestrado en vez de ramillete que aquí muestra.

El retrato, de notable delicadeza y gracia, es magnífico ejemplo de las dotes de retratista de Maella, fuertemente influido por Mengs en la composición y el tratamiento de las superficies.

Madrid, Palacio de la Moncloa (Patrimonio Nacional)

Nápoles, 1716 - Madrid, 1780

Hijo del pintor miniaturista asturiano Francisco Meléndez, establecido en Italia desde 1699, pero vuelto a España en 1717, y sobrino de Miguel Jacinto. Luis Meléndez inició su educación en Madrid, asistiendo a las clases de la Junta Preparatoria para la Academia de San Fernando, en la que su padre tuvo, al comienzo, destacada participación, pero ante la actitud violenta de éste frente a la marcha del Proyecto de Academia, fue formalmente expulsado de los estudios en 1748.

Por diversos documentos sabemos que trabajó como ayudante de su padre, pintando miniaturas para joyas, y que asistió también como discípulo de Van Loo, adiestrándose en el retrato. Viajó a Italia, a sus expensas, visitando Roma y Nápoles, y a su regreso,

en 1753, se empleó principalmente como miniaturista, pintando los libros de Coro de la Capilla del Palacio durante cinco años y medio, y especializándose luego en el género de Naturaleza Muerta o Bodegón, en el que alcanza una extraordinaria calidad, iniciando «un divertido gabinete con toda especie de comestibles que el clima español produce» serie de lienzos para el rey, conservados hoy en el Prado, que constituyen lo más valioso del género en su tiempo, con una solidez de dibujo y una casi obsesiva perfección en el detalle que le han ganado una admiración extraordinaria en nuestros días. Tras varios intentos fallidos de obtener nombramiento de Pintor del Rey en 1760 y 1772, murió en la miseria.

37

Autorretrato

Lienzo: 0,98 x 0,81

Firmado abajo a la derecha: «Luis Meléndez fac a^t año de 1746».

Hist.: Pau, col. D. Sebastián Gabriel de Borbón, n.º 708: el bastidor lleva la marca S.G. con una corona ducal; col. duquesa de Marchena; París, venta Paul Mantz, 10/11 de mayo de 1895, n.º 56; legado Paul Cosson, 1926.

Bibl.: G. Rouchès, *Le Portrait de Meléndez par lui-même*, en R.A.A.M., LI, 1928, I, págs. 249-252.—F. J. Sánchez Cantón, en A.E.A.A., 1929, n.º XIV, págs. 197-198.—G. de Lastic de Saint Jal, *Un portraitiste des biens de la terre*, en «L'Oeil», n.º 9, septiembre 1955, págs. 20-23.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 222.—E. Tufts, 1971, n.º 87.

Exp.: 1956, Burdeos, n.º 125; 1963, París, número 130.

Personalidad interesante y todavía misteriosa es la de Luis Meléndez, cuya fama proviene sobre todo de sus naturalezas muertas, pero a quien una mejor suerte le habría permitido desarrollar sus indudables

dotes como retratista, que aparecen de modo deslumbrante en este soberbio *Autorretrato*. En marzo de 1745 la junta preparatoria de la futura Academia de San Fernando decide redactar «una lista de discípulos de pintura y de escultura admitidos y clasificados según sus méritos» (Cl. Bédar, 1974, págs. 31-32). Encabezando la lista de doce elegidos, se encontraba Luis Meléndez, señal de que los miembros del jurado habían reconocido su superioridad. Posiblemente la conmemoración de este éxito fue lo que movió al artista a representarse en 1746, a la edad de treinta años, con los atributos de estudiante, teniendo en una mano el porta-lápiz y en la otra la hoja de dibujo que enseña con orgullo y en la que figura una academia de hombre desnudo, tal vez la misma que le había procurado el primer puesto. Triunfo efímero: en 1747, su padre, Francisco Antonio Meléndez, pintor miniaturista que parece haber sido algo megalómano, era expulsado de la Academia, provocando también con ello la exclusión de su hijo. Se cortó así su brillante carrera.

Luis Meléndez aseguraría más tarde haber trabajado en el taller de Louis-Michel van Loo. Nadie duda que haya sido influenciado por el sólido oficio del francés; lo revela

la facilidad y soltura de la impostación, sobria y natural, a la que añade una nota de realismo muy hispánica al representarse en una postura desenvuelta que debía serle familiar: la mano apoyada en la cadera, la cabeza ligeramente echada hacia atrás y ceñida con el tradicional pañuelo de majo (que anticipa una moda posterior), los negros ojos resueltamente clavados en los del espectador.

El traje a la francesa, oscuro y brillante, la camisa blanca con chorreras y el elegante vuelo de mangas que reposa sobre el arrugado capote azul están tratados por Meléndez no ya como un consumado colorista sino como «luminista» a la manera de Velázquez que sabe obtener efectos plásticos sorprendentes. La hoja de dibujo recuerda trozos parecidos de las obras de los mejores pintores del Siglo de Oro. Finalmente, el modelado de las manos y la cara, de una calidad admirable, anuncia ya el arte de Goya, que viene al mundo en 1746; el mismo año en que Meléndez pinta esta retrato. Existe una réplica en el County Museum of Art de Los Angeles.

París, Museo del Louvre

Bodegón con higos

Lienzo: 0,43 × 0,52

Firmado con monograma «L.M.» en el borde de la mesa, debajo del pan.

Exp.: Expuesto por primera vez.



La carrera y la obra de Meléndez están todavía muy poco estudiadas; algunos de sus bodegones conservados hoy en el Prado llevan fechas que van de 1760 a 1772; según una súplica suya dirigida al rey en 1772, podemos pensar que su única actividad y su único recurso en esa época consisten en pintar naturalezas muertas; por esa súplica solicita ser nombrado pintor de cámara, pero no hay noticia de que se le hubiera satisfecho efectivamente su demanda, e incluso de que se le hiciera algún encargo real. En todo caso, en 1800, cuarenta y cuatro naturalezas muertas suyas figuran en la primera sala de los aposentos del rey en Aranjuez (Ceán Bermúdez, t. III, pág. 118). En 1818, un inventario de las colecciones del mismo palacio menciona cuarenta y cinco de ellas en el comedor (Tufts, 1972, pág. 65). Actualmente, treinta y nueve de esos cuadros pertenecen al Museo del Prado; varios de ellos están fechados, como hemos indicado más arriba, y diecinueve están firmados. Aparte de estas obras integradas sin duda desde su origen, en las colecciones reales españolas, Eleanor Tufts (1972, pág. 63) ha localizado cincuenta y cinco naturalezas muertas más dispersas por Europa y América entre colecciones privadas y museos públicos. Parece pues evidente que Meléndez ha realizado obras para aficionados diversos y de las cuales muchas eran réplicas o repeticiones de las composiciones que habían logrado mayor éxito. Sin embargo la historia de estos cuadros ahora localizados, resulta con frecuencia oscura e incompleta. Sabemos por ejemplo que el bodegón del Louvre que representa

un cesto, un plato de higos y un pan proviene de la colección de D. Sebastián de Borbón, cuyo catálogo, redactado en Pau en 1876, menciona cuatro naturalezas muertas de Meléndez.

El presente bodegón se relaciona con aquél; tiene su misma composición y lleva a la derecha un monograma; difiere sin embargo, en algunos elementos; así, es ligeramente mayor y la composición está mejor centrada, aunque es cierto, que el cuadro del Louvre parece haber sido cortado por su parte superior. Por otra parte su ejecución algo más abreviada anuncia quizás una fecha más tardía. Los bodegones de Meléndez, a los que alguna vez se les ha reprochado «su rigidez», gozan hoy de gran favor entre los aficionados, quizá a causa de su sobriedad y desnudez. El efecto de primer plano, la supresión del fondo, la reducción de accesorios y la perfección en la iluminación revelan indudablemente unas concepciones plásticas muy originales. Dado el estado actual de los conocimientos sobre la obra de Meléndez, se hace difícil establecer un juicio sobre el posible sentido simbólico de esta composición, cuya gravedad parece incitar a otorgarle un valor espiritual, bien sea profano o religioso.

París, Colección particular



39

Bodegón: frutas y queso

Lienzo: 0,40 × 0,62

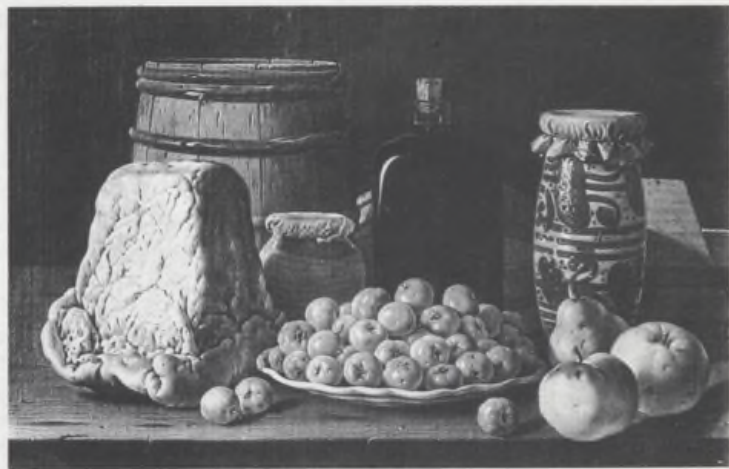
Firmado: «L^s M^z 1771».

Hist.: Colección Real. Palacio de Aranjuez.

Bibl.: M. S. Soria, 1948, pág. 216.—E. Tufts, 1971, págs. 34 y ss. fig. 8.—Sánchez Cantón, 1972, pág. 406, n.º 909.

Obra muy significativa de la rigurosa observación de la realidad y de la maestría en la traducción de las calidades de las cosas. Forma parte de una extensa serie de cuarenta lienzos pintados para el Palacio de Aranjuez, conservados en el Museo del Prado y fechados entre 1760 y 1792. A esta serie debe referirse la afirmación hecha por el pintor en 1772 de que tenía proyectada una serie de lienzos «con toda especie de comestibles que el Clima Español produce en los cuatro Elementos» habiendo sólo concluido lo perteneciente a las frutas de la tierra».

Madrid, Museo del Prado



40

Bodegón: pescados, puerros y pan

Lienzo: 0,50 × 0,36

Proc.: Colección Real. Palacio de Aranjuez.

Bibl.: M. S. Soria, 1948, pág. 216.—E. Tufts, 1971, págs. 34 y ss. fig. 6.—Sánchez Cantón, 1972, pág. 406, n.º 907.

Compañero del anterior, forma parte de la misma serie y como él demuestra sus casi obsesivos dotes de captación del pormenor.

Madrid, Museo del Prado



Miguel Jacinto Meléndez

Oviedo, 1679 - Madrid, h. 1734

Miembro de una familia de pintores asturianos establecidos en Madrid, fue hermano mayor de Francisco Antonio, pintor de miniatura que intervino borrascosamente en los primeros pasos de la Real Academia de San Fernando, y tío del famoso pintor de naturaleza muerta, Luis. Estudió en Madrid, recogiendo algún recuerdo de la escuela madrileña barroca, especialmente de la tradición y técnica de Carreño, también de familia asturiana, cuya influencia es evidente en sus composiciones religiosas, especial-

mente en sus Inmaculadas. Fue discreto retratista que copió varias veces a Felipe V, a sus esposas María Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, y a sus hijos (Biblioteca Nacional, Museo Cerralbo, Palacio Real).

Desde 1712 gozó título de Pintor del Rey. Su arte oscila entre la tradición barroca ya recordada y el evidente conocimiento y asimilación de cuanto, en el campo del retrato, habían introducido los artistas franceses, Ranc, especialmente.

41

Retrato de Fernando VI niño

42

Retrato de Carlos III niño

Lienzo: 0,52 de diámetro cada uno de ellos.
Hist.: Pintados h. 1727 para la Biblioteca Real.

Bibl.: Rosell, 1876, p. .—Sánchez Cantón, 1926, p. 17 y ss.—E. Santiago Páez, 1966, p. 214 y ss.

Forman parte de una serie de retratos reales, constituida por las efigies de Felipe V y su esposa Isabel de Farnesio y cuatro retratos de infantes, que de la primitiva Biblioteca Real pasaron a la Nacional desde su fundación. El retrato de Isabel de Farnesio se halla firmado por Meléndez y fechado en 1727, fecha que parece convenir a toda la serie.

Los dos retratos que ahora se exhiben fueron creídos por Sánchez Cantón retratos de Luis I y de su hermano el infante Felipe Pedro (1712-1719), pero el análisis de E. Santiago Páez propone como más verosímil la identificación de ambos retratos con las efigies de Fernando VI y Carlos III a las edades respectivamente de 14 y 11 años.

Son obras en las que la evidente influencia francesa —de Ranc especialmente— se atempera con un sobrio tratamiento del color y la técnica que evoca sin duda algu-



na los antecedentes madrileños del siglo XVII. En conjunto son estos pequeños lienzos lo más atractivo de la obra de Meléndez.

Madrid, Biblioteca Nacional

Luis Paret y Alcázar

Madrid, 1746 - 1799

Hijo de padre francés y madre española se educó en Madrid en la Real Academia de San Fernando y, bajo la protección del infante D. Luis de Borbón, hizo en 1763, un viaje a Roma, donde permaneció tres años, completando su formación artística y literaria, aprendiendo latín y griego. A su regreso (1766) obtuvo premios en la Academia de San Fernando y probablemente enriqueció su educación con un viaje a Francia o al menos con un estudio profundo del arte francés del momento, bajo la dirección de Charles de la Traverse (muerto en 1787), discípulo de Boucher, que se hallaba entonces en Madrid. A partir de 1770, su fama y su prestigio crecen y trabaja en el ambiente palaciego, al servicio de Carlos III y especialmente del infante D. Luis, al cual servía incluso en cosas no muy dignas que le valieron el destierro a Puerto Rico (1775-1778). A su regreso, desterrado aún de la Corte, trabaja en Bilbao, donde contrae matrimonio y realiza una serie de vistas

de paisajes de los puertos del Cantábrico que le valen el perdón real y su regreso a Madrid en 1787, incorporándose a la Academia, para la que había sido elegido en 1780, enviando un lienzo desde Bilbao (n.º 45) y de la que llegó a ser Vicesecretario. Paret es, sin duda alguna, el más interesante artista español de su tiempo, aparte Goya, de espíritu tan distinto. Hombre de compleja formación, buen conocedor del arte europeo de su tiempo, es quizá el más «rococó» de todos los españoles, pero también —alerta a la evolución general de las artes fuera de las fronteras— muestra un cierto neoclasicismo elegante, sobre todo en algunos de sus exquisitos dibujos. Sus paisajes, poblados de deliciosos personajes menudos, las escenas de costumbres, cargadas de intencionalidad crítica y de vida centelleante, o los exquisitos ramilletes de flores que se conservan de su mano, hacen de él, uno de los más significativos —y desconocidos— maestros del XVIII europeo.

43

Carlos III comiendo ante su corte

Tabla: 0,50 × 0,64

Firmado en caracteres griegos: «Luis Paret, hijo de su padre y de su madre lo hizo».

Hist.: Col. Gotchina (Leningrado). Adquirido por el Museo en 1933.

Bibl.: M. L. Caturla, 1949, pág. 38.—Gaya Nuño, 1952, pág. 144, n.º 69.—Lafuente Ferrari, 1953, pág. 396, fig. 259.—O. Delgado, 1957, págs. 109, 112, 240, n.º 11, figura 14.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 231, lám. VI.—Id., 1972, pág. 487, n.º 2.422.

Exp.: 1963-1964, Londres, n.º 38

Una de las obras más refinadas y exquisitas de Paret y desde luego de las más reproducidas. Por diversos testimonios literarios se conoce bien el ritual de las cenas de Carlos III, a las que hacía asistir a sus mastines favoritos, tal como lo muestra el cuadro.

Gaya Nuño creía ver en el rostro de Carlos III, rasgos de ancianidad, suponiendo que el cuadro correspondiese a 1788, el último año de la vida del Monarca y el de re-

greso de Paret a la Corte. Osiris Delgado cree por el contrario, quizás con razón, que el cuadro debe fecharse entre 1768 y 1775, en el momento en que permanece más estrechamente ligado al Infante D. Luis. La técnica y el sentido del espacio lo emparentan con obras fechadas hacia 1770 (*Las Parejas Reales*, del Museo del Prado) y 1772 (*La Tienda*, del Museo Lázaro Galdiano).

Madrid, Museo del Prado



*Retrato de María de
las Nieves Micaela
Fourdinies, esposa del pintor*

Cobre: 0,37 x 0,28

Firmado en griego: «Ludovicous Paretos, a su esposa queridísima queriendo pintar en color lo hizo en el año 178...».

Hist.: Adquirido para el Museo en 1974.

Bibl.: X. de Salas, 1976, págs. 360-361.—id., 1978, págs. 28-30.

Nunca ha figurado en exposición.

Este importante y bellissimo cuadro constituye una de las más notables aportaciones a nuestro conocimiento de la personalidad de Paret, surgidas en los últimos años. X. de Salas, al darlo a conocer, ha subrayado el exquisito refinamiento de la dama, con su complicado sombrero de la última moda francesa, suponiendo que se trate más bien de fantasía, ya que entiende que las posibilidades económicas de la pareja no permitirían semejantes lujos.

Supone también que el retrato pudiese ser pareja del *Retrato de Artista* de la colección Arteché de Bilbao (O. Delgado, 1957, pág. 175, fig. 75) que será seguramente autorretrato, cosa difícil de aceptar dada la diferencia tan acusada de proporciones y encaje de la figura en ambas composiciones.

La fecha será seguramente próxima a 1780, inmediata a la boda que hubo de celebrarse a fines de 1779 o comienzos de 1780. También la técnica, estilo y colorido son muy próximos a los del *Diógenes* (n.º 45) fechado en este último año.

Madrid, Museo del Prado



-La circunspección de Diógenes

Tabla: 0,80 x 1,01
1780

Firmado: «L. Paret Matritensis inv. et Pin, anno. MDCCLXXX».

Hist.: Enviado a la Academia de San Fernando desde Bilbao en 1780 al solicitar su ingreso en la misma.

Bibl.: Ceán Bermúdez, IV, pág. 56.—A. L. Mayer, 1947, pág. 513.—M. L. Carturla, 1949, pág. 37.—Lafuente Ferrari, 1953, página 396.—Gaya Nuño, 1952, pág. 107, n.º 15.—O. Delgado, 1957, págs. 135 y ss. n.º 33, figs. 38-40.—M. Soria, 1959, página 302.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 237, fig. 222.—Pérez Sánchez, 1964, n.º 713.—F. Labrada, 1965, pág. 65, n.º 713.

Pintado como pieza de recepción para su ingreso en la Academia, esta importante composición muestra al filósofo cínico absorto en el estudio, sin que le consigan distraer de ello las llamadas ruidosas de una abigarrada multitud de personajes variamente vestidos, encarnando diversos vicios y pasiones.

La obra resulta verdaderamente excepcional tanto por su temática erudita, que singulariza una vez más al pintor culto, como por su tratamiento sorprendentemente acumulativo de formas con un cierto «horror vacui» que contrasta con otras obras de su mano.

Se ha señalado que, en las complicadas alegorías y en la elección misma del asunto (Diógenes, filósofo cínico, desterrado de su ciudad y acusado de inmoralidad), puede haber por parte de Paret una voluntaria evocación de sus propias circunstancias biográficas.

Mayer señaló ciertas —y evidentes— relaciones estilísticas con el pintor austriaco Platzer (1704-1761).

Madrid, Real Academia de San Fernando



Vista de Fuenterrabía

Lienzo: 0,80 x 1,20

Hist.: Adquirido por la colección Mancel en 1965.

Bibl.: J. Baticle, *Les attaches françaises de Luis Paret y Alcázar*, «Revue du Louvre», 1966, n.º 3, pág. 163.

Exp.: Expuesto por vez primera.

D. Luis de Borbón, protector de Paret, murió el 7 de agosto de 1785. El pintor perdía entonces su sueldo e hizo dirigir una súplica al conde de Floridablanca para obtener autorización de regresar a Madrid, de donde se hallaba desterrado desde hacía diez años. El permiso le fue otorgado el 24 de noviembre de 1785; sin embargo no parece haber regresado a la capital hasta mediados de 1787. En efecto, el 4 de julio de 1786, según su nota necrológica insertada en la *Distribución de los Premios hecha por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1799, págs. 38-40, había «recibido de S.M. el rey Carlos III la orden de dirigirse a los puertos del océano a fin de hacer unas vistas de estos puertos, tarea que realizó hasta el año 1792». Por este encargo obtendría 15.000 reales, a condición de entregar dos cuadros por año (Osiris Delgado, 1957, pág. 36), de forma que seguramente pintaría alrededor de una docena entre 1786 y 1792. Según unos documentos inéditos referentes al levantamiento del destierro (J. Baticle, 1966, pág. 163), «el artista había realizado y mandado al príncipe (?) las dos hermosas vistas de Bilbao y de Portugalete», paisajes pintados seguramente antes de 1785, fecha de su súplica.

De esta serie de vistas de la costa cantábrica sólo se ha localizado una parte. Tres composiciones que representan algunos puertos de Guipúzcoa llevan la firma de Paret; cada una mide 0,82 x 1,20. Dos de ellas, el



Puerto de Pasajes y la *Concha de San Sebastián*, pertenecen al Palacio Real de Madrid; la tercera, el *Astillero de Olaveaga*, se encuentra en Upton House, en Inglaterra. Una vista del *Arsenal de Bilbao* que, al parecer, estuvo firmada y fechada en 1783 antes de su restauración, se encuentra en una colección particular de Bilbao.

La entrada en el Museo de Caen (1965) de una *Vista de Fuenterrabía* que mide también 0,80 x 1,20 como los cuadros del Palacio Real, tiene un interés considerable, ya que permite completar la serie de puertos de mar con una tela de una calidad excepcional. ¿Se trata realmente de una vista de Fuenterrabía? Tal parece a juzgar por la topografía. En todo caso, la luz plateada de la costa atlántica del golfo de Vizcaya y la tonalidad cruda de las playas en la desembocadura de la ría están evocadas de una manera que recuerda asombrosamente la región fronteriza franco-española.

Al contrario que en las vistas de puertos

de Joseph Vernet, la línea del horizonte está situada muy baja, y el cielo resulta inmenso, elemento de modernidad que demuestra la independencia de Paret. Tres grupos de personajes, aislados entre sí, aparecen en primer plano; en ellos volvemos a encontrar la factura cincelada de Paret y su modo tan vivaz de animar las figurillas humanas. El segundo y el último plano son tratados con unos ligerísimos toques que dejan ver la preparación. La lisa materia, casi aporcelanada exalta los azules claros, los grises transparentes, los verdes cenicientos, los rosas pálidos, pero la dominante verde-gris plateada, característica de la paleta de Paret, da unidad al conjunto, uno de los más perfectos paisajes de fines del XVIII, muy probablemente contemporáneo de la *Pradera de San Isidro* de Goya.

Caen, Museo de Bellas Artes.
Colección Mancel

La pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII¹

por Yves Bottineau

Nuestro propósito en la presente introducción no puede consistir en redactar una lista de obras y de artistas franceses en la corte española del XVIII. Únicamente —y en la medida en que los conocimientos actuales permiten sugerir un intento de síntesis breve y modesto— deseamos recordar rápidamente los vínculos existentes entre la pintura española y el país vecino en el XVII, para aventurarnos después en el empeño más temerario de analizar las perspectivas abiertas a la pintura francesa en Madrid por el advenimiento de la Casa de Borbón y constatar, sobre todo, cuál fue la realidad.

Tanto se ha escrito sobre la ignorancia de la pintura española por los franceses en el siglo XVII, que parece inútil insistir otra vez sobre ese punto. Sin embargo, la palabra «ignorancia» resulta demasiado parca para resumir una situación planteada de forma muy diversa según las épocas. En la primera mitad del siglo más o menos, el arte de la pintura siguió en ambos países caminos paralelos, que explican en parte el éxito del realismo y del tenebrismo y la utilización de fuentes comunes, especialmente italianas. Y además, entre ambos países existieron contactos. Entre éstos preferimos no incluir la adquisición para Felipe IV de cuadros de Claude Gellée destinados al Buen Retiro; aunque hoy nos parezca legítimo estudiar este artista en el contexto de la pintura francesa, sería abusivo incluirlo en nuestro examen en base a un encargo hecho a un lorenés considerado entonces como miembro de la escuela romana². Recordaremos sin embargo el compromiso contraído por Jacques Stella con la corte de Madrid, al que se opuso en 1634 el cardenal Richelieu³. También Claude Vignon hizo un viaje por España, observándose ciertas analogías entre su arte y el de Valdés Leal⁴. Cuando Eustache Le Sueur pinta en 1645-48 la vida de San Bruno, se inspira en la serie de Lanfranco grabada por Théodore Krüger; y es posible e incluso probable que sin haber venido a España recibiera de los cartujos franceses elementos de información sobre las series de Sánchez Cotán en Granada y de Vicente Carducho en El Paular⁵. Las familias reales de Francia y España intercambian grupos de retratos en 1654-1655, cuando se adivina el fin de la guerra; la serie española, en la que toma parte Velázquez, alhajó el salón de baños de Ana de Austria en el Louvre, y la francesa, «la pieza de la torre» del Alcázar madrileño⁶.

Fue más tarde, en la segunda mitad del XVII, cuando la ignorancia se hizo más profunda, siendo muy escasos los indicios o pruebas de contactos. La parábola de «El hijo pródigo» grabada por Callot en 1635 inspira a Murillo su serie pintada entre 1660 y

1680⁷. En 1679, Félibien menciona a «Cléante et Velasque» (Collantes y Velázquez) en su libro «Noms des peintres», citándoles también más tarde, en 1688, en sus «Entretiens sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes». Ese mismo año, Carlos II recibe de su suegro, el duque de Orleans, un *San Juan Bautista* de Mignard; y seducido por el talento del artista, le encargará a su vez una pareja de cuadros: «Pan y Syringa» y «Apolo y Dafne»⁸. Sin embargo, cuando en 1686 Roger de Piles se detiene en Madrid de paso para Lisboa, no hace mención del pintor de las Meninas, a pesar de haberse quedado ocho días en la capital «para ver los magníficos cuadros que en el palacio de Madrid y El Escorial guarda el rey de España»⁹. Su silencio se explica por la ignorancia e incompreensión incubadas durante años, que al mezclarse y acumularse, hacen a los franceses incapaces de «ver» la pintura española que es, con frecuencia, mucho más religiosa que la suya, y que, sobre todo, se encuentra demasiado alejada de su ideal artístico. Cuando la guerra no afectaba a las relaciones entre las dos monarquías, la hostilidad psicológica entre los dos países permanecía latente. Asimismo el comercio francés ignoraba los cuadros de la península, que tampoco podían ser dados a conocer por el grabado, poco practicado por entonces en España¹⁰. En Francia, a partir de 1635, no cesa de imponerse y de progresar «una pintura refinada hecha de arabescos musicales y de luces claras, de evocaciones de un mundo ideal en el que la antigüedad juega un papel preponderante»¹¹. Efectivamente, en el último tercio del XVII muchos indicios nos hablan de esta búsqueda de una factura «clara»: la decoración del Trianón de mármol¹², la inspiración en Correggio¹³, en los venecianos, en los flamencos, así como el triunfo del color y de los «rubenistas»¹⁴; manifestaciones todas de un deseo profundo de renovación. Con todo, las estructuras del arte real, en especial la Academia, permanecen intactas y la pintura de historia sigue siendo fundamental. En la época en que esta evolución tomaba cuerpo en Francia, el arte español se veía afectado por una fuerte crisis en la creación pictórica. En 1693 moría en Madrid su último gran maestro, Claudio Coello. En el año anterior, Carlos II había hecho venir a Lucas Jordán para decorar al fresco la gran escalera del Escorial¹⁵.

Es posible que haya existido una cierta analogía de experiencias entre el estilo del artista napolitano en sus años españoles, fluido, ligero, colorista, y la aspiración de los pintores franceses de fines del XVII a la claridad y vivacidad. Pero el hecho esencial se sitúa en otro plano: para remediar la crisis, normal si se considera el di-

latado impetu creador del Siglo de Oro, la corte de Madrid vuelve sus miradas hacia Italia, precisamente a Nápoles, de donde también era rey el último de los Austrias.

Cuando su nieto sale para España, Luis XIV multiplica sus consejos de prudencia en las relaciones con sus nuevos súbditos, especialmente en lo referente a las costumbres, tanto en el aspecto moral como en el cotidiano, que pudieran sorprender al que fuera duque de Anjou. El esmero que pone Hyacinthe Rigaud en el *Felipe V*, comenzado en Versalles antes de su partida, esforzándose por dar al modelo un aire español, nos muestra cómo los consejos del abuelo iban a aplicarse especialmente al arte del retrato real. Sin embargo, en Madrid, el joven soberano y su esposa, María Luisa de Saboya, no pudieron hacerse retratar a su gusto. En efecto, Lucas Jordán se vuelve a Nápoles en 1702, Ardemans se dedicaba sobre todo a la arquitectura y Palomino, al menos en 1705, decoraba al fresco el coro de San Esteban de Salamanca. Los demás artistas no eran sino discretos o incluso mediocres: Jacques Courtilheau, que llevaba un nombre francés, cuya obra sigue siendo poco conocida y cuya traza se pierde rápidamente; el flamenco Juan van Kessel; Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Juan García de Miranda¹⁶ y Miguel Jacinto Meléndez... Estos dos últimos no carecían de mérito, pero realmente no hubieran podido borrar el recuerdo del retrato de Rigaud, vinculado en la memoria de Felipe V a los últimos días pasados en Versalles. Por otra parte, en los palacios españoles se imponían trabajos de reforma para darles más regularidad y más comodidades; allí también serían necesarios pintores encargados de la decoración. Una vez que los apremios de la guerra pudieron hacer olvidar la prudencia inicial de Luis XIV e impulsieron una transformación de la monarquía, el recurrir a talentos franceses se hizo inevitable, no ya de forma eventual, sino para contribuir a la instauración de un arte real basado en el modelo borbónico, es decir, con una enseñanza académica, con una jerarquía entre los temas y con la importancia otorgada a la historia; un arte de este tipo no podía reducirse simplemente al género del retrato.

Tal recurso, desde la perspectiva de nuestros días, nos parece casi sacrilego, al tener como escenario los mismos lugares en que Velázquez y sus sucesores habían mostrado su capacidad de retratistas y de decoradores; ¿cabe mayor oposición entre un «Felipe IV» de Velázquez y el aparatoso «Luis XIV» de Rigaud pintado inmediatamente después de «Felipe V»? La realidad en el contexto de los años en torno a 1700, es bien distinta. Se trataba, entonces, de llenar un indiscutible vacío. Además, no podía reducirse el tipo de retrato español al que practicaron Velázquez y los maestros del Siglo de Oro, por muy excelente que fuera. La corte de Madrid de los siglos XVI y XVII apreciaba también los retratos de sus príncipes hechos por Tiziano y por Rubens; precisamente eran estas escuelas, flamenca y veneciana, las que ejercían con frecuencia su atracción sobre los jóvenes artistas franceses, tan inquietos por renovarse. Los que viniesen a Madrid encontrarían gran número de obras maestras de estas «escuelas», tanto en el Alcázar y en el Retiro como en los otros palacios. Por otra parte, después de Velázquez, el retrato de corte se había impregnado de matices barrocos y dinámicos, no sólo en el caso de Lucas Jordán, sino incluso, en el de Carreño.

Así pues, a principios de siglo era patente la necesidad de instalar

en la capital española un buen pintor francés que retratara a los soberanos y ayudara a la restauración del arte de corte. A pesar de ello, ningún artista de envergadura se decidió a ponerse al servicio de Felipe V. A decir verdad, la guerra hacía muy expuesto cualquier intento de instalación, impidiendo también al rey y a su círculo—María Luisa de Saboya, la princesa de los Ursinos, su camarera mayor, d'Aubigny, secretario de esta última, Orry enviado especialmente por Luis XIV para enderezar las finanzas de su nieto— consagrarse a grandes proyectos artísticos. Roger de Piles, que vino con el embajador Amelot, pudo haber sido un útil consejero, pero tuvo que regresar a París al cabo de algunos meses¹⁷. Contrariamente a lo que se ha venido creyendo, René-Antoine Houasse no estuvo al servicio de Felipe V. Louis de Boulogne, que se había despedido de la Academia el 31 de diciembre de 1704 para salir hacia España, no llegó a partir. De Antonio Guerra, oriundo de Perpiñán, sabemos de manera imprecisa que estuvo vinculado al joven rey, pero era un artista de segundo orden. Antoine du Verger, diplomático y aficionado al arte, bastante dotado para la arquitectura y la pintura, hizo en 1705 los retratos de los soberanos, pero no podía reemplazar a un profesional y fue nombrado cónsul en Lisboa, donde se sabe que se encontraba en 1713¹⁸. Henri de Favannes había seguido una carrera normal y gozaba (o al menos estaba en camino) de cierta notoriedad¹⁹; en 1693 había obtenido el gran premio de la Academia y se había unido en Roma con d'Aubigny. En París, pintó en 1704 como pieza de recepción. «España ofreciendo la corona a Felipe, duque de Anjou» (Museo de Versalles, dibujo preparatorio en el Museo de Orleans). En Madrid formó parte del séquito de d'Aubigny y del de la princesa de los Ursinos; cuando en 1708 se encontraba realizando unas copias en El Escorial, los jerónimos le hicieron arrestar por la Inquisición²⁰, debiendo intervenir la camarera mayor para su liberación. Sería más tarde, en Francia, donde debía realizar sus grandes obras: «La Vida de Felipe V», «La Asunción» y «Los Misterios de la Virgen» para la galería y capilla respectivamente del castillo de Chanteloup, hoy destruido²¹.

Se comprende pues que María Luisa de Saboya escribiera el 12 de septiembre de 1712 a Madame Royale en estos términos: «Si tuviéramos buenos pintores en España no habría esperado a vuestra petición para enviaros nuestros retratos; pero realmente, los que se han hecho hasta este momento son todos tan malos que no he llegado a decidirme. También mi madre me hace la misma petición desde hace tiempo, y le he respondido que espero poder enviárselos pronto, ya que en cuanto tengamos tiempos más tranquilos, que será pronto, si Dios quiere, haremos venir un pintor de Francia»²².

En 1712 la aurora de la paz empezaba a despuntar, y del mismo modo que su llegada explica la elaboración de los grandes proyectos de 1713-1715, de Robert de Cotte para el Buen Retiro, da también la pauta para la aplicación del modelo monárquico francés en otro campo: la pintura. La llegada de Miguel Angel Houasse, poco antes del 9 de febrero de 1715, inaugura un período que se continúa con la venida de Jean Ranc, más tarde con la de Louis-Michel Van Loo, y que se acaba cuando este último vuelve a Francia en 1752. A pesar de la caída en desgracia de Orry, de la influencia de Isabel de Farnesio y del auge cada vez más claro del italianismo

a partir de 1735, este período fue fecundo en la corte de España para la pintura francesa.

Fue Orry el que hizo llamar a Houasse para el servicio de Felipe V, pero el 9 de febrero de 1715, cuando el artista acababa de llegar a Madrid, el ministro, destituido, preparaba su vuelta precipitada a Francia²³. A pesar de la pérdida de quien le había llamado, el recién llegado fue nombrado pintor de cámara y pudo hacer carrera en la corte; sin embargo, su delicada salud le obligaría a varias estancias en Francia, muriendo allí en una de ellas en 1730. Houasse no sólo pertenecía a una familia de artistas muy conocida, sino que incluso Orry le califica de «pintor célebre»²⁴. ¿Por qué entonces en 1721, mucho antes de su desaparición Felipe V buscaba traer a otro pintor francés? ¿Sería acaso que la discreción íntima, característica de sus retratos, contrastaba demasiado con el fasto habitual en Rigaud? Sea como fuere, lo cierto es que este último, el de Largillière y el de François de Troy fueron los tres nombres que se barajaron en la petición hecha al ministro Dubois. Sin embargo, ni la edad ni la clientela de estos grandes maestros permitían considerar factible su instalación en Madrid. Dubois designó finalmente a Jean Ranc, a quien muy probablemente apoyaría Rigaud, ya que se había casado con una sobrina suya. Después de una larga estancia en España, en la que según parece tuvo problemas de dinero y necesidades apremiantes que le indignaban al no verse estimado y considerado como creía que debía serlo, Ranc muere en Madrid el 1 de junio de 1735²⁵. Rigaud, implicado nuevamente en la elección de un pintor para la corte de Felipe V, designó a un miembro de una familia de artistas también muy apreciada y cosmopolita, aun cuando ya se hubiera afrancesado bastante, Louis-Michel van Loo; el 15 de enero de 1737 llegaba el artista a la capital española, en la que viviría con su hermana Marie-Anne, casada con Antoine Berger, natural de Lyon. Este último asociaría a su cuñado en sus actividades comerciales y llegó a ser director de la manufactura de La Granja²⁶.

Es muy sugestivo observar la obra de los tres artistas de forma global, ya que esa perspectiva hace resaltar más claramente su contribución al establecimiento de una pintura monárquica a la francesa. Los tres practicaron el retrato de corte, mostrando a sus amos, los príncipes, en grupos familiares o en efigies individuales, en busto, de pie o a caballo. Probablemente Ranc y Van Loo satisficieron plenamente el deseo de Felipe V de ver proseguida la tradición de Rigaud a su alrededor. Houasse y Van Loo (y seguramente también Ranc) trabajaron en cuadros mitológicos, en la pintura de historia, sagrada, profana y contemporánea. Los tres contribuyeron igualmente, según la personalidad de cada uno, a la decoración de los palacios, especialmente Houasse, suministrando composiciones a la manufactura de tapices de Santa Bárbara, y Ranc, al arreglar los nuevos aposentos reales de la parte occidental del Alcázar de Madrid, poco antes del incendio que lo destruiría en la Nochebuena de 1734²⁷. Los tres obtuvieron el título tradicional español de «pintores de cámara», añadiéndole Ranc y Van Loo otro, tomado de la corte francesa, el de «Primer pintor». Michel Ange Houasse empezó a formar jóvenes españoles: Antonio González Ruiz, Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo. Van Loo fue el maestro de Gil Luis Meléndez; asimismo, según Ceán Bermúdez, se preocupó por la

enseñanza en la Junta preparatoria de la Academia de San Fernando volviéndose a París en 1752 únicamente cuando la fundación de esta última se hizo efectiva²⁸.

Los tres artistas poseyeron en común elegancia, gracia y solidez de oficio, Jean Ranc, a quien se le ha reprochado a veces cierta pesantez, se muestra por el contrario particularmente delicado y poético en los retratos de infantes («D. Fernando», «D. Carlos», Prado), sin perder por ello nada de su firmeza. Louis Michel van Loo, a quien imagináramos siempre refinado como en su *Venus, Cupido y Mercurio* de la Academia de San Fernando, e incluso ágil para pasar de la maestría al virtuosismo, realiza no obstante algunos retratos bastante pesantes en el conjunto de su suntuosa galería iconográfica principesca.

De los tres pintores, el más interesante es sin género de duda Michel Ange Houasse²⁹. Aunque no parece que haya pintado muchos retratos («D. Luis, príncipe de Asturias», Prado, y el «Infante Felipe Pedro», Madrid, Palacio Real), muestra en ellas dotes evidentes: sencillez, emoción contenida, y delicadeza en las actitudes y en los tonos. El preciosismo que se observa en el segundo de los retratos aludidos confiere por el contrario un encanto y un refinamiento inesperados a las vírgenes de sus cuadros religiosos (Prado, La Granja). En las dos «Bacanales» del Prado se muestra como seguidor, sensible y quizá un poco trabajoso, de Poussin. En sus numerosas escenas de la vida de sociedad, elegantes, familiares, populares o rústicas, ha desplegado un talento tan ágil como flexible. Y aquí se impone la pregunta: ¿por qué tantos cuadros de género? ¿Su pertenencia a Felipe V, según consta en el inventario de La Granja de 1746, prueba la estima en que se tenía esta clase de asuntos tan practicada por los flamencos; seguramente Houasse, al multiplicar este tipo de escenas satisfacía a la vez su propio gusto y la inclinación del rey. Aunque haya situado sus temas en la Francia galante, en el Flandes pintoresco o en la España contemporánea, ha conseguido versiones personales suyas. Sus paisajes, especialmente los de los Sitios Reales, constituyen quizá la parte de su obra más seductora por la frescura y modernidad de la observación y del sentimiento: la presentación de los motivos y la franqueza de los colores hacen surgir la tierra, el agua, los árboles y el cielo en toda su original pureza, confiriendo por otra parte a las edificaciones vecinas, creadas por el hombre, una sabrosa dignidad.

De esta forma Michel Ange Houasse, Jean Ranc y Louis-Michel van Loo aportaron a la corte y al reino un sentido de la belleza, un arte palatino y unas enseñanzas. Contribuyeron además a formar el ambiente en el que se va a desarrollar el talento de un pintor como Luis Paret y Alcázar, tan próximo a Watteau y sobre todo a Gabriel de Saint-Aubin³⁰. Goya, en su «San Francisco de Borja y el moribundo impenitente» (catedral de Valencia), recuerda la «Milagrosa curación de la Madre María Teresa de Montplaisant», de Houasse (Madrid, Instituto de San Isidro)³¹. Las escenas populares de este último anuncian las del maestro aragonés. «El Quitarol» coincide asimismo con la traducción visual del tema de Ranc, «Vertumno y Pomona» (Museo de Montpellier) del que ignoramos todavía si pertenece o no al período español del artista.

Los tres artistas franceses son igualmente deudores del país en que residieron. Lo son, por lo menos en parte, Houasse y Van Loo;

la simplicidad de algunos de sus retratos puede muy bien arrancar de los pintores del Siglo de Oro... No tendría nada de particular el afirmarlo, ya que Van Loo poseyó un *Busto de viejo* y un *Príncipe Baltasar Carlos* de Velázquez³². Tampoco sería extraño el ver en sus matices grises y plateados el resultado de un estudio de los cuadros castellanos. Sin embargo también es posible que les haya inducido a esas emulaciones algunos ejemplos conocidos o practicados en la misma Francia. Así, el retrato de la «Infanta reina María Ana Victoria» de Largillière, pintado en París en 1724 durante la estancia de la princesa y enviado a sus padres, demuestra, con su sinfonía de tintas grises, cómo podía también lograrse este tipo de armonía en su país de origen. A la misma conclusión conduce la observación de la «Duquesa de Borgoña» de Santerre (Museo de Versalles).

Los temas merecen también algunas observaciones. Las pinturas de Velázquez continuaban gozando de gran estimación en la corte³³. Los textos y las obras prueban que el tema de la familia real, cuya representación suprema en la tradición nacional la constituía las «Meninas» (con otro título, por cierto³⁴), interesó mucho a Jean Ranc y a Louis-Michel Van Loo. El sobrino por matrimonio de Rigaud no llegaría a realizar la gran composición que soñaba, pero al menos en la «Familia de Felipe V» (Prado) nos dejó un boceto muy atractivo por la unión de la majestad y de la intimidad, de la elegancia y de los matices poéticos. Van Loo, por el contrario, pudo llevar a cabo el inmenso cuadro en que aparecen los diversos miembros de la familia del Rey Católico (Prado) en una reunión que no hacía posible la distancia (los soberanos de Nápoles y su hija están presentes en la tela, aunque vivían en Italia). Comparado con las «Meninas» resulta agitado y superficial; es válido, sin embargo, como testimonio de una corte barroca, llena de italianismo y apasionada por la música (la dinastía se hace representar escuchando un concierto y reaccionando a su audición), y por la amplitud del trabajo y el cuidado con que se trata cada retrato individual.

La pintura francesa no sólo estaba presente en la corte gracias a los artistas que en ella vivían y trabajaban, sino también por los envíos de cuadros hechos a la familia real por sus parientes desde París o Versalles o comprados por ella misma. Las relaciones de parentesco explican esta abundancia de retratos; en los años recientes, Juan J. Luna Fernández ha reconstruido la historia de un buen número de ellos, especialmente obras de Pierre Gobert³⁵, Nicolás de Largillière y Hyacinthe Rigaud³⁶. El prestigio de este último que, indicaba ya por su papel en la elección de los pintores palaciegos, se ve confirmado por el número de obras suyas enviadas a España; señalemos por lo menos algunas. El Prado conserva un «Felipe V» vestido a la moda española semejante al que fuera realizado en Versalles poco antes de la partida del joven soberano; el palacio real de Madrid, un «Luis XV» con traje de ceremonia con las «regalia», encargo de Felipe V al proyectarse el enlace de su sobrino con la infanta María Ana Victoria. Un problema difícil se plantea con el envío de un ejemplar del célebre «Luis XIV» vestido de armiño (cuyo original se hizo inmediatamente después del «Felipe V»), envío que no parece haberse llevado a cabo aunque estuviera preparado; J. J. Luna Fernández ha

orientado las reflexiones, de un modo nuevo después de descubrir en el «Luis XIV» con coraza del Prado la firma y la fecha de 1701, prueba de un rápido envío. Se pregunta si en lugar del retrato característico de la monarquía absoluta francesa, no habrá sido enviado éste para traducir una intención. Efectivamente, en las colecciones reales españolas se formó con conjunto iconográfico de príncipes de la Casa Real de Francia, representados armados, como afirmando su apoyo a Felipe V en la Guerra de Sucesión. De este conjunto formarían parte asimismo el «Gran Delfín» réplica del de 1697, y el «Duque de Borgoña», ambos conservados en el palacio de Madrid. Otros enriquecimientos de las colecciones reales revelan únicamente el gusto o la inclinación de la familia real. En el inventario de Felipe V en La Granja en 1746 figuran especialmente un «San Pablo y San Bernabé en Litra» de Sébastien Bourdon (Prado), «El Vado» de Claude Lorrain (Prado)³⁷, el «David vencedor» y el «Parnaso» de Poussin³⁸. El de Isabel de Farnesio, del mismo lugar y fecha, incluye el «Contrato de Matrimonio» y los «Jardines de Saint-Cloud» (Prado), considerados como obras de Watteau; aun cuando esta atribución plantea algunos problemas³⁹, ambos cuadros muestran la amplitud del gusto de la soberana y su deseo de poseer obras de un artista de moda.

A decir verdad, los italianos de la corte, cuando su personalidad era de primer orden hacían también un sitio a la pintura francesa. Así sucedió con Filippo Juvara; en su proyecto de decoración del «salón de las empresas del rey» de La Granja en 1735 quería alabar a Felipe V a través de Alejandro y sus grandes hazañas. Junto a encargos hechos a su país de origen, reservaba un cuadro a François Lemoyne, que representaría «la Clemencia» con ocasión del «Alejandro perdonando la vida y devolviendo sus estados al vencido Porus». El pintor se suicidaría el 4 de junio de 1737, antes de haber realizado la obra definitiva, pero dejando seguramente algunos estudios preparatorios, de los que uno ha sido identificado recientemente⁴⁰. Carle van Loo, tío de Louis-Michel, sería el designado para reemplazarle. Parece haberse encontrado su boceto; la obra definitiva, expuesta en el Salón de 1739 fue enviada a España dos años más tarde. El salón concebido por Juvara no llegó a realizarse pero en cambio las pinturas fueron terminadas y enviadas a la península. Madrazo las localizó en El Escorial, y recientemente la de Carle van Loo⁴¹ ha atraído el interés de los historiadores.

En 1747, mucho antes de la partida de Louis-Michel van Loo, Fernando VI llamaba a su lado a Jacopo Amiconi. El trabajo de ambos no llegaría a estorbarse mutuamente el estar considerado el francés sobre todo como retratista y el italiano como fresquista. En cuanto tal, el segundo era indispensable en el palacio real de Madrid, cuyas obras avanzaban con rapidez; moriría en Madrid el 22 de agosto de 1752⁴². A continuación, el gran pintor y decorador de la corte española sería Corrado Giaquinto, llegado en junio de 1753. Sin embargo la venida de Giambattista Tiepolo y Antonio Rafael Mengs en el reinado de Carlos III perjudicaría su excepcional posición, y después de continuos achaques de salud volvería a Italia⁴³. El veneciano, llegado a Madrid en 1762, moriría aquí mismo, en 1770 después de haber trabajado junto a sus hijos Giovanni Domenico y Lorenzo⁴⁴; Mengs por su parte, resi-

diría en España de 1761 a 1769 y de 1774 a 1776 ⁴⁵. Sin embargo, ya entonces algunos pintores españoles de talento desigual comenzaron a colocarse en primer plano a partir del reinado de Fernando VI y luego bajo Carlos III; nos referimos a Antonio González Ruiz ⁴⁶, Antonio González Velázquez, Francisco Bayeu ⁴⁷, Salvador Maella, Luis Paret y Alcázar ⁴⁸ y, como inseparable en sus comienzos de su época, aunque destinado a superarla en toda la magnitud y diversidad de su genio, Francisco de Goya ⁴⁹.

Después de la partida de Louis-Michel van Loo, la pintura francesa no contará en Madrid con representantes de primer orden. Charles Flipart (1721-1791), parisino, que había estudiado en Venecia unió su suerte en España a la de Amiconi, siendo «pintor y grabador de cámara». La célebre composición de su patrón «Fernando VI y Bárbara de Braganza en medio de su corte» sería grabada por él. Como pintor, es autor especialmente de la «Rendición de Sevilla a San Fernando» (Prado) ⁵⁰.

Charles de la Traverse ⁵¹ parecía destinado a una carrera feliz y brillante; admitido en la Escuela real de alumnos protegidos, fue más tarde pensionado de la Academia de Francia en Roma, a partir de 1751. Pero para sustraerse a la hostilidad del marqués de Marigny, aceptó permanecer a partir de 1756 en Nápoles en calidad de primer gentilhombre del marqués de Ossun, embajador de Luis XV ante Carlos VII. Este último detestaba las caras nuevas y así, al convertirse en Carlos III de España, pidió que el marqués fuera trasladado a Madrid. Tal fue el origen de la instalación en la Corte de Charles de la Traverse. Inútilmente intentó emplearse en el servicio del nuevo rey, continuando únicamente al lado de su protector francés y viviendo a su servicio. Contrariamente a lo que se ha escrito por error algunas veces, no tuvo ninguna vinculación con un «marqués de Osuna» (aparte de ello, el cabeza de esta ilustre familia española ostenta el título de duque ⁵²) y su campo de acción se inscribe únicamente en el marco de la embajada francesa y no en la inclinación que mostraran hacia el arte del país vecino los miembros de esa gran estirpe hispánica ⁵³. Su obra como pintor es todavía poco conocida; su calidad como dibujante parece notable a juzgar por lo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid; su principal mérito sin embargo, parece haber sido el contribuir felizmente a la formación de Luis Paret y Alcázar. Con los años, el marqués de Ossun llegaría a sentir tal veneración por Carlos III que el gobierno de Versalles le consideraría más como un admirador incondicional de D. Carlos que como su embajador, no haciéndole participe ni responsable de los asuntos importantes ⁵⁴. Sus funciones se terminaron en 1777 ⁵⁵, y La Traverse, después de haber permanecido algún tiempo más en España, moriría en París en 1787 ⁵⁶.

Tres tolosanos finalmente trabajaron también en la corte de Carlos III y de Carlos IV. Nos inclinaríamos a considerar su actividad como una manifestación de los lazos artísticos tradicionales entre el Languedoc y la Península Ibérica más que como una continuación de las relaciones entre París, Versalles y Madrid en el campo de la pintura, tan fuertes y fecundas en otros tiempos. El género que practicaban, la miniatura, era ya desde hacía tiempo técnica muy apreciada por los soberanos al sur de los Pirineos.

Guillaume Bouton (1730-1782), pintor y miniaturista, se encontraba en Madrid en 1764 y tres años más tarde volvía de nuevo a nuestro país procedente de Lisboa. Su hijo Joseph (1768-1823) fue nombrado en 1805 pintor de cámara, aunque sin sueldo; sin embargo, en 1808, a raíz de los acontecimientos políticos, abandonó España, refugiándose en Bayona. Jean Bauzil, nombrado también, en 1797, pintor de cámara se instaló definitivamente en Madrid, y aquí moriría en 1820, después de haberse negado a servir a José I, el rey intruso ⁵⁷.

Mayor esplendor se observa en las adquisiciones de pintura hechas en Francia, ya que muestran, al mismo tiempo, el valor de los regalos recibidos, el gusto de la familia real y su buena información. Así, Carlos IV, según lo ha mostrado Juan José Junquera y Mató, fue un excelente coleccionista, tanto en su época de príncipe de Asturias como después de ascender al trono. En 1781, obsequiado con dos cuadros de Claude Joseph Vernet, los encontró tan de su agrado que llegó a encargar seis más del mismo pintor, cuadros que efectivamente llegaron el 24 de diciembre de 1782 y decoraron una habitación de la Casita del Escorial. Este conjunto está hoy repartido entre el Prado, y el museo y la colección Wellington de Londres; los que así se encuentran en Apsley House formaban parte de las obras de arte que se llevó José I en su huida, caídos posteriormente en las manos de Wellington y cedidos a éste por Fernando VII ⁵⁸. No obstante, sigue planteando bastantes problemas de rehacer su distribución original.

Carlos IV decoró también con pinturas francesas el gabinete de platino de la Casa del Labrador de Aranjuez, cuyo proyecto se debe a Percier y Fontaine. Girodet envió los cuadros de las Cuatro Estaciones; y Jean-Joseph-Xavier Bidault, Jean Thomas Thibault y J. Barraban los cuadros pequeños de debajo, con vistas y paisajes del Louvre, Venecia, Florencia y Nápoles ⁵⁹.

En las páginas precedentes, hemos presentado únicamente una lectura provisional de obras, artistas y corrientes artísticas; las investigaciones posteriores ayudarán a completarla. En este espíritu sería conveniente definir con la mayor precisión posible el papel jugado por Pillement o Subleyras ⁶⁰. De hecho, el recurso a artistas franceses se concebía sobre todo en razón de la crisis de la creación artística en Madrid y de la necesidad de formar a los jóvenes españoles. No hay que olvidar que Louis-Michel van Loo volvió a París solamente cuando la formación de éstos quedó asegurada por una institución estable. El gusto y las inclinaciones de la familia real prolongaría más de lo necesario la presencia en suelo español de artistas italianos, ya que desde 1746 el «relevé» podía ser parcialmente asegurado. Al menos esta prolongación enriquecería el patrimonio real y nacional y aportaría a Goya un campo más amplio del que extraer sus fuentes. Finalmente, no se puede estudiar el arte en la corte de Madrid mirando en una sola dirección, la que va de Francia a España; la opuesta es digna de igual atención. En la segunda mitad del siglo XVIII aumentó la comprensión de la civilización hispánica, encontrándose ahí felizmente el anuncio de los múltiples préstamos artísticos que ayudaron a asegurar la novedad de la pintura en el París del siglo XIX.

¹ Aunque ya estén superadas, debemos recordar dos obras en razón de la gratitud debida a sus autores por los investigadores de nuestros días: L. DUSSIEUX, *Les artistes français à l'étranger*, París, 1876, y Louis REAU, *Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde latin*, París, 1933. Para una información más especializada, M. NICOLLE, *La peinture française au musée du Prado*, París, 1925; Francisco Javier SANCHEZ CANTON, *Los pintores de cámara de los Reyes de España*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1914-1916; *Felipe V y sus hijos*, Madrid, 1926, y *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*, «Ars Hispaniae», vol. XVII, Madrid, 1965. Algunas de las informaciones utilizadas en este prefacio están extraídas de nuestro libro, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Burdeos, 1962. Juan J. LUNA FERNANDEZ, que presentó a principios de 1979 en Madrid una tesis sobre la pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España, ha publicado además otros artículos sobre este tema, a los que haremos referencia más adelante.

² Marcel ROTHLSBERGER y Doretta CECCHI, *Tout l'oeuvre peint de Claude Lorrain*, París, 1977, pág. 93, núms. 72-73; págs. 94-95, núms. 93-95, y págs. 98-99, núms. 111-113. Este libro permite también eventualmente, recurrir a la monografía clásica de M. ROTHLSBERGER, *Claude Lorrain. The Paintings*, New Haven (Conn.), 1961.

³ Albert CHATELET y Jacques THUILLIER, *La peinture française de Fouquet a Poussin*, Ginebra, 1963, páginas 207-208.

⁴ Bernard DORIVAL, *Velázquez et la critique d'art française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, en *Varia velazqueña*, t. I, Madrid, 1960, pág. 526.

⁵ Jeannine BATICLE, *Les peintres de la vie de saint Bruno au XVII^e siècle: Lanfranc Carducho, Le Sueur*, en «La Revue des Arts», Musées de France, 1958, n.º 1, págs. 17-28.

⁶ Jeannine BATICLE, *Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 a 1830*, en *Varia velazqueña*, t. I, Madrid, 1960, págs. 534 y ss.; *Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVII^e siècle*, en «La Revue des Arts», Musées de France, 1960, núms. 4-5, págs. 195-200, y *Remarques sur les relations artistiques entre la France et l'Espagne au XVII^e siècle*, en «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1962, n.º 6, págs. 287-292. La «pieza de la torre» estaba situada cerca del jardín de la Priora.

⁷ Bernard DORIVAL, *Callot modèle de Murillo*, en «La Revue des Arts», n.º 2, págs. 94-101. Sin olvidar que Callot es lorenés, podemos pensar que su caso plantea menos problemas que el de Gellée en relación al arte francés.

⁸ Abbé de MONVILLE, *La vie de Pierre Mignard*, París, 1730, págs. 148-150, y Lorenz SEELIG, *L'inventaire après décès de Martin Van Den Bogaert dit Desjardin sculpteur ordinaire du Roi*, en «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français», 1972 (Publ. en 1973), página 170, n.º 1. El *San Juan Bautista* se conserva en el Prado.

⁹ Citado por Jacques THUILLIER, *Sur un silence de Roger de Piles*, en *Velázquez, son temps, son influence. Actes du colloque tenu a la Casa de Velázquez, les 7, 9 et 10 décembre 1960*, publ. en París, 1963, pág. 73.

¹⁰ Jacques THUILLIER, art. citado en la nota precedente, págs. 73-91.

¹¹ Jacques THUILLIER, art. citado, pág. 87.

¹² Antoine SCHNAPPER, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, París-La Haya, 1967.

¹³ Antoine SCHNAPPER, *Le Corrège et la peinture française vers 1700*, en *Fonti e Studi. Serie seconda V. Atti del convegno sul settecento parmense nel 2.º centenario della morte di C. L. Fragoni*, Parma, 10-11-12 mayo 1968, publ. en 1969, págs. 341-350.

¹⁴ P. MARCEL, *La peinture française au début du XVII^e siècle, 1690-1721*, París, sin fecha; Bernard TEYSEDRE, *Roger de Piles et le débat sur le coloris au siècle*

de Louis XIV, París, 1957, y Antonie SCHNAPPER, *Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris*, París, 1974.

¹⁵ Sobre el sentido de la venida de Giordano, véase Yves BOTTINEAU, *A propos du séjour espagnol de Luca Giordano (1692-1702)*, en «Gazette des Beaux Arts», noviembre 1960, págs. 249-260.

¹⁶ Teresa JIMENEZ PRIEGO, *Juan García de Miranda, pintor de cámara del rey Felipe V, en Guadalupe*, en «Revista de Estudios extremeños», 1976, n.º 3, páginas 575-593.

¹⁷ Jacques THUILLIER, art. citado, pág. 73, n.º 1. Al menos, explica J. THUILLIER, Roger de Piles parece haber adquirido por entonces cierto número de dibujos españoles, que irían a enriquecer su colección, y más tarde la de Crozat.

¹⁸ Yves BOTTINEAU, *Antoine du Verger et l'Alcázar de Madrid en 1711*, en «Gaz. des Beaux-Arts», mayo-junio, 1976, págs. 178-180.

¹⁹ Gabriel ROUCHES, *Henri de Favannes (1668-1752), illustrateur des Fastes du Gouvernement de Philippe V, Roi d'Espagne, à son début*, en «Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art. français», 1950, págs. 133-136; Gaston BRIÈRE, *A propos d'un tableau par Henri de Favannes*, en «Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français», 1951, pág. 106, y *Sur un tableau par Henri de Favannes*, en la rev. citada, 1953, pág. 141.

²⁰ Madrid. Archivo general de Palacio. Sección histórica, sucesos histórico-políticos, legajo I; 1708, Prisión de D. Enrique Fabanne, que de orden de S.M. se hallaba copiando unos cuadros en el Real Monasterio de San Lorenzo, del que le sacó preso la Santa Inquisición.

²¹ Antoine SCHNAPPER ha atribuido recientemente al artista dos pinturas del museo de Auxerre («Coriolano dejando a su familia para ir a combatir a su patria» y «Coriolano suplicado por su esposa y su madre») y ha aportado información sobre cuestiones que le atañen: *Deux tableaux de Henri de Favanne*, en «La revue du Louvre et des Musées de France», 1972, núms. 4-5, páginas 361-364.

²² Condesa della ROCCA, *Correspondence inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne, petites-filles de Louis XIV*, París, 1864, págs. 233-234.

²³ Carta del 9 de febrero de 1715 de Orry a Grimaldo, citada por Yves BOTTINEAU en *Un problème d'attribution: le portrait de Don Luis, prince des Asturies au Prado* en «Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français», 1976, pág. 114, n.º 21.

²⁴ En su carta Orry escribe: «como es un pintor célebre...».

²⁵ Sobre Rigaud y su sobrina, véase Claude COLOMER, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, «Connaissance du Roussillon», 1973. Los estudios más recientes sobre Ranc se deben a Juan J. LUNA FERNANDEZ, *Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V, Aspectos inéditos*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, septiembre de 1973, vol. III, págs. 129-139; *Un centenario olvidado: Jean Ranc*, en «Goya», n.º 127, julio-agosto 1975, págs. 22-27, y *Jean Ranc*, en «Reales Sitios», n.º 51, primer trimestre 1977, págs. 245-252.

²⁶ Didier OZANAM, *La diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el duque de Huéscar 1746-1749*, Madrid, 1975, página 85, n.º 2.

²⁷ Una inveterada tradición que arranca de los días inmediatos al incendio hace a Ranc responsable involuntario de éste, al haberse emborrachado sus sirvientes. El 18 de enero de 1735 protesta de su inocencia ante Patiño, al pedir el cargo de «superintendente de los cuadros»: «lo pido como una Gracia que podrá ponerme a cubierto de la especie que continúa propagando la envidia de mis enemigos sobre el incendio de Palacio, donde, a pesar suyo, todavía se ve que ni en mi aposento ni en la chimenea hay traza de fuego alguno». (Citado en Yves BOTTINEAU, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, pág. 495).

²⁸ Juan Agustín CEAN BERMUDEZ, *Diccionario his-*

tórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, T. V, Madrid, 1800, pág. 130: «El 13 de julio de 1744 se le nombró (a Van Loo) primer director de los estudios de la junta preparatoria; y el 12 de abril del 51, director de la academia de San Fernando. Parece que no deseaba más que ver formalizado este instituto para retirarse a su país, pues volvió lleno de honras a París, donde a poco tiempo falleció». En realidad, no fallecería hasta 1771.

²⁹ Jutta HELD, *Michel-Ange Houasse in Spanien*, en «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», t. XIX, 1968, págs. 183-206, y Juan J. LUNA, *Miguel-Ange Houasse*, en «Reales Sitios», 1974, n.º 42, págs. 45-55; 1975, n.º 43, págs. 33-43; n.º 44, págs. 53-60; n.º 45, págs. 38-48; 1976, n.º 47, págs. 41-48, y n.º 48, páginas 65-72. Nosotros ya expusimos cómo Rigaud no pudo venir a España para retratar al príncipe de Asturias, y que convenía conservar para Houasse la atribución de esta pintura: *Un problème d'attribution. Le portrait de Don Luis, prince des Asturies, au Prado*, en «Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français», 1976, págs. 111-114.

³⁰ Jeannine BATICLE, *Les attaches français de Luis Paret y Alcázar*, en «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1966, n.º 3, págs. 157-164.

³¹ Francisco Javier SANCHEZ CANTON *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*, pág. 89.

³² Estos dos cuadros han sido identificados en el Ermitage (Busto de anciano) y en la Wallace Collection (Príncipe Baltasar Carlos, atribuido a Mazo), por Jeannine BATICLE, *Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 a 1830*, en *Varia velazqueña*, t. I, págs. 542 y 544.

³³ Yves BOTTINEAU, *La Cour d'Espagne et l'oeuvre de Velázquez dans la première moitié du XVIII^e siècle*, en *Varia velazqueña*, t. I, págs. 553-560.

³⁴ En el inventario de 1686 del Alcázar de Madrid, la célebre composición, colocada en la «pieza del despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo», se describe de la siguiente forma: «Una Pintura de cuatro varas y media de alto y tres y media de ancho, Retrata la Sra. Emperatriz Infanta de España, con sus Damas y Criados, y una Enana, original de Diego Belázquez, Pintor de Cámara y Aposentador de Palacio, donde se Retrató a sí mismo pintando» («Bulletin Hispanique», julio-diciembre de 1958, pág. 297, n.º 513). La descripción es la misma en el inventario de la testamentaria de Carlos II: Museo del Prado. Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II, edición preparada por Gloria FERNANDEZ BAYTON, t. I, Madrid, 1975, pág. 46, n.º 286.

³⁵ Juan J. LUNA, *Pintura de Pierre Gobert en España*, en «Archivo Español de Arte», t. XLIX, n.º 196, 1976, págs. 363-385.

³⁶ Juan J. LUNA, *Hyacinthe Rigaud et l'Espagne*, en «Gaz. des Beaux Arts», mayo-junio de 1978, páginas 185-193.

³⁷ Marcel ROTHLSBERGER y Doretta CECCHI, op. cit., pág. 104, n.º 148.

³⁸ Jacques THUILLIER, *Tout l'oeuvre peint de Poussin*, París, 1974, pág. 93, n.º 66 y pág. 94, n.º 69.

³⁹ Hélène ADHEMAR, *Watteau, sa vie, son oeuvre (precedido de l'Univers de Watteau, de René HUYGHE)*, París, 1950, pág. 218, núms. 134-135; Pierre ROSENBERG y Ertore CAMESASCA, *Tout l'oeuvre peint de Watteau*, París, 1970, pág. 102, núms. 94-95.

⁴⁰ La pieza cuya decoración concibió Juvara es llamada en la documentación contemporánea «salón de las empresas del rey». En la exposición «France in the eighteenth Century» (Londres, Royal Academy, 1968; catálogo de D. SUTTON), figuraba un cuadro titulado «Alejandro y Darío» (n.º 421, col. Molesworth). Al dar cuenta de la exposición en la *Revue de l'Art*, n.º 3, 1969, pág. 98, Pierre ROSENBERG rectifica el asunto, que es «Alejandro y Porus», vinculando la obra al encargo de La Granja. Probablemente Lemoine no tuvo tiempo de pintar el cuadro definitivo, sino únicamente de hacer los bocetos preparatorios.

⁴¹ En la pintura presentada en Londres en la Royal Academy en 1968 (la exposición de la nota precedente) con el n.º 427, Pierre ROSENBERG propone muy razonablemente ver en ella un boceto de Carle Van Loo («Revue de l'Art», n.º 3, 1969, pág. 99). Una primera versión de la tela definitiva se destruyó después del Salón de 1738, y otra, expuesta en el de 1739, fue enviada por fin al rey de España en 1741. Esta obra existe todavía junto a las demás composiciones de la serie; Madrazo las había visto en El Escorial (*Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, 1884, págs. 212-213) y reprodujo la pintura de Carle Van Loo (pág. 209). Nosotros mismos hemos confirmado, a la vista de informaciones recogidas en el servicio artístico del Patrimonio Nacional, la existencia de la serie en El Escorial (*L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, pág. 550). Para los detalles referentes a este cuadro y a Carle Van Loo, conviene remitirse al catálogo de la exposición «Carle Van Loo premier peintre du roi» en Niza, Clermont-Ferrand y Nancy de 1977; introducción de Pierre ROSENBERG, reseñas de M. C. SAHUT, página 48, boceto n.º 64, versión enviada a España, n.º 63. Por su parte, Juan J. LUNA ha estudiado igualmente la actividad de Carle Van Loo relacionada con este encargo, confirmando en 1976 la presencia de la serie, aunque dispersa, en las colecciones reales (palacios y depósitos) y reproduce el cuadro del artista tomado de una fotografía antigua (aunque valiosa): *Una obra de Carle Van Loo reencontrada*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid», t. LXII, 1976, págs. 510-514.

⁴² Jesús URREA FERNANDEZ, *La pintura italiana del siglo XVII en España*, Valladolid, 1977, pág. 63. En lo referente a los pintores no franceses de la corte, no indicaremos sino algunos estudios básicos; de hecho, los prefacios del presente catálogo no son objeto de nuestro análisis.

⁴³ Cuando se marchó en 1762, nadie creía en una ausencia definitiva, como efectivamente sucedió. No murió en 1765, sino el 18 de abril de 1766 (Jesús URREA FERNANDEZ, op. cit., págs. 123-124). Anteriormente a este trabajo, otras abundantes informaciones fueron aportadas por dos contribuciones a las *Atti Convegno di studi su Corrado Giaquinto*, Molifetta, 3-4 enero de 1969, publ. en 1971; María del Carmen GARCÍA SASETA, *Corrado Giaquinto en España*, págs. 55-92, y Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ, *Algunas obras de Giaquinto en colecciones españolas*, págs. 93-100.

⁴⁴ Francisco Javier SANCHEZ CANTON, *J. B. Tiepolo en España*, Madrid, 1953.

⁴⁵ Francisco Javier SANCHEZ CANTON, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929*, Madrid, Museo del Prado, 1929.

⁴⁶ José Luis de ARRESE, *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973.

⁴⁷ Valentín de SAMBRICIO, *Francisco Bayeu*, Madrid, 1955.

⁴⁸ Aparte del artículo de Jeannine BATICLE citado más arriba (n.º 30), véase Juan Antonio GAYA NUÑO, *Luis Paret y Alcázar*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1952, y Osiris DELGADO, *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957.

⁴⁹ Es sabido que Goya nació en 1746, el mismo año de la muerte del primer Borbón...

⁵⁰ Juan Agustín CEAN BERMUDEZ, op. cit., t. II, págs. 119-121.

⁵¹ Un artículo esencial sobre este artista es el de Antonio RODRIGUEZ MOÑINO, *Charles de la Traversie, pintor francés en España*, en «Academia, Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», IIIª época, vol. II, n.º 4, 1954, p. 381-395. Rodríguez Moñino reproduce la reseña manuscrita completa que había consagrado Paret a su maestro, mostrando el texto cortado e incluso erróneo que publicara Ceán Bermúdez. En ambas versiones se cita al marqués de Ossun como protector del pintor. Por el contrario Ceán Bermúdez ha cambiado la fecha de su muerte, apuntando la de 1778, cuando, según el texto original de Paret, aquella no tendría lugar hasta 1787. La actividad de Charles de la Traversie ha sido estudiada también por Marc SANDOZ, quien no pudo conocer el artículo de Rodríguez Moñino, de difícil consulta en Francia, siendo víctima como tantos otros de la confusión entre «Ossun» y «Osuna». Aparte de estas dificultades, son muy aprovechables sus estudios: *La vida et l'oeuvre de Charles de la Traversie...*, en «Bull. de la Soc. de l'Histoire de l'Art français, 1970, publ. en 1972, págs. 211-228, y *A group of drawings by Charles de la Traversie in the Biblioteca Nacional, Madrid*, en «Master Drawings», t. X, n.º 4, invierno de 1972, págs. 378-382.

⁵² Es sabido que Goya pintó al IX Duque de Osuna junto con su familia (Prado).

⁵³ Del mismo modo que conviene no confundir «Ossun» con «Osuna», conviene también hacer constar que el IX duque de Osuna y su esposa (condesa-duquesa de Benavente), ambos muy cultivados, hicieron varios

encargos a artistas franceses, tal como lo señalamos en la introducción histórica de este catálogo. Respecto a ello, véase Pedro NAVASCUES PALACIO, *La Alameda de Osuna; una villa suburbana*, en «A. Estudios Pro Arte», t. I, n.º 2, abril-julio de 1975, págs. 7-26.

⁵⁴ François ROUSSEAU, *Règne de Charles III d'Espagne (1759-1788)*, t. I, París, 1907, pág. 19.

⁵⁵ François ROUSSEAU, op. cit., t. II, pág. 117.

⁵⁶ Antonio RODRIGUEZ MONINO, art. cit., pág. 387.

⁵⁷ *De Bouton a Goya. Cinq miniaturistes à la cour de Madrid*, exposición del Museo Paul Dupuy, Toulouse, 1960; catálogo de Juliette MARTIN-BOUTON y Robert MESURET.

⁵⁸ Fray Eusebio Julián ZARCO CUEVAS, *Cuadros remitidos por Carlos IV, siendo Príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial*, en «Religión y Cultura». El Escorial, 1934; Xavier de SALAS, *Miscelánea goyesca, Goya y los Vernet*, en «Archivo Español de Arte», t. XXIII, n.º 92, octubre-diciembre de 1950, páginas 337-346, y Juan Antonio GAYA NUÑO, *Pintura europea perdida por España de Van Eyck a Tiepolo*, Madrid, 1964, págs. 66-67, n.º 219-223, y págs. 99-103.

⁵⁹ Mme. P. M. AUZAS, *Les peintures de Girodet au palais de Compiègne*, en «Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français», 1969, publ. en 1971, págs. 98-102 (Girodet repitió las pinturas de las Cuatro Estaciones para la cámara de la emperatriz en Compiègne); Angel OLIVERAS GUART, *Guía de Aranjuez, Historia, Palacio, Museos y jardines*, Madrid, 1972, pág. 190, y Suzanne GUTWIRTH, catálogo de la exposición *Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758-1846)*, Carpentras, Angers, Cherburgo, 1978, núms. 36-39.

⁶⁰ Respecto a este tema se pueden consultar los dos artículos de Juan J. LUNA, *Obras de Jean Pillement en colecciones españolas*, en «Archivo Español de Arte», 1973, núm. 184, págs. 423-424, y *Precisiones sobre un retrato de P. Subleyras* en la misma revista, 1976, número 194, págs. 182-183.

⁶¹ En las actas del coloquio *Velázquez. Son temps. Son influence* (cit. más arriba, n.º 9), se pueden consultar: Louis REAU, *Velázquez et son influence sur la peinture française du XIX^e siècle*, págs. 95-103, y Elie LAMBERT, *Velázquez et Manet*, págs. 121-122. Véase también el primer estudio de Jeannine BATICLE citado más arriba (n.º 6) y los dos trabajos de Bernard DORIVAL, el citado en el n.º 4 y la comunicación al Congreso de Granada de 1973: *Obras españolas en las colecciones francesas del siglo XVIII*, «Actas», vol. III, páginas 67-94.

París, 1674 - 1735

A pesar de haber tenido una brillante carrera, Belle ha ido cayendo poco a poco en el olvido. Aprendiz en el taller de De Troy, se introduce muy pronto en la corte, dedicándose sobre todo al género del retrato. En 1700 obtiene el primer gran premio de la Academia, pero rehusa hacer el viaje a Roma. En 1701 se instala en Saint-Germain-en-Laye, lugar en que mantiene su corte Jacobo II de Inglaterra, y allí pinta a los hijos de este último. Ese mismo año, además, es admitido en la Academia. Belle pertenece todavía a la tradición del siglo anterior; los trajes de corte con que viste a sus modelos están tratados con fórmulas anticuadas; a sus actitudes les falta espontaneidad. Sin embargo, sus contemporáneos alaban el parecido de sus retratos, destacando sobre todo sus representaciones infantiles. A partir de 1722 trabaja para la Corte de Francia; en 1724 hace el retrato de Luis XV, y al año siguiente el de su prometida, la infanta María Ana Victoria, que aparece de cuerpo entero en los jardines de Versalles, delante de un jarrón con los escudos de Francia y España y sosteniendo una corona de flores. Muy pronto sin embargo se rompió el compromiso de esponsales, y seguramente la vuelta a España de la infantita en abril de 1745 se llevaría a cabo muy poco después de la terminación de este retrato.

- 47

*Retrato de
María Ana Victoria,
infanta de España*

Tela: 0,99 × 1,04.
1725

Hist.: Encargado por la «Direction des Bâti-ments du Roi».—Donación de la familia del artista después de la muerte, a Luis XV.—Antigua colección de Luis XV.

Bibl.: F. Engerand, 1901, pág. 22.—G. Briere, 1911, pág. 390.—L. Dimier, 1930, t. II, págs. 285 y 287, n.º 1.—Y. Bottineau, 1962, pág. 356.

Exp.: 1953, Bruselas; 1955, París; 1962, Nueva York, Chicago, Los Angeles, San Francisco, Toledo (Ohio).

María Ana Victoria, infanta de España, nacida el 31 de enero de 1718, era la hija mayor de Felipe V e Isabel de Farnesio. En 1721 es prometida al joven rey de Francia Luis XV, al producirse la reconciliación entre los dos países, ya manifestada poco antes en 1720 con la adhesión de Felipe V a la Cuádruple Alianza. Este acercamiento entre los dos estados es deseado vivamente por el Regente, que promete asimismo al príncipe de Asturias la mano de su hija. La petición oficial se efectúa en Madrid el 25 de noviembre de 1721 por el embajador extraordinario duque de Saint-Simon. Este mismo acompaña a Francia a la infanta, que en marzo de 1722 hace su entrada en la capital, acontecimiento señalado por suntuosas ceremonias y fiestas nocturnas. En París, María Ana Victoria desempeña a las mil maravillas su papel de reina-niña. Los retratos realizados durante su estancia en Francia ponen de relieve su gracia despierta y vivaz: una pintura anónima la muestra recogiendo flores en los jardines de Versalles; también la pinta Largillière, ya sea sola o junto a Luis XV. Además de este cuadro, Belle pintó también *Luis XV delante de un*



medallón representando a su prometida la infanta María Ana Victoria, tela que hoy pertenece a las colecciones del Museo de Versalles. La muerte de Luis I y la devolución de la infanta por el duque de Borbón, se producen en 1725, provocando la ruptura casi total entre Madrid y Versalles. Algunos años después los vínculos hispano-

portugueses reemplazarán a las alianzas franco-españolas; la infanta se casaría con el príncipe del Brasil, futuro José I, convirtiéndose finalmente en reina de Portugal.

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon

Chavagnes-en-Paillers (Hameau de la Crépelière, Vendée), 1681 - Valsain, 1740.

Nacido en el Poitou de entonces, en una alquería que hoy forma parte del departamento de la Vendée, Jacques Bousseau fue protegido del cura de su aldea, Chavagnes-en-Paillers, siendo advertidas más tarde sus dotes por el obispo de Luçon, que le envió a París. Alumno de Nicolas Coustou, el joven artista obtuvo en 1704, con una *Judith*, un primer premio que le permitiría ir a Roma. En 1715 es admitido en la Academia de pintura y escultura y en 1728 se le nombra profesor; en Francia realizó varios trabajos para Notre-Dame de Paris, Marly y la capilla de Versailles. En España, Frémin, a quien acababa de dejar Jean Thierry, rogó a Felipe V que fuera Bousseau el que le reemplazase en el taller de Valsain, donde se realizaban las esculturas de los jardines de la Granja. Así, Bousseau llega a España en 1736, pero su colaboración con Frémin sería corta, ya que éste volvería a su patria en 1738, dejando el taller a su cargo. Su actividad en La Granja junto a los hermanos Dumandré y Pierre Pitué, es bastante difícil de delimitar, incluso relacionándola con sus predecesores, cuyos modelos realizaban o terminaban muchas veces. La obra de Bousseau se encuentra princi-

palmente en las cuatro «hermas» de la explanada del Canastillo; también participa en la gran Avenida, en la que todas las estatuas llevan su marca, especialmente *Erato* y la *Ninfa con red*, pero es sobre todo en los *Baños de Diana* en donde se encuentra su estilo más personal, ya que él mismo dirigió la fundición de todos sus plomos; igualmente es el autor, en Aranjuez, de los dos estanques pequeños del Parterre. Aunque sus méritos hayan sido injustamente eclipsados por Frémin y Thierry, los trabajos de Jeanne Digard en 1937, René Crozet en 1944 e Yves Bottineau en 1962, han contribuido a revalorizar su obra en nuestros días, considerándosele el último de los grandes escultores de La Granja. A pesar de la presencia de Antoine y Hubert Dumandré y de Pierre Pitué en los talleres reales de escultura, habrá que esperar el éxito de Roberto Michel, el autor de los leones de la fuente de la Cibeles de Madrid, para que la escultura francesa vuelva a estar representada en la corte española por un artista de méritos semejantes a los de René Frémin, Jean Thierry y Jacques Bousseau.

48

Verdugo de San Sebastian

Marmol 0,88 de alto.

Hist.: Pieza de recepción en la Academia, 1715.

Bibl.: *Description d'une statue de marbre...* en la continuación del *Eloge de Lancret* por Ballot de Sovot, reed. por J. Guiffrey, París, 1874, págs. 79-83.—P. Vitry y M. Aubert, *Musée National du Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes. Deuxième partie. Temps modernes*, París, 1922, pág. 15, número 977.—Y. Bottineau, 1962, pág. 574.

Esta pieza de recepción de Bousseau se ha designado generalmente como *Soldado tensando su arco* o *El Arquero*. El tema exacto se ha conocido gracias al texto antiguo cuya referencia figura en la bibliografía arriba citada. El escultor envió a Lancret un modelo de esta obra, y el pintor lo representó en un cuadro, admirada por un grupo compuesto de un persa, una francesa

y unos niños. Esta unión de fuerza y dinamismo en un artista que estaba entonces en sus comienzos, nos indica ya el desarrollo ulterior de su talento que, sin perder nada de su vigor, se verá matizado luego por una gran delicadeza. El «Verdugo de San Sebastián» debió alcanzar bastante éxito, ya que se conocen varios ejemplares en bronce, por ejemplo, en el departamento de Objetos Artísticos del Museo del Louvre, en la Corcoran Gallery de Washington y en la Fundación Hannema-de-Stuers, Kastel Nijenhuis, cerca de Heino (provincia de Overijssel, Holanda).

París, Museo del Louvre



Antoine Coypel

París, 1661 - 1722

Miembro de una familia de pintores, se formó junto a su padre, Noël Coypel. Con sólo once años frecuenta la Academia de Francia en Roma y a los veinte es admitido en la Academia de París. Muy influenciado por el gran estilo decorativo romano, recibe también los consejos de Bernini y de Carlo Maratta. Vuelto a Francia, realiza una decoración para el palacio de Choisy que le reporta el favor y la protección del duque de Orleáns. Así, éste le encarga la decoración de la galería del Palais Royal de París, consagrada a la historia de Eneas, realizando este trabajo en dos etapas: en primer lugar, de 1702 a 1705, la bóveda, y más tarde, las siete telas del muro opuesto a los ventanales. Aunque la galería haya desaparecido, conocemos bien su disposición y aspecto gracias a Antoine Schnapper, que en 1969 examinó cuidadosamente las seis telas recuperadas, el boceto de la bóveda y los dibujos y grabados relacionados con el conjunto. Coypel se mueve en el espíritu de Rubens y del arte flamenco en general. En 1709 lleva a cabo una de sus mejores realizaciones: las bóvedas de la capilla de Versalles. Muy

estimado en la corte, decorará asimismo para el Gran Delfin el castillo de Meudon. A partir de 1710, pinta de nuevo los temas del Antiguo Testamento realizados en 1695, pero en mayores dimensiones, para proveer cartones de tapicería a la Manufactura de Gobelinos. Nombrado rector de la Academia y primer Pintor del Rey en 1716, es ennoblecido al año siguiente. Coypel dejó una obra importante (pinturas, grabados, dibujos) a menudo copiada por sus alumnos y sus imitadores, llegando a influenciar en gran medida la pintura francesa posterior y sobre todo en el campo de la gran decoración, gracias a una técnica brillante y un perfecto conocimiento del arte italiano y flamenco; y con esos elementos opera la transición entre la sobriedad de Le Brun y la brillantez de Lemoyne.



Susana acusada de adulterio

Lienzo 1,49×2,04
1695-1696.

Hist.: Colección Florencio Kelly.—Colección Real de España. Inventario del Palacio de Madrid, 1972.

Bibl.: L. Dussieux, 1876, pág. 381.—L. Mabileau, 1895, pág. 418.—H. Fenaille, 1904, págs. 81-82.—Thieme Becker, 1913, pág. 26.—M. Nicolle, 1925, págs. 10-11.—L. Dimier, 1928, pág. 130, n.º 29.—Marqués del Saltillo, 1947, pág. 17.—A. Schnapper, 1968, n.º 140.—E. Lafuente Ferrari, 1970, página 303.—Catálogos Museo del Prado (1854-1972), n.º 2.247.—E. Benezit, 1976, III, pág. 248.—J. J. Luna, 1979, II, páginas 499-501.

Exp.: 1699-1704, París, Salons; 1968, Lille, n.º 140.

Susana se presenta ante los jueces, rodeada por un grupo de personas que expresan sus sentimientos mediante gestos variados y declamatorios, dentro de un marco arquitectónico espectacular y suntuoso.

Se trata del lienzo que pintó el artista a fines del XVII (1695-1696) expuesto en el Salón, en 1699 y 1704, que más tarde sirvió de modelo para la serie de grandes cartones de tapicería, realizados por el artista, a fin de ser tejidos en la Manufactura de Gobelinos, a partir de 1710. Este cuadro fue grabado en 1696 y comentado en el «Mercure» en enero de 1697, por lo que la fecha de su ejecución debe ser un poco anterior. El «Cabinet des Dessins» del Museo

del Louvre conserva varios dibujos preparatorios para la obra (Guiffrey-Marcel, IV. Núms. 2.989-2.998).

Los principios estéticos de Coypel, que rigen su evolución en estos años, aparecen perfectamente visibles: blandura en la ejecución, colorido brillante y diversificado, actitudes grandilocuentes y rebuscadas, todo ello inscrito en unas arquitecturas grandiosas y solemnes. El conjunto de elementos pictóricos que despliega, revela las fuentes de su inspiración: las realizaciones de Le Brun, el ambiente flamenco y la escenografía teatral. Parece como si la expresividad pasional fue para Coypel el valor fundamental a destacar, lo que por otra parte añade un sentido literario a la obra, que resulta algo pedante.

El cuadro estaba en Madrid en el primer tercio del XVIII (colección Florencio Kelly), de donde pasó a las Colecciones Reales por compra (Inventario del Palacio de Madrid 1772) y luego al Museo del Prado. En 1766, Pignatelli, se refirió a él en una sesión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Actas), poniéndolo al lado de los lienzos de Rafael y Poussin.

Existen copias en el Museo de Bellas Artes de Marsella (Dimier, n.º 29), Bowes Museum de Barnard Castle (com. por Ch. Wright) y en colección privada francesa (al igual que la anterior en sentido inverso, a través del grabado). El cartón de tapicería se ejecutó en 1712; pertenece al Louvre y se depositó en el Museo de Saint-Quentin.

Madrid, Museo del Prado

Charles-Antoine Coypel

París, 1694 - 1752

Hijo de Antoine Coypel, sobrino de Noël-Nicolas, y formado pues, en el seno de una importante familia de artistas, comienza su carrera como pintor de historia, pero muy pronto se dedicará a los cuadros de género. Dibujante brillante, a menudo evoca temas galantes bajo la apariencia de composiciones mitológicas. Hombre de teatro —llegó a escribir una veintena de comedias— realiza toda una serie de bocetos para las comedias de Molière y numerosos retratos de actores. En 1722 es admitido en la Academia, sucediendo a su padre en el cargo de Director de dibujos y cuadros del Gabinete del Rey y más tarde como Primer Pintor del duque de Orleans. En 1747 se le nombra Primer Pintor del Rey y se convierte en director de la Academia, cargo desde el que ejerce una gran influencia como teórico. Su obra es asimismo conocida por sus cartones para tapices, ya que, Coypel suministra veintiocho cartones relativos a la Historia de Don Quijote para la Manufactura de Gobelinos. Este asunto alcanzaría enorme éxito, llegándose a tejer en los Gobelinos nueve series de él, es decir, más de doscientas piezas. En ellas tenemos un elocuente testimonio de la pasión

que despertó en el siglo XVIII el personaje de Cervantes. A propósito de este asunto debemos recordar dos hechos que prueban los lazos existentes con los Borbones de España. La Real Manufactura madrileña de Santa Bárbara realizó tapices de la historia de Don Quijote según modelos de Procaccini, Sani y Louis-Michel van Loo. El infante D. Felipe, convertido ya en duque de Parma, no pidió la serie madrileña, sino la de Gobelinos. En 1927, Henri Bédarida atrajo la atención sobre «doce de los veintiocho episodios» que el duque poseía, precisando que los bordes «se habían compuesto para las paredes amplias y soleadas de Colorno; las dimensiones se habían indicado en París y los marcos fueron esculpidos expresamente para el conjunto, pintados de blanco mezclado con gris amarillo muy suave» (págs. 541-542). Estos tapices parmesanos pasaron a las colecciones reales y más tarde a las de la República Italiana.

Charles-Antoine Coypel resulta, especialmente interesante a los ojos de los historiadores de hoy, y con toda justicia, por los lazos que supo crear entre teatro y tapicería (A. Schnapper, 1968).

50

El baile de Barcelona

Tapicería de la «Historia de Don Quijote». Según el cartón de Charles-Antoine Coypel, realizado por los Gobelinos en 1731. 3,60 x 4,50

Lizo alto, Taller Monmerqué, luego Cozette. Firmado y fechado, «Cozette, 1751-1752», abajo a la derecha.

Inscripción en la cartelera: «Dom Quixote estant a Barcelonne danse au bal que luy done Dom Antonio».

Hist.: 5.^a tapicería, 30 piezas. Las seis primeras piezas, que ostentan las armas del rey, y entre las que se encuentra *El baile* fueron entregadas en 1751 y en 1752 al guardamuebles real para la Cámara del Rey y para la Cámara del Consejo de Marly. Los talleres Cozette y Audran ejecutaron seguidamente, sin interrupción, 24 tapicerías con el nuevo borde de Marly. Doce piezas se entregaron al guardamuebles en 1758; ocho fueron utilizadas para regalos por el rey, y las cuatro últimas permanecieron en el almacén de la Manufactura hasta la Revolución.

Bibl.: M. Fenaille, 1904, t. III, págs. 158-282.

Exp.: En depósito permanente en el Museo Nacional del Palacio de Versalles.

París, Mobiliario Nacional

51

Clavileño

Tapicería de la «Historia de Don Quijote». Según el cartón de Charles-Antoine Coypel. 3,50 x 7,20

Lana y seda, 11 hilos al centímetro. Lizo alto. Taller Audran. Firmado y fechado «Audrán 1768» abajo a la derecha y en el borde. Inscripción en la cartelera: «Dom Quixote et Sancho Montent sur un cheval de bois, s'imaginent traverser les airs pour aller venger la Doloride».

Hist.: 8.^a tapicería, 21.^a pieza tejida de 1763 a 1781. Entregada el 9 de octubre de 1768 con otras dos para completar el aposento

de Mme. Adelaida en Versalles. En 1789 figura en el Salón de Nobles de la condesa de Artois.

Bibl.: *Les principales aventures de l'admirable Don Quichotte représentées en figures par Coypel, Picart le Romain et autres habiles maitres*, 1776, págs. 182-190.—J. Guifrey, 1886, págs. 410-412.—M. Fenaille, 1904, III, págs. 187 y ss.—H. Göbel, 1928, págs. 159-164.—R. A. Weigert, 1964, página 115.

Exp.: 1947, París, n.º 295; 1952, Madrid, n.º 31; 1955, Pau, n.º 6; 1958, Oslo, número 39; 1962, Bucarest, Sofía, n.º 11; 1963, Tel Aviv, n.º 18; 1964, Dakar; 1966, París, n.º 21.

El cartón fue realizado en 1724 por Charles-Antoine Coypel para los Gobelinos. El borde, quinto de los añadidos a esta célebre serie, fue realizado en 1751 por Valade bajo la dirección de Coypel. El cartón original no se ha conservado: considerado demasiado viejo, fue reemplazado en 1771. La 8.^a tapicería es la única que tiene fondo carmesí; todas las restantes tienen fondo amarillo.

París, Mobiliario Nacional





Henri de Favanne

Londres, 1668 - París, 1752

Al mismo tiempo que se inicia en el dibujo, Henri de Favanne es nombrado «primer montero» del rey Jacobo II de Inglaterra, pero en 1688, a la caída de los Estuardo, regresa a Francia; se consagra entonces a la pintura, toma lecciones de René Houasse y sigue los consejos de Le Brun. En 1693 obtiene el gran premio de la Academia y viaja a Roma, donde se une al marqués de Aubigny, secretario de la Princesa de los Ursinos. La que debía convertirse en camarera mayor de María Luisa de Saboya y el propio marqués convencen al pintor para que venga a Madrid; probablemente a su instigación debe también el tema elegido como pieza de recepción de la Academia, vinculado a la historia reciente de España: *España ofrece la Corona a Felipe, duque de Anjou*. En Madrid, forma parte del séquito de la Princesa de los Ursinos, pero no consigue entrar al servicio del rey ni obtener un puesto oficial. Instalado en El Escorial, se dedica a copiar los cuadros de las colecciones reales, y aunque acosado por la Inquisición, parece ser que permanece en España hasta el momento de la caída en desgracia de su protectora, en 1714. De regreso a Francia, continúa agregado al servicio del marqués de Aubigny para quien trabaja en el castillo de Chanteloup en una serie de diez composiciones referentes al reinado de Felipe V, hoy destruidas. El papel de Favanne en España fue limitado pero sin embargo constituye uno de los primeros jalones de las relaciones artísticas entre los dos países desde el comienzo del reinado de Felipe V.



52

España ofrece la Corona a Felipe, duque de Anjou

Lienzo, 0,36 x 0,46
1714

Hist.: Legado anónimo, 1829.

En el reverso de la tela hay una inscripción antigua que reza así: «Felipe de Francia duque de Anjou, reconocido rey de los españoles por derecho de sucesión y por el testamento de Carlos II, muerto sin descendencia. El genio de estos Reinos preside este acontecimiento. El joven príncipe presentado por Francia, es recibido por España en presencia del Cardenal Portocarrero, arzobispo de Toledo, que tuvo la mayor parte en la conclusión de este asunto. Para mostrar los obstáculos que hubo que salvar, Fa-

vanne ha pintado en la lejanía a todas las pasiones de los hombres que podían oponerse al hecho, puestas en fuga por Hércules. El río Bidasoa, colocado entre Francia y España, está pintado en la parte baja del cuadro».

Bibl.: E. Marcille, 1876, págs. 53-54.—G. Briere, 1953, pág. 141.

Exp.: 1956, Burdeos, n.º 70; 1958, París, número 12.

Boceto para la pieza de recepción del artista en la Academia Real en 1704 (véase número 55).

Orleans, Museo de Bellas Artes

*España ofrece la corona
a Felipe, duque de Anjou*

Lienzo, 1,32 × 1,17
1704

Hist.: Antigua colección de la Academia Real de Pintura y Escultura. Enviada a Versalles por el rey Luis-Felipe.

Bibl.: *Mémoires inédits sur la vie et les œuvres des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, París, 1854, pag. 241.—E. Soulié, 1860, t. II, pag. 144.—A. de Montaiglon, 1883, págs. 91-2 a 123-4.—A. Fontaine, 1910.—A. Pératé, G. Briere, 1931, pag. 60, n.º 351.—L. Réau, 1933, pag. 235.—Ch. Maricheau-Beauprés, 1949, pag. 24.—G. Rouchés, 1950, pag. 135.—G. Briere, 1951, pag. 106.—G. Briere, 1953, página 141.—Y. Bottineau, 1962, pag. 303.—A. Schnapper, 1972, pag. 361, repr.

Esta obra, sugerida sin duda a Favanne por la Princesa de los Ursinos, fue la pieza de recepción del pintor en la Academia real, el 23 de agosto de 1704. El conjunto de la composición es semejante al boceto del museo de Orleans (n.º 54), aunque con algunas modificaciones: la alegoría de España, ligeramente inclinada en el boceto, aparece aquí arrodillada y con el brazo extendido, haciendo resaltar la figura del cardenal Portocarrero; la alegoría del Bidasoa asimismo es algo diferente; uno de los «putti» ha desaparecido y al paisaje se le han añadido algunos árboles.

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon



Charles-Joseph Flipart

París, 1721 - Madrid, 1797

Hijo del grabador Jean-Charles Flipart debió formarse junto a él. Todavía muy joven conoció a Amiconi en París y esto tal vez le animó a ir a Italia. En los años cuarenta se encuentra trabajando en el estudio del grabador Wagner en Venecia. Allí se fue impregnando del colorismo y la técnica de gusto barroco italiano a la vez que asimilaba el espíritu descriptivo y anecdótico de Longhi. Colaboró con Amiconi y en 1748 debió seguirle a España en calidad de ayudante. Al morir este maestro continuó su obra pintando en el Palacio de Aranjuez. Ejecutó otras pinturas para la Corte, Convento de la Visitación y Hospital de los Italianos, y Fernando VI remitió dos pinturas suyas a las Carmelitas de Alba de Tormes. En 1753 fue nombrado «pintor de cámara y abridor de láminas». Dirigió en ese año la Real Fábrica de Tapices, así como en 1754, hasta ser sustituido por Giaquinto, y en 1768 fue nombrado profesor de la Real Academia de Bellas Artes. Flipart fue pintor y grabador al tiempo, aunque parece que predominó su segunda actividad. No se conservan muchas obras suyas, lo que unido a la falta de documentos dificulta su estudio, que en principio debe iniciarse por su labor anterior al viaje a España. En su pintura aparecen la factura deshecha, el colorido y la tipología de un seguidor de Amiconi, aunque presenta aspectos peculiares que lo diferencian de éste.



54

La rendición de Sevilla a San Fernando

Lienzo, 0,72 x 0,56

1756(?)

Hist.: Colecciones Reales de España. Palacio de Madrid, 1794.

Bibl.: A. Folco Zambelli, 1962, págs. 186, 193.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 131.—Catálogo del Prado, 1910-1972, n.º 13.—J. J. Luna, 1979, II, págs. 622-623.

Es el boceto para el gran lienzo que ejecutó Flipart con destino a uno de los altares de la iglesia del Convento de la Visita-

ción de Madrid, fundado por la reina Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI. La escena refleja el momento en que Fernando III «el Santo» recibe las llaves de la ciudad, tomada a los musulmanes en 1248, durante la Reconquista. La composición tiene una intencionalidad hagiográfica y simbólica, relacionada con el nombre del monarca reinante. Su técnica es más acabada, aun siendo boceto, lo que muestra la precisión de un hombre acostumbrado a emplear el buril y crear grabados, más que la utilización de los pinceles; por otra parte, la factura del gran cuadro definitivo es mucho más deshecha en razón de su mayor ta-

maño y del gusto del autor en seguir los esquemas barrocos y movidos de la estética de Amiconi, cuyo estilo recrea fielmente, también visible aquí.

La pintura debió ser ejecutada poco antes de 1757, fecha en que se consagró la iglesia, por lo que este boceto podría datarse hacia 1756. Durante mucho tiempo se atribuyó a Amiconi; a partir del trabajo de Folco Zambelli se ha asegurado la correcta atribución.

Madrid, Museo del Prado

Consola

Altura total: 0,960 m.

Tablero. Largo máx.: 1,777 m.; Ancho máximo: 0,940 m.; Grosor: 0,037 m.

Pies: Altura anillo del soporte tablero: 0,095 metros. Cartela frontal. Alto máx.: 0,355 metros, largo máx.: 0,665 m. Cartelas laterales. Alto máx.: 0,320 m., largo máx.: 0,560 metros. Saliente máx. de patas sobre borde mesa: 0,065 m.

Mármoles y piedras duras: Agata, calcedonia, onice, jaspe y lapislázuli.

Bronce dorado.

Inscripciones en tablero:

1. «+(*crúz*)¹ D(o)ⁿ Jose(p)^h Flipart/² Pintor de Camara/³ de S^u M(*agesta*)^d C(*atholica*)/⁴». Situada en el centro izquierda de la composición.
2. «n.^o I p».
3. «A los Maes(*tr*)^{os} Profe(*sore*)^s del/¹ r(*ea*)^l Labor(*ator*)^o de Mosaico/² en pied(*ra*)^s Du(*ra*)^s de S(*u*) M(*agestad*) C(*atholica*)/³ (Do)ⁿ Domingo Stecchi y /⁴ D(o)ⁿ Fran(*cis*)^{co} Poggetti /⁵». Corre por el testero de un cajón.
4. «Se empezó el día/¹ I^o de enero de 1770/² y se Remato el día /³ 30 no(*viem*)^b^{re} de 1780/⁴». Se muestra en el testero de otro cajón, vecino al anterior.

Hist.: Colecciones Reales. Palacio de San Ildefonso. La Granja.

Bibl.: Pérez Villamil, Manuel, *Artes e industrias del Buen Retiro*. Madrid, 1904, páginas 137, 142, 150, 151.—Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Museo del Prado. Catálogo*, Madrid, 1933, pág. 386.—Rossi, Ferdinando, *El Mosaico. Pintura de Piedra*. Barcelona, 1971, págs. 151, 167 y 169.—Jorge Aragoneses, Manuel, *Museo del Prado. Ob-*

jetos de piedras duras. Catálogo crítico (en elaboración).

El tablero del mueble ofrece como tema principal, una vista de puerto.

Destaca en el lateral izquierdo de la misma, una torre de cuerpo cilíndrico, coronada por bandera y perteneciente a un recinto defensivo con bastiones circulares y cuadrados. La fortaleza se asienta a media altura sobre sucesión de colinas de pendiente suave.

El lateral derecho, lo llena la mole de un edificio de traza potente, orden toscano y bajo porticado con dobles columnas, cuya presencia oculta casi el acantilado que por esa parte de la bocana cae de pico sobre el mar.

Entre ambas riberas se extiende el muelle portuario, y en él aparecen varias figuras. Dama sentada con sombrero de plumas y caballero, en pie, fumando. Cargador con saco a la espalda que asciende penosamente por la escalera de piedra en dirección a una pareja de moros o turcos. Fraile mendicante que se aleja por la derecha para penetrar en el pórtico. Entre éste y los personajes a la oriental, quedan en primer término de la escena, una serie de bultos y cajas.

Otras notas de identificación las proporcionan la situación de las bolas que coronaron un día ambas pilas de la escalinata y de las que sólo la derecha permanece en su lugar, estando la otra caída al pie. O la barcaza que al pie de la escalera la ocupa un solo tripulante, de espaldas y en actitud de remar. O el que el perfil de una vela y el casco de su embarcación, interrumpen, casi al centro, la línea de horizonte.

El tema de «Vistas de puertos» y «Paisajes con ruinas clásicas» —presente en otras mesas de la misma serie— gozó de gran predicamento en la época en que se hizo este tablero. La composición, luminosidad y colorido del mismo nos trasladan a la Venecia del siglo XVIII, recordándonos por ciertos forzamientos perspectivas, pinturas de Giuseppe Zocchi (1711-1767) y su versión en mosaico de piedra dura a cargo del Opificio de Florencia. Tanto éste como Charles-Joseph Flipart (1721-1797), que fir-

ma la consola, fueron discípulos en Venecia del pintor y grabador suizo, José Wagner (1706-1780). Flipart fue también discípulo de Tiépolo y de Amigoni y una vez al servicio del Rey de España participaría en la decoración de la iglesia madrileña de Santa Bárbara, en el Monasterio de las Salesas Reales. Obtuvo el título de Pintor de Cámara.

Rodean a la *Vista*, toda una serie de motivos periféricos, que, como complemento ornamental, aluden a las Bellas Artes. Sabiamente se disponen sobre un fondo general de color negro que destaca a la perfección masas y calidades.

Junto al borde recto del tablero y de izquierda a derecha, lucen los correspondientes a la Pintura —paleta con tiento, pinceles y corona de laurel; Inmaculada sobre lienzo embastado sin marco; hoja con dibujo de angelote; medalla y cadena de oro; portaminas—, la Música —violín con su arco; dos libretas de composición; sendas hojas de papel pautado—, y la Escultura con cabeza infantil de mármol blanco sobre paños rosa y oro; escuadra metálica, maza, punteros de labra y plomada (?).

En el movido borde opuesto y en el mismo eje de simetría primaria en que se encuentran los atributos de la Música, se sitúan los alusivos al Dibujo. Su centro lo integra una serie de hojas superpuestas con planos de fortificación militar, tipo Vauban. A la izquierda quedan tres listoncillos, dos papeles y el platillo con el pincel, la pastilla de tinta china y una regla de madera, cruzada. A la derecha, se contempla un ramo de florecillas silvestres, compás metálico de puntas, pluma de ave, trazador, valvas de molusco para desleír colores y tres pinceles.

Nexo decorativo entre los grupos alegóricos descritos, sin específico mensaje, restan el catalejo sobre el libro, a la izquierda y el cestillo con peras y la navajilla abierta, a la derecha.

Todos estos motivos, concebidos con recurso de *trompe-l'oeil* y disposición de *mesa revuelta*, dibujados de forma segura, con sombras arrojadas cortantes y perspectivas ajustadas al punto de vista del contempla-



dor, se relacionan con el género barroco de «la naturaleza muerta» y, concretamente, con las «Vanidades» y las «Artes identificadas por sus atributos», tanto en formatos de caballete como en paneles para sobrepuerta.

El mueble reviste también especial interés por dos razones. Una es la mención de los dos Directores del Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro en fechas y obra muy concretas. La otra por revelar el tiempo que se tardaba para conseguir una pieza de esta categoría.

Domingo Stecchi y Francisco Poggetti encabezan como Maestros Profesores la nómina de artistas del Reglamento de febrero de 1764 con un sueldo mensual de 524 reales

de vellón. Igual puesto y título ostentan en la nómina de 16 de marzo de 1784, aunque con mayor sueldo, 794 reales. En la nómina del Laboratorio del Retiro, del año 1808 ya no figurarán.

En cuanto al análisis estilístico del pie de la consola ha de advertirse que la reforma fernandina mantuvo la línea Luis XV en la pata-estipite con garra leonina del modelo primitivo. Suprimió, sin embargo, en el anillo de soporte, las guirnaldas con frutas en piedra dura y que afortunadamente aun conservan dos ejemplares del Museo del Prado. También debió variarse algo la forma del contorno del tablero en el tramo mixtilíneo. Así parece indicarlo la comparación entre trazo de la bordura de la *Vista* y el del canto

actual. Hecho que además se confirma al cotejar aquella bordura con el contorno que presentan los tableros de la pareja de consolas antes citadas.

La belleza del mueble y los diez años de trabajo que en él se invirtieron —aun descontando probables periodos de inactividad por perentorios encargos del Taller—, justifican ampliamente el precio en que se tasan ésta y otras mesas del mismo tipo en el Inventario de la Testamentaria de Fernando VII. En el año 1833, se estimará el precio del tablero en 240.000 reales de vellón y el pie en 12.000 r.v.

Madrid, Museo del Prado

Pierre Gobert

Fontainebleau, 1662 - París, 1744

Pertenciente a una familia de artistas, debió formarse en el hogar paterno, en Fontainebleau o París, y desde muy joven comenzaría a pintar, para la Corte (retrato del Duque de Borgoña en 1682), recibiendo encargos oficiales. La primera etapa de su vida es casi desconocida, por lo que es obligado moverse en el terreno de la hipótesis. Se piensa que entre 1694 y 1701, pudo efectuar un viaje a Baviera. Ese último año entra a formar parte de la Academia de París en calidad de retratista, actividad con la que ha pasado a la Historia. Expuso en el Salón en 1704 y 1737. Continuó trabajando para la Corte y la aristocracia, siendo llamado por el Duque Leopoldo a trabajar en Lorena (1707-1709), donde ejecutó originales y numerosísimas réplicas y copias de las efigies de la familia ducal. A su regreso siguió pintando en Versalles y de nuevo estuvo en Lorena, en 1721. Volvió a París y al parecer ya no salió de la región parisense hasta la fecha de su muerte. Tuvo una amplia y escogida clientela aristocrática, fundamentalmente femenina; practicó el retrato y presentó muchas veces a sus modelos bajo alegorías mitológicas o disfraces carnalescos. Se trata de un auténtico pintor cortesano, halagador, superficial y brillante. Su obra es inmensa y los originales con frecuencia han dado lugar a reproducciones en serie de la más variada calidad, desde la pieza de museo hasta la vulgar copia. Estuvo sin duda ayudado por un taller que asimiló fácilmente los caracteres de su estilo, tanto que cabe hablar de un «estilo Gobert», con figuras, actitudes, rostros, expresiones y calidades que poseen rasgos propios, diferenciadores de otros artistas coetáneos.



56

Duque de Chartres (?)

Lienzo, 0,75 x 0,62
1702/1703 (?)

Hist.: Colecciones Reales de España. Palacio de Madrid, 1734.

Bibl.: M. Nicolle, 1925, pág. 78.—J. J. Luna, 1976, pág. 373.

Las descripciones de Engerand, acerca de las pinturas de Versalles («Tableaux commandés...», 1900 pág. 214), permiten relacionar ésta con una semejante de Gobert

que representaba al Duque de Chartres como Amor, con un pichón. ¿Se trata de la misma obra, es una réplica de aquélla, o será un niño pintado como amorcillo, que repite el tema mitológico empleado para aquel príncipe?

El lienzo aparece registrado en los Inventarios Reales en 1734, entre los cuadros salvados del incendio del Alcázar de Madrid. Es una pieza de calidad y gracia sorprendentes, propia del pintor y dentro de la línea del retrato mitológico de principios del siglo XVIII. Luis de Orleáns, Duque de Char-

tres, más tarde Duque de Orleáns, hijo del regente, nació en Versalles en 1703 y murió en París en 1752.

Esta pintura se atribuyó anteriormente al círculo de Mignard.

Madrid, Museo del Prado (Depositado en el Museo de Segovia)

Michel-Ange Houasse

París, 1680 - Arpajon, 1730

Hijo del pintor René-Antoine Houasse (discípulo de Le Brun), el joven Michel-Ange se formó a su lado recibiendo una formación académica bastante completa. Acompañó ciertamente a su padre a Italia cuando éste fue nombrado director de la Academia de Francia en Roma entre 1699 y 1705. En 1707 formó parte de la Academia, de la que era agregado desde el año anterior, con el lienzo *Hércules y Lycas* (Museo de Tours). Se piensa que en Roma establecería contacto con el marqués de Aubigny, secretario de la Princesa de los Ursinos, que había invitado ya a Madrid a Henry de Favanne. Por mediación de Ovry, ministro francés de Felipe V y consejero de la corte madrileña, Houasse debió llegar a España en 1715. Llevó una vida bastante enigmática, truncada por dos estadias en Francia por razones de salud. Aunque su llegada fue en calidad de pintor de retratos, pronto fue desplazado en ese aspecto por otros autores, especialmente Jean Ranc. Trabajó para la Corte de Madrid, pintando en 1716 un retablo dedicado a la vida de San Francisco Regis y una gran multitud de pequeños cuadros con escenas de la vida popular, unas reales y otras inventadas, en las que se combinan elementos tomados del academicismo francés, las «fiestas galantes» y la tradición de los Países Bajos. También ejecutó obras de contenido alegórico-mitológico, y magníficos paisajes en los que su espíritu y técnica se adelantan a los de sus contemporáneos, preludivo a Corot. Enseñó a varios discípulos en Madrid el arte de la pintura y cuando murió acababa de concluir dos grandes cartones para la Real Fábrica de Tapices de Madrid. Se casó con la hija del arquitecto René Carlier, con la que tuvo cuatro hijas. El pintor falleció en Francia cuando regresaba a Madrid para incorporarse de nuevo a su trabajo.



—57

El infante Felipe Pedro

Lienzo, 1,73 × 1,12
1715/16

Hist.: Colecciones Reales de España.

Bibl.: Y. Bottineau, 1960, pág. 441.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 90.—J. Held, 1968, págs. 187-199.—J. J. Luna, I, 1974, págs. 45, 50.—J. J. Luna, V, 1976, pág. 42.—J. J. Luna, 1979, III, págs. 713-714.

Una inscripción sobre el lienzo revela la identidad del personaje: «FELIPE DE BOURBON INFAN DE SPAGNE NAIE LE 7 IVIN 1712». Fue atribuido a Houasse por Y. Bottineau, quien rechazó la antigua ad-

scripción del lienzo a L. M. van Loo —que llegó a Madrid en 1737, cuando el príncipe había fallecido en 1719—, indicando la proximidad del escenario, donde aparece la figura, a los efectos ambientales de Watteau.

El príncipe viste a la francesa con el Toisón de Oro y el cordón del Espíritu Santo, y tal vez pueda interpretarse como tímido retrato mitológico, por el arco y la flecha, símbolos del Amor; una atmósfera de gracia y delicadeza envuelve al personaje, a la vez que seduce su encantadora actitud, algo estática, según es propio en los retratos de Houasse. A través de esta obra se ve que el estilo del pintor, sencillo, sin complicaciones,

se inspira más en el recuerdo de Pierre Gobert (comparar con el retrato de Luis XV, del Museo del Prado, n.º 2262), que en la fastuosidad de las efigies de los más grandes pintores coetáneos. El niño ostenta el Toisón de Oro y el Saint-Esprit.

La pintura, por su concepción y dimensiones, parece formar serie con la de Luis I del Museo del Prado. El Infante Felipe Pedro, hijo de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, murió en Madrid en 1719, a los siete años de edad.

*Madrid, Palacio Real
(Patrimonio Nacional)*

Luis I

Lienzo, 1,72 x 1,12
1717

Hist.: Colecciones Reales de España.

Bibl.: L. Dussieux, 1876, pág. 382.—L. Mabileau, 1895, pág. 418.—E. Tormo, 1909, pág. 296.—F. J. Sánchez Cantón, 1916, pág. 116.—J. Allende-Salazar y F. J. Sánchez Cantón, 1919, pág. 253.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 19.—M. Nicolle, 1925, pág. 57.—F. J. Sánchez Cantón, 1926, págs. 19, 20.—L. Réau, 1933, pág. 236.—E. Tormo, 1945, págs. 207, 208.—E. Lafuente Ferrari, 1947, pág. 100.—F. J. Sánchez Cantón y J. M. Pita Andrade, 1948, pág. 162.—G. Kubler y M. Soria, 1959, pág. 298.—Y. Bottineau, 1960, págs. 438, 439, 441.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, página 89.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 412.—J. Held, 1968, págs. 186, 187, 199.—E. Lafuente Ferrari, 1970, pág. 331.—J. J. Luna, V, 1976, pág. 42.—Y. Bottineau, 1976, páginas 111, 114.—Catálogo del Museo del Prado 1910-1972, n.º 2387.—J. J. Luna, 1979, III, pág. 710-712.

Esta interesante pintura, en la que Houasse describe un espléndido contraste entre colores de gama fría, en la figura del personaje y cálida, en la ambientación, muestra a Luis I, vestido con el hábito de novicio de

la Orden del Saint-Esprit. Una inscripción sobre el lienzo indica: «LOVIS DE BOURBON PRINCE DES ASTVRIES AGE DE DIX ANS LE MOIS D'AOVST. 1717». Anteriormente atribuido a L. M. van Loo, fue adscrito a Houasse por E. Tormo, después de un estudio de sus caracteres estilísticos.

El príncipe aparece retratado en el interior de un palacio, vestido de gris plateado, en actitud estática, con un rostro inexpresivo, sin la vivacidad infantil propia de su edad. Semeja más un retrato de fines del XVII, que de principios del XVIII: Parece combinar algo de la sobriedad del retrato español del siglo anterior tornada en envaramiento, con el decorativismo de la estética francesa, de manera esquemática. La armonía de colores es refinada, pero el conjunto carece del impulso barroco que otorgaban a sus lienzos Rigaud Larguillierre o Toumières.

Luis I, nació en Madrid en 1707, se casó con Louise-Elisabeth de Orleans, hija del Regente en 1722 y reinó, habiendo abdicado Felipe V, entre el 16 de enero y el 31 de agosto de 1724, fecha en que murió sin sucesión, tomando de nuevo su padre la corona. Existen varias copias de esta pintura, en colecciones privadas, pero su calidad es bastante mediocre en general, por lo que no deben ser del círculo del pintor.

Madrid, Museo del Prado



San Francisco Regis repartiendo ropas

Lienzo, 1,58 diámetro.

Hist.: Encargado en 1716 por el padre jesuita francés Daubenton, confesor de Felipe V, para un retablo en honor de San Francisco Regis, con destino a la Capilla del Noviciado de la Compañía en Madrid.

Bibl.: A. Ponz (1772-1793), pág. 464.—J. A. Ceán Bermúdez, 1800, II, pág. 301.—L. Dusieux, 1876, pág. 367.—E. Tormo, 1909, págs. 295-299.—F. J. Sánchez Cantón, 1916, pág. 116.—L. Réau, 1933, página 235.—E. Tormo, 1945, págs. 227-228.—E. Lafuente Ferrari, 1947, pág. 100.—Y. Bottineau, 1960, pág. 440.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 89.—J. Held, 1968, págs. 185, 186 y 199.—J. J. Luna, I, 1974, pág. 46.—M. y Faré, 1976, pág. 35.—J. J. Luna, 1979, III, págs. 719-720.

Este «tondo», pertenece a la serie de seis lienzos que pintó Houasse para el retablo de la vida de San Francisco Regis, apóstol de Languedoc, beatificado en 1716. Los lienzos se pintaron antes de 1722-23, época en que se concluía su capilla en la Iglesia del Noviciado de Madrid. La escena transcurre en un primer plano, sobre el que destaca en altura la figura del Santo. En la mitad inferior, gentes del pueblo, tratadas de manera sencilla, sin idealizar, muestran su gozo por los dones recibidos. Los fondos, muy sumarios, describen un paisaje esquemático sin pormenores. A diferencia de las cuatro grandes pinturas del grupo, dedicadas a narrar asuntos concretos, la presente, así como la siguiente, reflejan actividades genéricas del personaje. La composición, con un espacio ahogado por el amontonamiento de figuras, tendente a crear el ambiente de alboroto propio de la anécdota, cuenta con



tipos que recuerdan los italianos populares de fines del XVII y principios del XVIII; aunque las formas no dejan de poseer ciertas raigambre holandesa, subsiste el recuerdo del academicismo francés.

Madrid, Museo del Prado

San Francisco Regis predicando

Lienzo, 1,58 diámetro.

Hist.: Véase el anterior.

Bibl.: A. Ponz (1772-1793), pág. 464.—J. A. Ceán Bermúdez, 1800, II, pág. 301.—L. Dus-sieux, 1876, pág. 367.—E. Tormo, 1909.—F. J. Sánchez Cantón, 1916, pág. 116.—L. Réau, 1933, pág. 235.—E. Tormo, 1945, págs. 227, 228.—E. Lafuente Ferrari, 1947, pág. 100.—F. J. Sánchez Cantón, 1951, págs. 41 y 42.—Y. Bottineau, 1960, página 440.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 89.—J. Held, 1968, págs. 185, 186, 199.—J. J. Luna, I, 1974, pág. 46.—J. J. Luna, 1979, III, págs. 718-719.

Este «tondo», como el precedente, describe una escena cualquiera de la vida del Santo, en una de sus múltiples actividades religiosas. La composición, más cuidada, se halla concebida en amplio semicírculo, poseyendo una organización en distintos planos; desarrollada en un paisaje presenta personajes más variados, a la vez que interesantes efectos de luz. Para la figura de mujer de la derecha, que levanta el brazo existe un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional de Madrid. La actitud de San Francisco, declamatoria y teatral, debió servir, según Lafuente Ferrari, de inspiración a Goya, para su cuadro *La predicación de San Bernardino* (Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid). Ello no es extraño, ya que el *San Francisco de Borja y un moribundo* también de Goya, mantiene relación con otra pintura de esta serie, de acuerdo con la demostración de Sánchez Cantón (1951). Si Houasse fue un innovador de la pintura en otros campos, en la temática religiosa es mediocre y permanece atado a los esquemas aprendidos, sin crear una nueva orientación.

Madrid, Museo del Prado



61

El jardín de los frailes de El Escorial

Lienzo, 0,51 × 0,82

Hist.: Colección Real Española. Inventario de Felipe V en La Granja, 1746, n.º 463.

Bibl.: J. Held, 1968, págs. 195, 202.—J. J. Luna, I, 1974, pág. 52.—J. J. Luna, 1979, III, pág. 732.

Houasse muestra una perspectiva arquitectónica muy singular del Monasterio de El Escorial. El lienzo pertenece a la serie de vistas del monumento (conservadas entre el Prado y los Palacios Reales, hasta totalizar seis), que a su vez se inscribe en los paisajes que pintó de los distintos Reales Sitios.

El cuadro define el ambiente castellano que conocía el pintor: aparecen las masas peladas de las montañas al fondo, realzadas por un sabio empleo de la luz. Ello permite, junto con la disposición de volúmenes en líneas convergentes hacia el centro de la composición, conseguir la sensación de profundidad. El detalle humano está presente con las menudas figuras de los frailes, el caballero y el jardinero, simples motivos anecdóticos, subordinados a la creación paisajística, espléndidamente conseguida por la combinación de colores, matizados por las zonas iluminadas o en sombra.

Madrid, Palacio de la Moncloa
(Patrimonio Nacional)



Bibl.: Y. Bottineau, 1960, pág. 442.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 464.—J. Held, 1968, págs. 195, 202.—J. J. Luna, II, 1975, páginas 37, 38.—J. J. Luna, 1979, III, páginas 740-741.

El Palacio de Aranjuez aparece sumergido en el vastísimo horizonte de la vega del Tajo. El paisaje ha invadido el cuadro, es el protagonista; por el contrario el edificio es un mero pretexto para el despliegue panorámico de una naturaleza serena y grandiosa, bañada por la luz y enriquecida por el color. Aquí Houasse ha prescindido de toda anécdota o escena de género; solamente la ancha llanura, inmensa y plana, presen-

tada con audaz simplicidad determina la creación estética. La inspiración lírica del artista fluye libremente y mediante certeros toques de pincel describe un ambiente sugestivo, envuelto en una atmósfera de calma y tranquilidad. Con una óptica distinta de la de su tiempo, a través de un lenguaje cuya modernidad sorprende, al que sólo pueden compararse algunos estudios de paisaje de Oudry y Desportes, la sensibilidad de Houasse revela aspectos que están preludiando las realizaciones de Corot en el XIX.

Madrid, Palacio Real
(Patrimonio Nacional)

62

Panorama de Aranjuez

Lienzo, 0,60 × 1,00

Hist.: Colección Real. Inventario de Felipe V en La Granja, 1746, n.º 482.

La barbería

Lienzo, 0,52 x 0,63

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Felipe V en La Granja, 1746, n.º 796.

Bibl.: Y. Bottineau, 1960, pág. 443.—J. Held, 1968, pág. 200.—J. J. Luna, IV, 1975, páginas 38-39.—J. J. Luna, 1979, III, pág. 772.

El agudo sentido de la observación de Houasse para captar los más sorprendentes detalles se advierte en esta pequeña obra, que revela de manera precisa a la par que graciosa, un tema extraído de la realidad cotidiana, dignificado por su talento de artista. El lienzo posee un valor documental de primer orden; los protagonistas en distintas actitudes trabajan, se mueven o descansan, en su actividad habitual, permitiéndonos observar las modas y costumbres de su tiempo. El tema reflejado, no inventado, está inscrito en un interior construido con minuciosidad y perfección; el empleo de luces, justo y adecuado, se une al del color, logrando una escena vital y auténtica. La inspiración estética holandesa, se encuentra templada por la formación francesa del pintor, que otorga un refinamiento elegante a las figuras, a mitad de camino entre el academicismo y las «fiestas galantes», con un mayor sentido anecdótico realista, basado todo ello en el ambiente de la sociedad popular española del primer tercio del siglo XVIII.

*Madrid, Palacio Real
(Patrimonio Nacional)*



Academia de dibujo

Lienzo, 0,52 x 0,72

Hist.: Colección Real. Inventario Felipe V en La Granja, 1746, n.º 795.

Bibl.: F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 90.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 464.—J. Held, 1968, págs. 191, 200, G. 24.—J. J. Luna, I, 1974, págs. 48, 52.—J. J. Luna, III, 1975, pág. 54.—J. J. Luna, 1979, III, páginas 780-781.

Exp.: Madrid, 1946, n.º 285.

Sentados en sus escabeles o en taburetes altos, los alumnos de una escuela de dibujo se aplican en copiar un modelo desnudo del natural. La escena tiene lugar en un interior palaciego, un salón oval decorado con esculturas, pilastras y relieves, sobre una de cuyas molduras unos amorcillos sustentan un escudo con flores de lis. La multitud de personajes en variadas posturas y distintas actitudes semeja real y en algún gesto recuerdan figuras de Wateau, concebidas de manera distinta; están tratados con precisión y autenticidad, aunque el entorno ambiental, exquisitamente captado, no parece español debido al marco arquitectónico, cuyos detalles bien pueden haber sido inventados. Houasse ha creado un motivo, que recuerda el tema análogo de Sweerts (Franz Hals Museum, de Haarlem), frecuente en muchos artistas (J. Baticle, Cat. Exp. «L'atelier du peintre», París, 1976), lo que muestra su relación con aspectos holandeses, aun cuando se mantienen diferencias. Existe en esta pintura un sentido de elegancia superficial y de espectacularidad que no comparte la de Sweerts, más simple y espontánea.

En el Cabinet des Dessins del Museo del Louvre existe un dibujo para esta composición (Guiffrey-Marcel, VI, pág. 88, n.º 4.828).

Madrid, Palacio Real



Charles-François Hutin

París, 1715 - Dresde, 1776

Fue un artista de variada ejecutoria puesto que habiendo aprendido escultura con Slodtz, desarrolló su labor como pintor de historia y de género, a la vez que decorador, dibujante y grabador al aguafuerte. Estudió en París con François Lemoyne y fue pensionario de la Academia de Francia en Roma. A su regreso entró a formar parte de la Academia de París en 1745. Al igual que tantos otros autores, entre los que se contaba su propio hermano, Pierre, abandonó Francia y en busca de trabajo y fortuna se estableció en Sajonia en 1748. Afincado en Dresde, reemplazó a Luis de Silvestre cuando éste regresó a su patria y recibió múlti-

ples encargos para la Corte, llegando a ser nombrado Director de la Academia de Pintura. Finalmente se especializó en los cuadros de género, inspirados en el ambiente popular y cotidiano de Sajonia. A través de ellos, Hutin se incluye en la corriente exótica de la escuela francesa dieciochesca y desempeña en este campo un papel semejante al de Le Prince, con temas rusos, o Norblin de la Gourdaine, con obras polacas, aunque no alcanzó un éxito semejante al de los autores citados. Envío obras de este carácter al Salón de París (1769) que no tuvieron excesiva notoriedad. Murió en Dresde a los sesenta y un años de edad.



65

Aldeana sajona en la cocina

Lienzo, 0,83 x 0,55

Firmado: «C. Hutin».

Hist.: Colección real española.

Bibl.: E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, I, 1882, pág. 798.—Thieme-Becker, XVIII, 1925, pág. 190.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 24.—M. Nicolle, 1925, página 17.—L. Reau, 1928, pág. 170.—A. Maubert, 1943, pág. 135.—Catálogo Museo del Prado, 1910-1972, n.º 2.270.—H. Marx, 1974, pág. 98.—E. Bénézit, 1976, V, página 682.—J. J. Luna, 1979, III, págs. 805-806.—J. J. Luna, «A.E.A.», 1979, n.º 205.

Una mujer, en pie, vestida con el traje popular de aldeana de Sajonia en su aspecto más sencillo, aparece descalza y con los brazos cruzados da la espalda a un fogón donde se cocinan varios alimentos, lo que revela su función como tema cotidiano. Distintos objetos agrícolas, de labranza y menaje, completan el conjunto, a fin de crear el característico ambiente campesino de la época.

Es una interesante pieza de género, carente de acción pero curiosa desde el punto de vista documental. Posee los aciertos justos para considerarla una discreta obra pictórica y revela un interior iluminado, sin grandes complicaciones ni especial acento en la precisión de los detalles. Los objetos carecen de valor en sí mismos y están subordinados al efecto general: auténticos y veraces, pero carentes de un impulso poético a la manera de Chardin, son un fiel testimonio del instante, sin pretensiones de idealización.

Se conocen varias obras del mismo estilo, ejecutadas por el pintor. «La Menagère saxonne» (Louvre, RF-3951), «La blanchisseuse saxonne» (Venta Hotel Drouot, París 18-XII-1908, n.º 49) y otras más (Ex. «Old Masters Galleries», Londres, mayo-julio, 1967).

Siendo su factura, composición y dimensiones análogas, cabe pensar en el éxito de este tipo de asuntos, a la vez que en un posible concepto de serie, siguiendo aspectos populares regionales, de alcance doméstico, con lo que el artista se incluía a la vez en el estilo cotidiano, imperante en París, y la línea exótica, de asuntos folklóricos extranjeros, propia de una etapa histórica en la que había muchos pintores franceses recorriendo infatigablemente Europa.

Este pequeño lienzo forma pareja con el siguiente, del que es compañero, en concepto y tamaño.

Madrid. Museo del Prado

Aldeano sajón acarreando un barril

Lienzo, 0,83 x 0,57

Firmado y fechado: «C. Hutin 1756».

Hist.: Colección real española.

Bibl.: E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, I, 1882, pág. 798.—Thieme-Becker, XVIII, 1925, pág. 190.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 24.—M. Nicolle, 1925, página 17.—L. Réau, 1928, pág. 170.—A. Maubert, 1943, pág. 135.—Catálogo Museo del Prado, 1910-1972, n.º 2.271.—H. Marx, 1974, pág. 98.—E. Bénézit, 1976, V, página 682.—J. J. Luna, 1979, III, pág. 807.—J. J. Luna, «A.E.A.», 1979, n.º 205.

Compañero del lienzo precedente. Un hombre tocado con un gorro de piel, vestido con chaleco, calzas y un largo mandil, a la manera de los ayudantes de cocina (por lo que alguna vez se ha denominado esta obra «cocinero», a fin de fomentar la idea de emparejamiento con su oponente femenino), empuja una carretilla cargada con un barril, en dirección a un portón. Al igual que en el caso de la *Aldeana* describe una típica escena cotidiana, dentro del mismo esquema estético.

La firma y la fecha son claras y muestran el momento en que el autor se dedicaba a esta temática, tan lejana de las composiciones decorativas, históricas o mitológicas. Ello revela a un artista en posesión del oficio de pintor en toda su dimensión práctica, más que genial.

Así se comprende que sus tentativas en este campo no pudiesen competir con otros autores, más dotados para los valores poéticos o anecdóticos, y su triunfo fuese mediocre, en lugar de brillante. Su «color local» es un tanto reiterativo y aburrido, al detenerse en lo superficial sin ahondar en la fuerza expresiva de los tipos o en la reve-



lación del rico entorno vital. La iluminación correcta y las tonalidades, sencillas y lógicas, no arrojan en su favor tampoco novedades distintivas.

La entrada de ambas obras en la colección real se desconoce. Seguramente llegarían bien como obsequio o adquisición, para la esposa de Carlos III, María Amalia de Sajonia, bien por compra de Carlos IV, siendo príncipe de Asturias (cuando se inte-

resó tanto por las ventas de colecciones en París) o después. Tanto una hipótesis como la otra pueden admitirse, mientras no se descubra el documento que pruebe su origen definitivamente. De la colección real pasaron al Museo del Prado donde hoy se encuentran.

Madrid, Museo del Prado

París, 1656-1746

Después de formarse en Amberes con Antoine Goubaud (1616-1698), Largillierre viaja a Inglaterra y trabaja con Sir Peter Lely (1674-1680). Carlos II aprecia su talento, pero al arrear las persecuciones contra los católicos se ve obligado a salir del país; en la capital francesa le acogen Le Brun y Van der Meulen; en 1683 es agregado a la Academia y en 1686 admitido como miembro efectivo, con el retrato de Le Brun como pieza de recepción (París, Museo del Louvre). Al ascender al trono Jacobo II, la corte inglesa vuelve a requerirle para pintar a los soberanos. De vuelta a París se interesa más por los retratos de burgueses y regidores que por la corte; sin embargo en 1721 los soberanos españoles le ofrecen instalarse en Madrid junto a Rigaud y De Troy; la invitación es declinada, obligando al ministro Dubois a exponer como motivo la edad avanzada de los tres artistas, inadecuada para el largo viaje. Cuando la infanta María Ana Victoria llega a París en 1722, Largillierre realiza varios retratos de ella y de su prometido, Luis XV; y el Ayuntamiento parisino llegó a encargarle los cuadros conmemorativos de la ascensión del duque de Anjou al trono español (de los que no quedan sino unos fragmentos) y de los esponsales de Luis XV y la infanta. Rival de Rigaud, entre ambos contribuyeron a desarrollar la moda del gran retrato espectacular, de aparato. Su formación flamenca le permitió desplegar una técnica depurada y exquisita, apreciable en la variedad de su colorido cálido, su pincelada amplia y espesa y el dinamismo implícito en las formas que revelan sus obras, apreciable todo ello en la expresión de calidad y riqueza de los accesorios que acompañan a cada personaje. Su producción es enorme; debió poseer un gran taller, en el que se formaron personalidades, como J. B. Oudry, y practicó tanto el retrato individual como colectivo, las parejas y obras de tema menor, bodegones y paisajes.



ción doble de la llegada a Francia de María Ana Victoria y de su proyectado matrimonio con Luis XV. El compromiso se rompió en 1725 y la gran composición no llegaría nunca a realizarse.

El boceto muestra a la izquierda al preboste de los comerciantes de París, Castagnere de Châteauneuf, y a los cuatro regidores, y a la derecha a tres miembros más de la corporación en compañía de dos ninfas del Sena que recuerdan el mismo tema tratado por Rubens en una de las telas de la Galería Médicis que ilustra unas bodas análogas. En el medio de la composición se ve al joven rey sentado en su trono teniendo a su derecha al Regente vestido a la romana, y a su izquierda las tres Gracias. En lo alto aparece el retrato oval de la infanta sostenido por Minerva y dos amorcillos; un genio encadena simbólicamente el gallo galo y el Toisón de oro, atributos de las dos casas reales. La documentación del encargo del cuadro, publicada por M. Guiffrey en *Les Nouvelles archives de l'art français*, 1882, págs. 136-137, describe exactamente todos estos detalles y menciona que debían pagarse 8.000 libras por el cuadro, que mediría diez pies de altura por dieciséis de anchura.

París, Museo Carnavalet

-67

Alegoría de los esponsales de Luis XV

Lienzo, 0,33 x 0,54

Hist.: Antigua colección Sichel; venta anónima, París, 7 de abril de 1913, n.º 44; donación de M. Bourgairel, 1920.

Bibl.: M. Guiffrey, 1866, pág. 92; *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1887, pág. 136.—L. Hourticq, 1914, págs. 351 y ss.—G. Briere, 1920, 2.º fasc. pág. 217.—*Le Musée Carnavalet, guide du visiteur*, 1925, pág. 55.—M. Nicolle, 1925, pág. 20, n.º 2.277.—*Gui-*

de du Musée Carnavalet, s. f. (1928), página 52.—C. Gronkowi, 1928, pág. 338.—G. Pascal, 1928, pág. 27.—P. Dorbec, 1929, pág. 33.—G. Briere-P. Larry, 1937, págs. 34-35.—B. de Mongolfier, 1977, pág. 20, repr.

Exp.: 1928, París (fuera de cat.); 1967, San Diego (California); 1975, París, n.º 50.

Se trata de un boceto preparatorio para un cuadro encargado al artista por el Ayuntamiento de París en 1722 en conmemora-

La infanta María Ana Victoria de Borbón

Lienzo, 1,84 × 1,25

Firmado y fechado: «N. de Largillière. Pinx. 1724».

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Felipe V en La Granja, 1746, n.º 562.

Bibl.: J. J. Guiffrey, 1882, págs. 135-137.—P. Madrazo, 1884, págs. 177-178.—L. Mabileau, 1895, pág. 419.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 17.—M. Nicolle, 1925, páginas 20-21.—F. Llanos y Torriglia, 1925, pág. 121.—F. J. Sánchez Cantón, 1926, págs. 30-32.—G. Pascal, 1928, págs. 28, 43, 44, 87, n.º 64.—L. Réau, 1933, pág. 238.—Y. Bottineau, 1960, pág. 356.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 412.—E. Lafuente Ferrari, 1970, pág. 328.—J. J. Luna, 1975, página 371.—Catálogos Museo del Prado (1910-1972), n.º 2.277.—J. J. Luna, 1979, III, págs. 864-865.

Exp.: 1940, Lisboa, n.º 28.

La hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, nacida en Madrid en 1718, y prometida a Luis XV en 1722, fue enviada a París, y devuelta a España en 1725. En 1729, se casó con el Príncipe del Brasil, más tarde José I de Portugal, reinando de 1750 a 1777. Murió en Lisboa en 1781. En esta pintura, que ejecutó el artista en el Louvre, residencia de la Infanta, durante su estancia en París, creó una verdadera obra maestra. La actitud del modelo no es la de un personaje infantil, sino casi la de una reina. El pintor ha subrayado su prestancia y aplomo, al tiempo que ha marcado los rasgos de su rostro dotándoles de una expresión impropia de su edad. El escenario, lujoso y solemne, pero sencillo en cuanto composición, destaca con fuerza a la figura sobre el fondo.

La Infanta aparece vestida con un atavío de reflejos plateados, tratados con una pincelada pastosa que confiere cierto relieve

a las telas; los plegados, algo geometrizados, completan su efectismo con la minuciosidad aplicada a las joyas y encajes. El conjunto se expresa por medio de tonalidades refinadas y exquisitas, que otorgan un aire melancólico al ambiente que envuelve a la figura, delicada y gentil, en medio de la pompa cortesana, aunque digna y elegante, como correspondía a su papel de futura esposa del Rey.

En una colección privada de Madrid existe una copia ejecutada a fines del XIX.

Madrid, Museo del Prado



*Retrato del escultor
Jean Thierry
delante de la estatua de Bellona*

Lienzo, 0,93 × 0,73

Hist.: Adquirido por la ciudad de Lyon en 1856.

Bibl.: *Catalogues du Musée des Beaux Arts de Lyon*, 1877, n.º 56; 1887, n.º 246; 1897, n.º 325; 1912, pág. 36.—J. Digard, 1934, pág. 292.—Y. Bottineau, 1962, pág. 429; pág. 115, lám. CXV A.

Hijo del escultor Jean I Thierry, muy renombrado en Lyon, nace en esta ciudad en junio de 1669; alumno de Coysevox y agregado a la Academia en 1714, Jean Thierry es admitido como miembro efectivo en 1717, con una *Leda* como pieza de recepción. Trabaja en la capilla de Versalles y en Notre-Dame de París, colaborando con Fremin; asimismo se le encargan trabajos importantes para Marly, conocidos sólo por los textos contemporáneos, y participa en algunas obras para el jardín de Versalles y las caballerizas de Chantilly. El 14 de enero de 1714 el duque de Antin le autoriza a salir para La Granja junto con Fremin; en Madrid ambos obtienen éxitos alentadores, y Thierry recibe el título de «escultor ordinario del Rey». Juntos instalan su taller en Valsain y colaboran de forma tan estrecha que a veces es imposible determinar su trabajo respectivo; sin embargo la obra incontestable de Thierry la encontramos en las esculturas grabadas en su época. Es autor especialmente de las estatuas de marmol de la *Primavera*, el *Verano*, el *Otoño*, el *Invierno*, la *Gloria de los Príncipes*, las de *Europa* y *América*, situadas a lo largo de la cascada nueva y del Parterre del palacio, así como otras tres simbolizando los Poemas. Interviene asimismo en la decoración de la cascada nueva, del estanque del ramillete y de



diversas fuentes de la carrera de caballos. «Las cualidades probadas por el artista en Francia se ven confirmadas en La Granja. Aunque le falta un poco de fuerza, su arte es tierno, a veces amanerado; la composición de los diferentes grupos es armoniosa y el movimiento general permanece fiel a un “tempo” relativamente moderado» (Y. Bottineau, op. cit., pág. 430). La estatua representada detrás del escultor es «Bellona» o «Europa», situada a la derecha de la cascada nueva en La Granja.

Lyon, Museo de Bellas Artes

Charles-François de La Traverse

París, entre 1726/30 - París, 1787 (?)

La vida y la obra de este pintor están todavía poco estudiadas; parece ser que fue alumno de Boucher en la Academia Real. En 1748 obtiene el segundo Gran Premio entrando a formar parte de l'Ecole Royale des Elèves Protégés. En 1751 una pensión de la Corte le permite viajar a Italia e instalarse en Roma durante cinco años. A consecuencia de algunas dificultades surgidas en esta ciudad se dirige a Nápoles, donde se pone al servicio del marqués de Ossun, embajador de Francia; y cuando éste acompaña a la península a D. Carlos, convertido ya en rey de España, La Traverse sigue al diplomático en su nuevo cargo. En Madrid realiza algunos trabajos, introduciéndose poco a poco en el estilo y sentido del color de los maestros flamencos y españoles; asimismo adquiere

algunas telas españolas para el rey de Francia. Fue maestro de Luis Paret y Alcázar. A pesar de que haya pintado una alegoría en honor del nacimiento de un infante de España, no parece haber sido admitido en los ambientes de la corte. Sin embargo deja un amplio muestrario de su trabajo en un grupo de dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Regresó a Francia ya viejo y enfermo, muriendo poco antes de estallar la Revolución. Su estilo arrebatado y barroco aparece claramente en sus dibujos y en la única pintura que se le ha podido atribuir sin error. Las obras que se descubran en el futuro permitirán sin duda precisar las etapas de su vida y de su producción.

70

Tobías ordena enterrar a los muertos

Tela, 1,08 x 1,44
1748

Hist.: Legado del conde Lemerrier, 1864.

Bibl.: Ch. Dangibeaud, 1893. *Catalogue du Musée Lemerrier, Saintes*.—A. Fontaine, 1910, pág. 224.—J. Vergnet-Ruiz-M. Laclotte, 1962, pág. 242.—M. Sandoz, 1970, página 27.—F. J. Méjanés, pág. 381, nota, número 3.

Es posible que este cuadro sea el premiado con el segundo premio de la Academia Real, conseguido por La Traverse en 1748. El tema era libre y La Traverse elegiría seguramente *Tobías haciendo sepultar a los muertos*. A. Fontaine comete un error al dar, según el Inventario del año II, el título de *Elías resucitando al hijo de la Sunamita* al cuadro premiado. ¿Será éste el cuadro de *Tobías* enviado, al parecer, al museo de Caen en el año XI? F. J. Méjanés señala, por otra parte, que una pintura del mismo asunto y de idénticas dimensiones se encontraba todavía en 1823 en los almacenes del Louvre. En el estado actual de las investigaciones resulta difícil de averiguar de qué forma pudo entrar en la colección Lemerrier la tela de *Tobías* y cuál fue el origen de la confusión de A. Fontaine.

Saintes, Museo de Bellas Artes



Alegoría del nacimiento de un infante de España

Lienzo, 0,485 × 0,620
1771 (?)

Bibl.: J. A. Ceán Bermúdez, 1800, V, páginas 76-77.—L. Dussieux, 1876, pág. 375.—L. Réau, 1933, pág. 250.—A. Rodríguez Moñino, 1954, págs. 392, 394, 395.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 232.—J. Camón Aznar, 1967, pág. 135.—M. Sandoz, 1970, pág. 223.—J. J. Luna, 1979, III, páginas 889-890.

La atribución de esta pintura a La Traversa ha sido efectuada a través de la comparación del lienzo con un grabado de Manuel Salvador Carmona, con el mismo asunto y la indicación de que el artista francés era el autor de la composición. Además, el estilo abocetado, con factura muy suelta y formulación barroca, goza de la misma concepción estética que los dibujos del artista conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. A. Rodríguez Moñino, recogiendo los datos de Ceán Bermúdez, quien indica que la estampa refleja el nacimiento del primer hijo de Carlos IV y María Luisa, precisa que debe tratarse del natalicio del Infante Don Carlos Clemente de Borbón, que vio la luz en El Escorial en 1771 y murió en 1774; de acuerdo con esta circunstancia la pintura podría fecharse en el primer año citado. El conjunto de elementos alegóricos reunidos, heráldicos y mitológicos, a la vez que la composición, rica, movida y correcta, muestran a un pintor que dominaba la técnica, conocía el ambiente al que se destinaba la pieza y poseía una notable erudición.

Madrid, Museo Lázaro Galdiano



Paisaje

370 x 260 mm.

Acuarela sobre papel.

Firmado y fechado a pluma, al dorso: «C. de la Traverse Sevigni. Valsahin. Septembre. 1773».

Hist.: Antigua colección Thomas Robinson, 2.º Barón Grandham; Venta Christie. Londres, 6-VII-1977, n.º 95; París. Colección privada.

Este magnífico paisaje a la acuarela, compañero del siguiente, en el que la facilidad para componer del pintor, se une al dominio de la técnica y las dotes de observación para captar una visión de la naturaleza con imaginación y sensibilidad, expresándola mediante un lenguaje sencillo y acertado, forma parte de un grupo de tres obras que La Traverse regaló al Barón Grandham, Embajador de Inglaterra en la Corte de Carlos III, entre 1771 y 1779. Al reverso, donde se encuentra la firma, se lee una inscripción: «Daignés accepter Milord, ces trois petits Tableaux à Guazzo, Comme une faible Image d'objet Innocent qui paroissent vous plaire et que vous voïés mieux que moi, mais dont vos importantes occupations entraînent l'oubli, ainsi que celui de leur maladroît Copiste. Votre Respectueux Serviteur» (sigue la firma).

De acuerdo con los datos que poseemos sobre el paso del artista por España, debidos a Paret y Alcázar, discípulo y amigo suyo (A. Rodríguez Moñino, 1954, páginas 379-395), reproducidos en parte por Ceán Bermúdez (1800, V, págs. 76-77), esta obra, así como su compañera podrían, sin dificultad estar comentadas por algunas de las frases que el pintor español escribió sobre La Traverse: «Mui pocos fueron los quadros historiados en mayor tamaño que executó La Traverse en España, pero no dexaron de ser casi innumerables los pequeños y de



Gavinete que se vieron de su mano con que acostumbraba obsequiar a su Embajador y demás amigos con prodigalidad... Le fue familiarísima la pintura en todos su modos... en varios tamaños, de Historia, flores y paisaje, que tocaba del más excelente y magisterioso gusto... entendía soberanamente la optica de los colores y era peritísimo y escrupuloso en la perspectiva... Adoptó en el colorido los principios y casta de los mejores Pintores Flamencos... observando siempre la unidad de luz... solía usar ciertas tintas cambiantes, originales y propias de su estilo delgado y acorde. Su colorido en ge-

neral consta de una singular frescura sostenida por un maravilloso empaste y aunque riguroso en tales quales obras con alguna demasia siempre sugeto a las leyes de la armonía y buen gusto...».

En conjunto estas opiniones de Paret y Alcázar, a la vista de ambas acuarelas, no resultan exageradas, sino absolutamente ciertas y propias del entendido que comenta la sensibilidad estética y facilidad técnica de un artista, de manera imparcial y con total conocimiento de causa.

París, Colección privada

Paisaje

370 x 260 mm.

Acuarela sobre papel.

Firmado y fechado, a pluma, al dorso: «Charles de La Traverse. Sn Ildephonse. Sbre. 1773».

Hist.: Antigua colección Thomas Robinson, 2.º Barón Grandham; Venta Christie, Londres, 6-VII-1977, n.º 96; París. Colección privada.

El presente paisaje, pareja del precedente, cumple con todas las características técnicas y estéticas enunciadas en su comentario y forma parte del mismo grupo de trabajos del artista. Posee al reverso una inscripción: «A Milord Gramtam. Charles de La Traverse. Gentilhomme à la Suite de L'ambassade de France, à Madrid» (sigue la fecha).

Estos estudios de paisaje, ejecutados bajo el mismo prisma estético, expresivo, nervioso y barroco, que caracteriza a sus otros dibujos conocidos (Biblioteca Nacional de Madrid, por ejemplo), no solamente incrementan el caudal, exiguo aún, de conocimientos que se poseen sobre el autor, sino que revelan una personalidad, mucho más rica e interesante de lo que cabía esperar, a través de las pocas obras que se le atribuyen.

Su ejecutoria rápida, hábil y certera, expresa la infinidad de impresiones visuales recibidas, en un todo homogéneo y sencillo, en el que ningún detalle ha quedado suelto por azar, sino que forman un conjunto preciso y sugestivo, de asombrosa modernidad compositiva y técnica.

Merced a estas obras puede conjeturarse algo sobre el papel que tuvo el autor en los medios artísticos españoles de su tiempo. Su trabajo, personal e imaginativo, no estaba sujeto a trabas debido al hecho de pintar independientemente de todo organismo administrativo, ya que no debió detentar una función de carácter oficial, por su pertenencia al séquito de un embajador extran-

jero. De ahí que no pueda pretenderse precisarle por el momento, una plaza destacada en la evolución de la expresión artística hispana de su tiempo, parangonable a la desempeñada por Houasse, Ranc o Van Loo, entre otros. De acuerdo con todo ello es posible que realizase otras obras semejantes a éstas, a título particular, para determinadas

figuras como el destinatario de los dibujos, dentro de esquemas de carácter personal, en función de su especial sensibilidad para la captación de los aspectos del entorno social, alegórico o natural.

París. Colección privada



París, 1685 - París, 1766

Sus primeros maestros fueron probablemente su padre, Marc Nattier, pintor de retratos que trabajó para Rigaud y Jean Jouvenet, su padrino. Ingresado como alumno en la Academia, obtuvo el premio de dibujo a los quince años escasos. En 1710 realiza con su padre una serie de dibujos de *La historia de María de Médicis* de Rubens en el Palacio de Luxemburgo, obteniendo de Luis XIV el privilegio de hacerla grabar. Es propuesto entonces para la Academia de Roma pero rehusando partir, se presenta a la Academia como pintor de historia en 1715 (en 1718 es admitido con *Perseo transformando a Fineo en roca* como pieza de recepción). Solicitado entretando por Pedro el Grande, Nattier marcha a Amsterdam a principios de 1717 para pintar al zar y a la emperatriz, así como una tela conmemorativa de la batalla de Poltava pero al cabo no les sigue a San Petersburgo. Por esta época su fortuna se ve comprometida por la quiebra del «sistema Law» y Nattier abandona la pintura de historia por el retrato. Se asegura una nueva notoriedad en 1725 merced al retrato del Mariscal de Sajonia y más tarde, en 1729-30 por los dos retratos de *Mademoiselle de Clermont tomando las aguas*. El género no era nuevo pero Nattier

lleva a su perfección el retrato alegórico en el que los personajes, presentados con los atributos de una divinidad, son sutilmente favorecidos aun cuando queden reconocibles al tiempo que la composición conserva soltura y naturalidad. La paleta es clara, y, recordando a Rubens y Rigaud, Nattier insiste en el juego de los paños; los adornos rococó se mezclan felizmente con los de la tradición mitológica. Esta pintura elegante y graciosa le vale pronto los encargos de toda la corte. Después de pintar a *Madame Henriette como Flora* para adornar el gabinete de María Lezczinska, hace el retrato del rey en 1748, luego el de la reina y se convierte en el pintor titular de «Mesdames» a quienes representa en numerosas efigies y bajo diversos aspectos: como *Elementos*, como *Flora*, *Diana*, tocando instrumentos, etc.; sin embargo, es en traje de corte como representa aquí a Luisa Isabel de Francia (1727-1759), la hija mayor de Luis XV, hermana gemela de Madame Henriette, y llamada Madame Infante, después de su matrimonio en 1739 con Don Felipe, hijo del rey de España Felipe V y de Isabel de Farnesio y futuro duque de Parma y de Plasencia. Nattier representó también a la hija de ambos, la infanta Isabel.

74

Retrato de Madame Infante, duquesa de Parma, en traje de corte

Lienzo, 2,40 x 1,84
1759-1761

Hist.: Antigua colección de Luis XV.

Bibl.: P. de Nolhac, 1895, págs. 45-46, repr. pág. 41.—P. de Nolhac, 1905, págs. 99, 100 y 101 y pág. 144; repr. junto a la pág. 84.—L. Dimier, 1930, t. III, pág. 108 y pág. 121, número 30.

Nattier realizó varios retratos de «Madame Infante» en ocasión de sus viajes a Francia. En 1750 la representa junto a sus hermanas, apoyada en un globo, simbolizando la Tierra en una alegoría de los Cua-

tro Elementos. El mismo año la pinta sentada con la infanta Isabelita, hija suya, que está de pie a su lado y le presenta una rama de lirio. Ya en 1745 había recibido Nattier el encargo de una pareja de retratos: Madame Enriqueta como *Flora* y Madame Adelaida como *Diana*, cuyas copias envió a Madame Infante a España al mismo tiempo que una copia del retrato del delfín en la batalla de Fontenoy. En el mes de julio de 1749, la princesa se llevó en su equipaje un retrato de Madame Adelaida, realizado también por Nattier, al tiempo que debía tener igualmente copias de sus hermanas menores, pintadas por el mismo en Fontevault. Madame Infante murió en 1759

a la edad de treinta y dos años. Nattier conservaba retratos de la princesa en curso de ejecución. El primero, en traje de caza, acabado en 1760, se colocó entre los cuadros de Madame Victoria. El segundo, terminado en 1761 —el expuesto aquí— donde aparece en traje de corte se destinaba al infante D. Felipe. Es la última efigie que Nattier haya realizado de un miembro de la familia real. Acababa de pintarla cuando sintió los primeros achaques del mal que debía llevarlo a la tumba.

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon



Jean Pillement

Lyon, 1728 - Lyon, 1808

Nacido en una familia en la que la profesión de pintor venía de tiempo atrás, se formó en un ambiente cargado de influencias italianas y francesas. Fue alumno de Sarrabat en su ciudad natal, pero pronto le abandonó marchando a París, para trabajar en los Gobelinos. Después en 1745 se trasladó a España y luego a Portugal; son las primeras etapas de un largo peregrinar por toda Europa: Inglaterra, Italia, Alemania, Austria, Polonia, etc. Regresó a su patria varias veces y a la Península Ibérica nuevamente, especialmente a Portugal, donde pasó cierto tiempo (1780-1786) antes de volver definitivamente a Francia en 1789. El vacío de tres años en su cronología (1786-89) podría llenarse con un posible período de trabajo en España, según se deduce de ciertas obras. Los últimos años de su vida se reparten entre Pezenas y Lyon, donde murió a los ochenta años. Pillement representa al artista francés viajero del XVIII, quien de Corte en Corte se ofrece a las clases privilegiadas que pueden pagar sus servicios. Fue grabador

y dibujante pero sobre todo pintor, tanto de grandes decoraciones, de carácter palaciego, no eclesiástico, como de pequeños cuadros, al óleo o al pastel. Se especializó en el paisaje poblado con pequeñas figuras de carácter pastoral o popular; sus vistas revelan visiones de una naturaleza agreste, pero tranquila y apacible, a veces enriquecida con unas ruinas, subordinadas al efecto escénico. Alguna vez ejecutó tempestades al gusto de Vernet, pero estos temas no son definitivos de su estilo. Creó temas florales, asuntos de «chinoiseries» y dibujos de ornamentación; colaboró con las manufacturas de sedas de Lyon y produjo en conjunto una obra inmensa, todavía sin estudiar en amplitud y profundidad. Sus colores vivos, compensados con delicadas armonías tonales, de dibujo espontáneo, y la manera de combinar luces y sombras, junto con la pincelada, precisa unas veces y parpadeante otras, confieren a los cuadros que ejecutó un carácter peculiar, que les distingue de los de sus contemporáneos.

75

Paisaje con campesinos

Lienzo, 0,56 x 0,76

Firmado en bajo, en el centro: «J. Pillement 1773».

Hist.: Encargado a Francia por el futuro Carlos IV. Antiguas Colecciones Reales.

Bibl.: L. Dussieux, 1876, pág. 382.—L. Mabileau, 1895, pág. 420.—M. Nicolle, 1925, pág. 29.—E. Lafuente, 1970, pág. 337.—J. J. Luna, 1973, págs. 428-429.—E. Bénézit, 1976, VIII, pág. 335.—J. J. Luna, 1979, IV, págs. 115-116.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 2.302.

Cuatro campesinos se muestran en el centro de un paisaje agreste con árboles, arbustos y un lago. Los personajes aparecen en primer plano, subordinados al efecto general de la composición. Todo expresa calma, reposo y tranquilidad. Los bellos efectos de luz y color colaboran en la placidez que emana de la pintura. Obra de madurez del pintor, su estilo aparece con todas las características propias de sus cuadros más conocidos.



Por estos años Pillement estaba entre París y Avignon, según la cronología de Hahn (1972).

Madrid, Museo del Prado

*Paisaje con pastores
y pastoras*

Lienzo, 0,56 × 0,76
1773

Bibl.: L. Dussieux, 1876, pág. 382.—L. Mabileau, 1895, pág. 420.—M. Nicolle, 1925, pág. 30.—E. Lafuente, 1970, pág. 337.—J. J. Luna, 1973, págs. 428-429.—E. Bénézit, 1976, VIII, pág. 335.—J. J. Luna, 1979, IV, págs. 1116-1117. *Catálogos del Museo del Prado* (1910-1979), n.º 2.303.

Pareja del anterior. Un grupo de pastores y pastoras con sus ganados se encuentran sobre una roca, junto a una laguna; en segundo término unos pescadores con su barca. Al fondo se advierte un desfiladero por el que camina un hombre, sobre un altozano un castillo ruinoso. El colorido, refinado y de gran riqueza tonal, se realza por el adecuado empleo de la luz, que a su vez incluye en la profundidad de la perspectiva, merced a los contrastes de claridades y sombras.

Se desprende del lienzo una atmósfera de dulce nostalgia, apreciable en las actitudes de los menudos personajes, el marco natural, ameno, de suave luminosidad y las ruinas del fondo. La naturaleza triunfa y se impone por su propia presencia, sencilla y cautivadora. Según es costumbre en el autor parece más un recuerdo de los paisajes nórdicos que de los mediterráneos, en lo que se diferencia de J. Vernet y de H. Robert.

Madrid, Museo del Prado



Montpellier, 1674 - Madrid, 1735

Debió formarse en un principio en el taller de su padre, Antoine Ranc y a partir de 1697, se estableció en París, donde continuó su aprendizaje en el taller de Rigaud, con quien colaboró bastante, emparentando más tarde con él al casarse con su sobrina Margarita, en 1715. Académico desde 1703, fue conceptuado como tal finalmente en 1707 en la categoría de pintor de retratos. Protegido por Rigaud trabajó para la Corte y la aristocracia, retratando a Luis XIV, Luis XV, al Regente, al Duque de Chartres... etcétera. Llamado a España por Felipe V, que deseaba tener un retratista francés y recurrió a Dubois y a Rigaud para conseguirlo, llegó a Madrid en 1722, en sustitución de Raoux, que se había negado a abandonar París. Ranc pintó a los miembros de las Familias Reales de España y Portugal (entre 1729 y 1730, estuvo en

Lisboa por cuenta de la Corte de Madrid), creando completas series iconográficas, de las que hizo innumerables réplicas y copias, auxiliado por un taller no muy brillante. También colaboró en las decoraciones de ciertas salas laterales del Alcázar de Madrid, destruido en 1734. El artista murió al año siguiente siendo enterrado en Madrid. Su estilo es el de Rigaud, aunque más seco y sobrio, carente de la pompa y del preciosismo del maestro de Perpignan. Fue un excelente retratista, pero aparenta retrasado respecto de su momento, estando más unido a la estética de los últimos años del reinado de Luis XIV. Su obra responde bien al deseo de Felipe V por continuar la tradición del estilo de la época de su ilustre abuelo, pero ciertos críticos franceses han creído discernir en ella influencias de la pintura española en particular de Velázquez.



- 77

Vertumno y Pomona

Lienzo, 1,70 x 1,20

Hist.: Venta H. D. París (30-I-1933), n.º 18. Adquirido por la ciudad de Montpellier (al igual que el grabado de Edelinck), 1964.

Bibl.: J. Claparède 1964, núms. 4-5, páginas 265-266, fig. 1.

Exp.: 1975-1976. Toledo, Chicago; Ottawa, pág. 65, rep. lám. 25.

Ranc recoge aquí un tema alegórico frecuentemente reproducido en el siglo XVIII, y especialmente por su maestro y pariente Rigaud: la historia de Pomona sacada de las *Metamorfosis*, de Ovidio (XIV). El asunto aparece tratado con elegancia y refinamiento: Pomona, hamadriada que injerta, poda y riega, apasionada por las ramas cargadas de hermosos frutos, conversa con Vertumno, dios de los jardines, disfrazado en este episodio como una mujer anciana, cuya mirada traiciona su sentimiento que pretende ser solo admirativo, a la vista de la mujer que ama. J. Claparède destaca que el pintor organiza la escena sobre la idea de diálogo entre una jovencita y una anciana, en las

que la expresión de los caracteres fisonómicos muestra «la continuidad del realismo de la escuela de Montpellier en materia de retratos desde Sebastien Bourdon hasta Joseph-Marie Vien». Señala además que el carácter elegante, brillante y efectista es netamente barroco.

El artista ha concebido el tema con un juego de actitudes que conforman una composición ágil y correcta: Vertumno, en semipenumbra, permite destacar la exquisita figura de Pomona, plenamente iluminada bajo el resplandor de los rayos de sol que se proyectan a través de la sombrilla que mantiene en alto. El colorido, variado, con gran riqueza de tonos, muestra la habilidad técnica del autor y se realza por el cuidado empleo de las luces, que apagan o aclaran ciertos tonos, en función de la consecución del volumen que se otorga a las figuras. La escena se desarrolla en un jardín, de fondos esquemáticos. La estructura académica de los rostros se revela en la abstracción de los rasgos de Pomona, idénticos a los de la «Victoria», que remata el retrato ecuestre de Felipe V, del Museo del Prado (n.º 2.326) y la falta de vigor de los de Vertumno, que aunque más caracterizado, descubren la carencia de auténticas efigies personalizadas como modelos, de acuerdo con el sistema habitual del Ranc retratista.

Existen dudas respecto del momento de la ejecución del lienzo. ¿Fue realizado en París o en Madrid, una vez nombrado Ranc pintor de Cámara? El hecho de haber sido grabada por N. E. Edelinck (1681-1767) y el espíritu estético de la propia pintura inducen a pensar que es obra de la etapa parisiense, aunque próxima al viaje a España. Muestra su frescura de inspiración, revelando aspectos diferentes de los que comúnmente se le adscriben, lo que permite pensar en un autor de múltiples facetas artísticas, poco conocido todavía cuyo estilo encierra muchos valores sorprendentes, a descubrir en el futuro.

Desde el punto de vista estilístico se puede hacer una aproximación entre esta obra y el cartón de tapicería que Goya ejecutó en 1777: *El quitasol* (vid, n.º 11), donde se advierte la misma idea de tamizar una luz demasiado violenta sobre un rostro, a través de una sombrilla. Podría pensarse que Goya tal vez conoció la obra de Ranc, de haber sido ejecutada en España, pero es mucho más probable, que de ser cierto tal supuesto, el vehículo creativo de lazo estético haya sido el citado grabado de Edelinck.

Montpellier, Museo Fabre

78

Fernando VI

Lienzo, 1,44 x 1,16
1723 (?)

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Felipe V en La Granja, 1746, n.º 413.

Bibl.: C. Ponsonailhe, 1887, págs. 193, 195.—L. Mabileau, 1895, pág. 418.—M. Nicolle, 1925, pág. 37.—F. J. Sánchez Cantón, 1926, pág. 24.—F. J. Sánchez Cantón y J. M. Pita Andrade, 1948, pág. 165.—L. Réau, 1933, pág. 236.—Y. Bottineau, 1960, página 448.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 95.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 412.—E. Lafuente Ferrari, 1970, pág. 324.—J. J. Luna, 1973, pág. 130.—Id. 1977, pág. 70.—Id. 1979, IV, págs. 1228-1229.—*Catálogos del Museo del Prado*, 1910-1972, n.º 2.333.

Fernando VI, pintado aquí como Infante, aparece en un jardín acompañado por un perrillo. La obra debió ser ejecutada hacia 1723, por la edad del retratado. El cuadro perteneció a la Colección de Felipe V en La Granja, donde aparece inventariado en 1746. La actitud se encuentra en relación con el boceto del «cuadro del familia» conservado en el Museo del Prado (n.º 2.376).

Se trata de un magnífico retrato oficial, en el que Ranc logra conjugar la gracia infantil del personaje, mediante la expresión certera, algo melancólica, con la riqueza del atavío, perfectamente concluido en todos sus detalles, hasta conseguir calidades de esmalte en la materia pictórica. Los accesorios, animal, columna y fuente, están subordinados al efecto general de la obra, elegante y refinado, típicamente cortesano.



Ostenta el Toison de Oro y el Saint-Esprit; bajo la casaca se aprecia una coraza, cuyo brillo metálico contrasta con el detallismo de las telas.

Fernando VI, nació en Madrid en 1713, se casó en 1729 con M.^a Bárbara de Portugal y sucedió a Felipe V reinando de 1746 a 1759, año en que murió, sin descendencia, en Villaviciosa de Odón. Le sucedió su hermano Carlos III.

Madrid, Museo del Prado

«La perra «Lista»

Lienzo, 0,65 × 0,85

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Isabel de Farnesio en La Granja, 1746, número 518.

Bibl.: Y. Bottineau, 1960, pag. 447.—J. J. Luna, 1973, pág. 130.—J. J. Luna, 1977, págs. 70-72.—J. J. Luna, 1979, IV, páginas 1248-1249.

Aunque Ranc ha sido tradicionalmente considerado pintor de retratos, los inventarios Reales dan noticia de alguna pintura de animales, como así indicaba Y. Bottineau. Esta es la primera localizada y su concepción no es la propia de un tema cinagético o propiamente animalístico; por el contrario, es un auténtico «retrato canino», puesto que refleja la figura de una perrita conocida; la de Isabel de Farnesio, fiel acompañante cotidiana de la Reina. Al no aparecer firma sobre el lienzo, no puede darse una fecha de realización.

Esta composición no supone una novedad pictórica. Otros autores franceses, Pesne, Oudry..., etc., ejecutaron piezas semejantes. El pequeño animal vuelve hacia su izquierda la cabeza, dotada de agil vivacidad, elegantemente situada en actitud de esfinge, sobre un cojín de terciopelo, enriquecido de un galón de oro con borlones en el que brilla la rigurosa minuciosidad para el bordado, de Ranc. Posee una artificiosa prestancia, no exenta de gracia, completándose su efecto escénico, con un florero tratado sumariamente. Su primera mención se registra en el Inventario de La Granja, Colección de Isabel de Farnesio, 1746.

Segovia, Palacio de Riofrio.
(Patrimonio Nacional)



Perpiñán, 1659 - París, 1743

Después de un aprendizaje en su ciudad natal, reside durante cuatro años en Montpellier, al lado de Ranc el viejo, que le descubre el arte de Van Dyck. Después de una estancia en Lyon llega a París en 1681, donde estudia en la Academia Real. A partir de 1682 obtiene el primer premio con *Cain construyendo la ciudad de Enoc* pero, aconsejado por Le Brun, renuncia al viaje a Roma para realizar una rápida carrera en el género del retrato. En seguida encuentra clientela entre la burguesía hasta que en 1688 el encargo del Retrato de Monsieur, hermano del Rey, le abre las puertas de la corte. En 1700 consigue el doble encargo de los retratos de Felipe V y de Luis XIV. En efecto, Luis XIV, antes de separarse de su nieto, desea hacerle pintar a fin de guardar su retrato. En correspondencia, el nuevo rey de España ruega a su abuelo que le ofrezca también el suyo. Así pues, al año siguiente Rigaud comienza el retrato de Luis XIV. Este último, encontrándole «de un parecido perfecto y magníficamente ambientado», ordena a Rigaud hacer una copia para enviarla al rey de España en vez del original, que conservaría en el salón del Trono de Versalles. Célebre entre todas, esta obra es indudablemente la que mejor encarna el espíritu de la monarquía, en virtud de una suntuosidad espectacular. Desde entonces la reputación de Rigaud se hace enteramente europea. Elegido académico en 1700, en 1727 es nombrado Profesor. Su «libro de razón» (que lleva escrupulosamente al día) guarda el recuerdo de los numerosos encargos que recibe, tanto por parte de la nobleza

como de las cortes extranjeras. A pesar de su número, sus retratos son de un escrupuloso realismo, unido a la amplitud y suntuosidad heredadas de Van Dyck que sirven para acentuar el aire noble de sus modelos; es él quien establece el estilo del retrato oficial por excelencia, estilo que será recogido por De Troy y Largillier y proseguido durante todo el siglo XVIII. El afecto de Felipe V por Rigaud incita al soberano a pedirle en 1721 venir a la Corte de España para pintar los retratos de su familia. Rigaud rehusa en razón de su edad, pero propone para este trabajo a Jean Ranc. A la muerte de Ranc en 1735 Felipe V vuelve a dirigirse a Rigaud para tratar de la sucesión del pintor, designando entonces el artista a Louis-Michel Van Loo. Por otra parte, en 1721 Felipe V hace un nuevo encargo al pintor: el retrato de su futuro yerno, Luis XV, después del proyecto de matrimonio entre este último y la infanta María Ana Victoria, hija de Felipe V (retrato conservado hoy en el Palacio Real de Madrid). De los retratos de Rigaud se hicieron desde un principio multitud de copias y de esta forma J. Dezallier d'Argenville, en su «Abrégé de la vie des plus fameux peintres» (París, 1745-1752, IV, pág. 325) escribe: «... las obras de este ilustre pintor están esparcidas por todas las familias de Francia y España...». Estas copias y la difusión de sus grabados contribuyeron de este modo a la expansión del arte de Rigaud y de su influencia por toda Europa.

— 80

Retrato de Felipe V

Tela, 2,30 x 1,55

Firmado y fechado abajo a la derecha: «Peint par Hyacinthe Rigaud, 1701».

Hist.: Antigua colección de Luis XIV.

Bibl.: F. Villot, 1855, III, n.º 476.—F. Engerand, París, 1899, pág. 464.—P. Marcel, 1906, págs. 244, 246.—J. Román, 1919, pág. 85.—G. Brière, 1924, n.º 782.—L. Réau, 1925, pág. 59.—Y. Bottineau, 1962, páginas 112, 237, repr. lám. I.—*Catalogue des peintures, Musée du Louvre*, 1972, pág. 329.—*Catalogue illustré des peintures, Musée du Louvre*, 1974, II, n.º 720, repr. pág. 82.—

J. J. Luna, 1978, págs. 186, 187, 188.—
J. J. Luna, 1979, IV, págs. 1331-1334.

Exp.: Salón de 1704; 1955, París, n.º 239; 1957-58, París, n.º 73; 1958, París, n.º 35.

Recogiendo los términos del estudio de Juan J. Luna, podemos decir que el advenimiento de Felipe V señala una nueva etapa en la carrera de Rigaud, ya que da lugar al encargo de las dos telas que serán las más célebres en el género del retrato de corte: los retratos de Luis XIV y el de Felipe V, aquí expuesto. J. J. Luna señala que la concepción de este retrato es completamente diferente de la de otros retratos de descen-

dientes de la casa real de Francia que tienen dos características comunes: de una parte, el estar representados con coraza sobre el fondo de un campo de batalla, y por otra, un indiscutible aspecto de formar parte de una serie. El retrato de Felipe V es diferente: el papel del futuro soberano consistía en hacerse popular en su nuevo país; y es la razón por la que se hace representar con traje español, bien reconocible en la gola, el cuello rígido que los mismos Grandes de España abandonarían voluntariamente como un acto de deferencia al rey para adoptar la «corbata francesa» (cf.: Y. Bottineau, pág. 292 y ss.). Además Felipe V lleva las insignias de la orden española del Toisón de Oro así como las de la francesa del Espíritu Santo. Numerosas copias de este retrato, de carácter eminentemente político, ayudaron a la difusión de la imagen del joven soberano en España, y en particular la de medio cuerpo que se conserva en el Prado (firmada en el reverso y fechada: «Rigaud pinxit a París, 1701»).

*Museo Nacional de los palacios
de Versalles y Trianon*



Magny-en-Vexin, 1651 - París, 1717

Confiado por su padre a un pintor bastante mediocre, François Lemaire, Santerre entra más tarde en el taller de Bon de Boulogne, donde se limita a pintar retratos. Debido a las exigencias de sus modelos, que nunca se mostraban satisfechos, decide pintar cabezas de fantasía, sin preocuparse por el parecido. Según D'Argenville, fundaría luego una Academia de jóvenes pintoras a las que enseñaría su arte y que le servirían de modelos. En cuanto al color, no emplea más que cinco clases de tierras que sirven hoy para dar a sus telas una sorprendente lozanía. En 1698 ingresa en la Academia, para ser admitido como miembro efectivo en 1704 con una *Susana en el Baño* y el *Retrato de Noël Coypel*. Empieza a ser apreciado por Luis XIV y éste le otorga una pensión y le aloja en las Galerías del Louvre; a partir de ese momento empieza a recibir encargos de temas religiosos; más tarde el Regente le dispensa su protección nombrándole su pintor ordinario. Su obra no es muy numerosa, aunque cultivó casi todos los géneros. Pintó escenas de costumbres, sin ser ajeno a las influencias holandesas que privaban en su tiempo; gustó de representar a los personajes bajo rasgos alegóricos o fantásticos, al igual que cotidianos, siendo en muchos aspectos un preludio de Chardín. Su manera de trabajar es acabada y perfeccionista, no exenta de gracia, y las figuras que representó, sobre el lienzo, tienen un aire peculiar que les distingue de las otras producciones de sus contemporáneos, aunque a veces se atribuyen a Grimou, Raoux y Belle.

81

Retrato de María Adelaida de Saboya, duquesa de Borgoña, delfina de Francia

Lienzo, 2,35 x 1,70

Firmado y fechado: 1709

Hist.: Antigua colección de Luis XIV.

Bibl.: A. Dezalier d'Argenville, 1.^a edición, 1745.—2.^a edición, 1762, IV, pág. 263.—A. Potiquet, 1.^a edición, 1876; 2.^a edición, 1878, pág. 16.—E. Soulié, 1881, III, n.º 2.117.—P. de Nolhac-A. Peraté, 1896, pág. 125, repr. pág. 123.—F. Engerand, 1899, pág. 499.—P. Marcel, 1906, pág. 264.—Ch. Mariceau-Beaupré, 1949, pág. 26, repr.—J. Thuillier-A. Châtelet, 1964, págs. 139-140, repr. color, pág. 138.

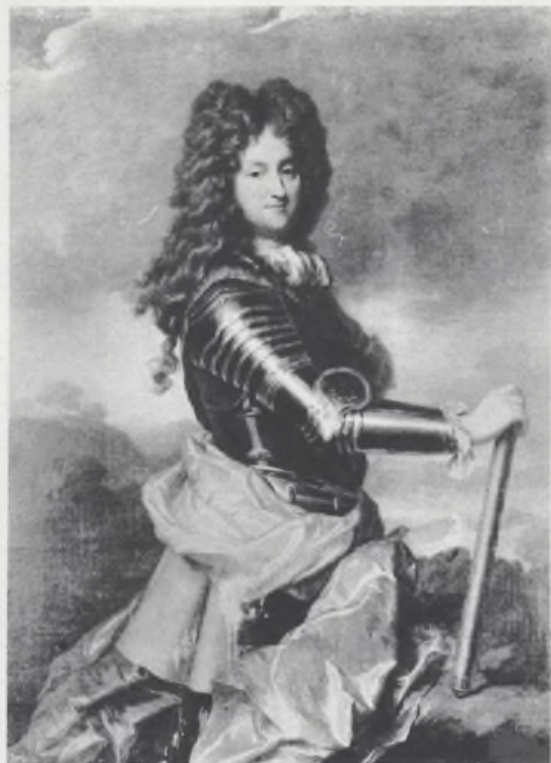
Exp.: 1937, Versailles, n.º 58; 1968, Lille, número 63.

María Adelaida de Saboya, casada en 1697 con el duque de Borgoña, hijo del Gran Delfín (hermano de Felipe V, que casaría con María Luisa de Saboya, hermana de María Adelaida) ocupaba un lugar importante en la corte de Versailles. Luis XIV estimaba en mucho su juvenil presencia; «...era el alma de la corte, que la adoraba» escribe Saint-Simon. Al morir el Gran Delfín en 1711, el duque y la duquesa de Borgoña se convierten en delfín y delfina de Francia. Un año más tarde, una misma enfermedad se los llevaría, así como a su hijo



mayor, el duque de Bretaña. El rango del modelo no ha permitido a Santerre realizar uno de esos retratos de fantasía, género creado por él; un amorcillo que lleva unas flores la precede, como señalando la gracia y la juventud de la gran dama; una sirvienta vestida a la polonesa la sigue sosteniendo la cola del vestido. Una réplica antigua de medio cuerpo de este cuadro se conserva hoy en la cámara del rey en Versailles. Grabado por Queverdo.

Museo Nacional de los palacios de Versailles y Trianon



82

Felipe de Orleans, regente de Francia

Lienzo, 1,40 x 1,04
1715/1716

Hist.: Colecciones Reales de España. Inventario del Alcázar de Madrid, 1734. Buen Retiro.

Bibl.: F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 24.—M. Nicolle, 1925, pág. 41.—J. A. Gaya Nuño, 1954, pág. 139.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1.398-1400.—*Catálogos del Museo del Prado* (1910-1973), n.º 2.344.

El Duque de Orleans (1674-1723), hijo de Monsieur, sobrino de Luis XIV y Regente de Francia (1715-1723) durante la minoría

de edad de Luis XV, aparece revestido de coraza, manto y larga peluca; la banda del Saint-Esprit le cruza el pecho y contempla al espectador con aire dominante, merced al punto de vista ligeramente bajo con que ha sido tomada la composición. Amplios fondos de paisaje.

Se trata probablemente, de una réplica del retrato oficial que ejecutó Santerre antes de 1717, según Potiquet (1878, pág. 6), hoy en paradero ignorado. Estas obras se grabaron varias veces por F. Chereau, M. Hortemels (1716), Gautier-Dagoty, Duflos... etc., difundiendo la imagen del personaje. No es de extrañar que fuese remitida a Madrid esta pintura, dadas las relaciones entre am-

bas cortes y el primitivo compromiso matrimonial entre Luis XV y María Ana de Borbón. La pintura aparece inventariada entre las salvadas del incendio del Alcázar de Madrid, en 1734, con la denominación correcta del efigiado y la atribución «copia de Santer». En 1794, en el Buen Retiro, figura ya como retrato de Luis XIV, error mantenido hasta 1925, en que fue corregido.

Existen varias copias del cuadro, unas a partir del lienzo mismo y otras sobre el grabado. Son las siguientes: Museo Cerralbo, Madrid; Colección Marqués de Casa Torres, Madrid; Colección Ridderstadt, Estocolmo; colección privada, Francia; Venta Sotheby's, Londres (11-VII-1962, n.º 12)... etc.

La pintura presenta una confluencia de estilos que se advierten en el tratamiento concedido a la figura; sin llegar a la espectacularidad de Rigaud, posee elementos tomados de este maestro, aunque templado por el recuerdo de los retratos de militares de los Países Bajos. A ello se une la técnica particular del artista en la consecución de calidades en el rostro, tejidos y metales.

Madrid, Museo del Prado

Louis de Silvestre, «el joven»

Sceaux, 1675 - París, 1760

Silvestre es un artista de los más representativos entre los franceses que trabajaron en las cortes extranjeras durante el siglo XVIII. Hijo de Israël Silvestre fue alumno sucesivamente de su padre, de Le Brun y de Bon Boulogne. En 1701 fue a Italia donde trabajó con Carlo Maratta. De regreso a París entró a formar parte de la Academia, alcanzando el grado de profesor en 1706. Diez años más tarde fue contratado para pintar en la Corte de Augusto II «el Fuerte», Elector de Sajonia y Rey de Polonia. En 1724 fue elevado al rango del primer pintor y en 1727 nombrado Director de la Academia de Dresde. Su destacado papel le obligó a trabajar en Dresde y Varsovia; en esta última ciudad decoró el Palacio Real. Continuó al servicio del nuevo rey Augusto III, quien le llegó a ennoblecer en 1711. Volvió a París en 1748; fue elegido Rector de la Academia y en 1752 llegó a Director.

Autor muy prolífico, su obra incluye muchos retratos, pinturas mitológicas y religiosas, a la vez que grandes decoraciones. Expuso en los Salones de París en 1704, 1750 y 1757. Su estilo es el característico del momento; el recuerdo de la fastuosidad de Rigaud en sus retratos está templado por una manera más fina y menuda; sus formas acusan en los otros campos las enseñanzas de Le Brun con un espíritu menos seco y más agradable, con la fragilidad propia de un artista inmerso en la corriente del Rococó.

83

María Amalia de Sajonia, reina de España

Lienzo, 2,60 x 1,81
1738

Hist.: Colecciones Reales de España.

Bibl.: J. Allende Salazar y F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1919, pág. 260.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 19.—M. Nicolle, 1925, pág. 47.—J. Ezquerro del Bayo, 1926, págs. 7-9.—M. T. Oliveros de Castro, 1953, pág. 157.—Y. Bottineau, 1960, pág. 597.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 417.—E. La fuente Ferrari, 1970, pág. 328.—E. Bénézit, 1976, IX, pág. 604.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1.412-1.413.—*Catálogos del Museo del Prado* (1910-1972), n.º 2.358.

Representa a la hija de Augusto III, Elector de Sajonia, Rey de Polonia, que se casó con Carlos III, siendo firmado el compromiso matrimonial en 1737. Nació en 1724 y murió en 1760. Aparece vestida a la moda polaca, en traje de Corte, junto a un bufete en el que se aprecia una corona real; en su



mano derecha muestra un medallón con la efigie de su futuro marido. La composición se completa con un fondo de columnas, enmarcado por cortinajes. La pintura estaba concluida en abril de 1738, según la correspondencia diplomática, cuando la princesa tenía trece años y cuatro meses, y fue enviada por el embajador español en Dresde, Conde de Fuenclara, ese mismo año.

El lienzo está agrandado por los cuatro costados, probablemente con objeto de convertirle en pareja de otro, quizás el de Carlos III. En él se aprecian los elementos característicos del estilo de Silvestre: elegancia

en la composición, riqueza de calidades, refinamiento de ejecución, colorido brillante y empleo de luces y sombras adecuado al efecto de resaltar el modelo sobre los fondos. Atribuido a Silvestre primero por E. Tormo y más tarde por Allende-Salazar y Sánchez Cantón.

En el Palacio de Riofrio, en Segovia, se conserva una copia contemporánea, procedente de la Colección de la Reina Isabel de Farnesio, de medio cuerpo y calidad algo inferior.

Madrid, Museo del Prado

Saint-Gilles du Gard, 1699 - Roma, 1749

Alumno en Toulouse de Antoine Rivalz, Subleyras recibe muy pronto encargos oficiales. Admitido en la Escuela de la Academia Real de París, consigue en 1727 el gran Premio de Roma (*Moisés y la serpiente de bronce*, Fontainebleau) y al año siguiente sale para Roma, donde fija su residencia definitiva. Miembro en 1740 de la Academia de San Lucas, trabaja para la aristocracia romana, los cardenales, las iglesias y para el Papa Benedicto XIV. Igual que tiempo atrás Poussin, consigue el raro privilegio para un francés de hacer un cuadro para la basílica de San Pedro. Es autor de retratos y de pequeñas escenas de género para ilustrar los *Cuentos* de La Fontaine; pero la parte más importante de su obra la constituyen los cuadros religiosos, que realiza para las más notables instituciones del sudeste de Francia e Italia. Después del éxito obtenido en Roma por su *Retrato de Benedicto XIV*, Felipe V muestra deseos de poseer un ejemplar, y efectivamente su representante ante la Santa Sede, el cardenal Trojano Acquaviva, le envía en 1741 una réplica del retrato, así como varios grabados del artista; y añade que la mujer de éste, María Tibaldi, pasa por ser la mejor miniaturista de toda Italia. Felipe V responde a este envío invitando al pintor a entrar a su servicio; pero Subleyras declina el ofrecimiento alegando motivos de salud. De hecho, debía morir prematuramente, minado por la tuberculosis, en su patria de adopción, en 1749.

84

La visión de San Ignacio de Loyola

Lienzo, 0,32 x 0,42

Hist.: Adquirido en 1923.

Bibl.: Catálogo, Berlín, 1931, pág. 465, número 1.901.—Catálogo, Berlín, 1972, número 163.—P. Rosenberg, 1973, I, págs. 1-3, J. J. Luna, 1975, pág. 381.—Catálogo, Berlín, 1978, pág. 427.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1.427-1.428.

Según P. Rosenberg esta tela sería el boceto del cuadro definitivo conservado en la Universidad Pontificia de Salamanca, antiguo Colegio Real de la Compañía de Jesús, y que formaba parte de una serie de veintiocho telas consagradas a la vida de San Ignacio. A. Rodríguez de Ceballos, en su «Contribución a la iconografía de San Ignacio de Loyola» («Goya», n.º 102, Madrid, 1971),

señala que las series iconográficas completas de la vida y milagros del santo son muy escasas, y que se destinaban a los corredores o lugares de paso interiores de los colegios a fin de estimular el sentimiento religioso entre los mismos jesuitas. La mayor parte de estas series se dispersaron por completo en el momento de la expulsión de España de los jesuitas en 1767. Sin embargo, el conjunto de Salamanca permaneció íntegro. A. Rodríguez G. de Ceballos encontró asimismo un documento de archivo que data de 1771 en el que se relaciona el inventario de los bienes del Colegio por los sucesores de los jesuitas; este documento hace alusión a «...unas pinturas de Roma de el Caballier Concha que contienen los principales pasajes y vida de San Ignacio de Loyola...». La atribución se otorgaba pues a Sebastiano Conca (1680-1764). P. Rosenberg (cf. bibl.) rechaza esta atribución basándose en una comparación con un cuadro mostrando a San Ignacio recibiendo a San Francisco de Borja en la Compañía de Jesús, sobre el que A. Rodríguez G. de Ceballos no se pronuncia (repr. en Goya, pá-



gina 391), pero que él estima ser «evidentemente pareja de la tela de Subleyras» de la que ahora exponemos el boceto. Para apoyar la atribución a Subleyras de este cuadro, P. Rosenberg se funda en la existencia de un dibujo preparatorio atribuido precisamente a Subleyras en la venta del pintor Belle (1722-1806) en 1809. Rosenberg plantea sin embargo el problema de la datación de la obra, preguntándose si están pintados en Toulouse antes de su viaje a Roma o por el contrario, si recibió el encargo encontrándose ya en la Ciudad Eterna. La segunda hipótesis le parece la más probable, a juzgar por la comparación estilística con los cuadros fechados del artista. La iconografía de la obra alude a un episodio muy conocido de la vida de San Ignacio: antes de su llegada a Roma, Ignacio de Loyola y sus discípulos se detienen a orar en un templo en ruinas cerca de La Storta, a las puertas de la ciudad; allí mismo tiene una visión en la que contempla a Dios Padre confiando la protección de la Compañía a su Hijo, que lleva la cruz. Luego Cristo habla a Ignacio: «Ego vobis Romae propitius ero» (Estaréis bajo mi protección en Roma). Esta visión daría el nombre a la Orden Jesuítica fundada por San Ignacio: la «Compañía de Jesús».

Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Niza, 1705 - París, 1763

Nacido en el seno de una gran familia de artistas, hijo del pintor Louis Van Loo (1656-1712), hermano de Jean-Baptiste (1684-1745), tío de Louis-Michel (1707-1771) y Charles-Amédée (1719-1795), Carle está considerado como el pintor más importante de toda la dinastía. Huérfano muy pronto, sigue a su hermano Jean-Baptiste a Turín y luego a Roma, recibiendo sus lecciones desde la edad de nueve años; en Roma además estudia dibujo con Benedetto Luti y escultura con Pierre Legros. De vuelta a París en 1720, realiza sus primeras pinturas en 1723, colabora en las obras de su hermano y participa en la restauración de la galería de Francisco I en Fontainebleau. En 1724 gana el primer premio de la Academia de Pintura y Escultura de París pero no es enviado a Roma por falta de crédito. Hasta 1728 no regresa a Italia, acompañado de su tío Louis-Michel y de su hermano François, a expensas de Jean-Baptiste y al mismo tiempo que François Boucher. Reside en Italia hasta 1732, y sus obras empiezan a ser allí muy apreciadas; de regreso a Francia, pasa por Turín donde trabaja para la corte saboyana (1732-1734) y contrae matrimonio con Christine Somis, cantante que jugaría un importante papel en la introducción de la música italiana en Francia. Vuelto a París, es admitido en la Academia en 1735, y ele-

gido profesor en 1737; sucesivamente será Director de l'Ecole Royal de Eleves Protégés (1749), rector de la Academia (1754), director (1763) y finalmente y desde un año antes, Primer Pintor de Luis XV. Aunque Van Loo estuviera considerado por algunos como «el primer pintor de Europa» (Grimm, 1753, citado por Rosenberg, introducción a la exposición *Carle Van Loo*, 1977), su arte sufriría también frecuentes críticas que le reprochaban bien el inspirarse demasiado en los grandes ejemplos del pasado, bien su falta «d'esprit» (Diderot, Salon de 1761, citado por P. Rosenberg). Sin embargo todo el mundo le reconocería sus dotes de pedagogo (como lo testimonia el número de sus alumnos: Fragonard, Lagrèe, Lépicié, Doyen...) así como su conciencia profesional y un sentido de la duda que le hace ser muy exigente en lo que se refiere a su arte. Cuando D. Sebastián de la Quadra, después de la muerte de François Lemoyne en 1737, pide que le busquen el mejor «pintor de Historia» de París para terminar la decoración de un salón de La Granja (cf. obra expuesta) el embajador le recomienda a Carle Van Loo. El pintor moriría en plena gloria cuando estaba preparando la realización de un gran encargo real: el ciclo de la *Vida de San Gregorio* para la cúpula de los Inválidos.

85

Porus vencido por Alejandro

Oleo sobre cartón, 0,61 x 0,85

Hist.: Legado Cantini, 1917.

Bibl.: Para la bibliografía referente a la historia de las versiones, consúltese el catálogo de la exposición *Carle Van Loo*, redactado por M. C. Sahut, prefacio de Pierre Rosenberg, Niza-Clermont-Ferrand-Nancy, 1977.—J. J. Luna, 1976 (B.S.E.A.A.V., V, págs. 510, 514).—Id. 1979, V, págs. 1489-1490.

Sin duda nos encontramos aquí en presencia de un boceto para una de las versiones del *Alejandro y Porus* encargado originalmente a Lemoyne por Juvara para el «salon de las empresas del rey» del palacio de La Granja. El arquitecto siciliano Filippo Juvara (1678-1736) es requerido en 1735 por Felipe V e Isabel de Farnesio para la reconstrucción del Alcázar, recientemente

destruido por un incendio. Arquitecto y también decorador, trabaja en el arreglo de los aposentos reales y en particular en la decoración de los de La Granja. Para este palacio Juvara concibe la decoración de dos salones: la «cámara del lecho» y el «salón de las empresas del rey»; a propósito de este último requiere la participación de los artistas franceses e italianos más representativos de su tiempo para una serie que debía conmemorar las hazañas de Alejandro el Magno (y a través suyo, las de Felipe V). Así, Juvara confía a François Lemoyne *La Clemencia*, que ilustra el glorioso episodio del vencedor que perdona la vida al vencido Porus y la devuelve sus estados (cf. Y. Botineau, 1962, pág. 513). La muerte de Juvara no llega a interrumpir las obras, pero el suicidio de Lemoyne en 1737 obliga a la corte a buscar un nuevo pintor para la ejecución del cuadro que Lemoyne había dejado inacabado y que resultó inutilizable. El 16 de septiembre, el embajador recomienda a Carle Van Loo, considerado entonces como el mejor «pintor de la historia» de París. En noviembre de 1737, un dibujo



preparatorio del *Porus* en enviado por el artista y aprobado por el rey. La corte española rehusa devolverle el dibujo, para permitir la confrontación con el cuadro definitivo, una vez listo y entregado; y de esta forma Van Loo se ve obligado a recomponer su pintura de memoria. La primera versión se encuentra a medio realizar en mayo de 1738; pero Van Loo es un pintor escrupuloso que tiende siempre a la perfección: «Pocas veces se mostraba satisfecho» escribe Diderot (citado por L. Réau, 1938, página 49). A menudo llega incluso a destruir y recomenzar enteramente los cuadros que no le satisfacen; y es precisamente lo que ocurre con esta primera versión del *Porus*, rehecha de nuevo totalmente. La versión definitiva, conservada hoy en El Escorial, se expone en el Salón de 1739 y en 1742 es enviada a España. El boceto presentado aquí ha sido atribuido recientemente a nuestro pintor por Pierre Rosenberg; resulta bastante similar a un segundo boceto expuesto en Londres en 1968 (fig. 155) procedente de la antigua colección Molesworth; sin embargo no parece ser un estudio para la ver-

sión definitiva del Escorial, que muestra un momento diferente del episodio de Porus; así, podemos aventurar la hipótesis de que se trata de un boceto de la primera versión, luego destruida. Es probable que en sus primeros bocetos Van Loo se haya inspirado en dos dibujos de François Lemoyne (uno conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York; el otro, en el Museo Nacional de Estocolmo, repr. en *France in the eighteenth century*, Royal Academy of Arts, Londres, 1968, y en L. Dimier, I, 1928, lam. XVIII, con el título *Alejandro y Darío*). En el dibujo de Estocolmo volvemos a encontrar en primer plano el elefante herido, así como el caballo en tierra y la postura idéntica del cuerpo del Porus sostenido por sus soldados; la presencia del carro con los caballos desbocados de la derecha tiene su origen en el dibujo de Nueva York. El joven que conduce el caballo de Alejandro —presente en el estudio de Van Loo de la antigua colección Molesworth, pero que ha desaparecido en el estudio de Marsella— aparece también en los dos dibujos de Lemoyne. Por otra parte, el decorado de pal-

meras del segundo plano a la derecha provienen directamente de un dibujo de Lemoyne del Metropolitan Museum. De esta forma, la comparación entre los bocetos de ambos artistas parece efectivamente mostrar un gran parentesco entre las dos obras. Parentesco que es igualmente evidente en la composición y en la impresión de conjunto, para lo cual Van Loo crea un encuentro central de los dos grupos, el de Alejandro y el de Porus, y alrededor de él la agitación y confusión propias de la batalla.

Marsella, Museo Cantini

Louis-Michel Van Loo

Toulon, 1707 - París, 1771

Hijo mayor de Jean-Baptiste (1684-1745) y sobrino de Carle Van Loo (1705-1765), comienza recibiendo lecciones de su padre en Turín y en Roma y luego en París, donde frecuenta la Academia Real. En 1726 obtiene el primer premio de pintura, y dos años más tarde vuelve otra vez a Roma con su hermano François y su tío Carle Van Loo, encontrándose allí con François Boucher. De vuelta a Francia, se detiene en Turín en 1733 y pinta algunos retratos de la familia real. De regreso a París, es elegido académico, y en 1735, profesor adjunto; obteniendo entonces su mayor prestigio como retratista. Al saber su padre que Rigaud buscaba un sucesor a J. Ranc para el puesto de pintor de cámara en la corte española, propone a Louis-Michel, quien efectivamente, después de una serie de negociaciones, llega a Madrid el 15 de enero de 1737 para permanecer hasta 1752 al servicio de los monarcas españoles. En Madrid distribuye sus actividades entre los encargos de palacio y la enseñanza en la Academia de San Fernando, en cuya fundación toma parte activa y de la que es nombrado director en 1752. Su tarea, igual que en la corte francesa y como su antecesor Jean Ranc, consiste fundamentalmente en la ejecución de numerosos retratos, en los que le ayudan algunos copistas puestos bajo su dirección, encargados de reproducir los cuadros destinados a servir de

regalos de los príncipes (entre estos colaboradores podemos citar a su alumno Benoît Verdot, nombrado pintor de cámara honorario en diciembre de 1739). Louis-Michel Van Loo ha estado siempre considerado casi exclusivamente como retratista de la familia real. Sin embargo, según J. J. Luna, se tendría una visión falsa de su producción artística al no señalar la diversidad de su obra, mencionando sus telas de carácter mitológico y sus composiciones de cartones para tapices al estilo de Teniers, así como otros retratos de miembros de la aristocracia y de personajes de la política y del mundo de las ideas. A la muerte de Felipe V, Van Loo se convierte en «Primer Pintor» de su sucesor Fernando VI, realizando varios retratos de este último y de su esposa Bárbara de Braganza. En 1752 regresa a Francia y pinta el retrato de *Luis XV en traje de ceremonia*, sucediendo asimismo a su tío Carle en el cargo de director de la Escuela de Alumnos protegidos. De 1753 a 1769 expone regularmente sus cuadros en el Salón. L. Réau (1933, pág. 237) subraya la influencia de L.-M. Van Loo, por una parte, en Luis Meléndez (quien en una súplica donde enumera sus títulos declara que «sirvió a Van Loo»), y por otra en Goya, ofreciendo como ejemplo el retrato de *Don Gregorio Mayans y Siscar* (1748, col. privada, Madrid).

86

Diana dormida

Lienzo, 1,10 × 1,33

Firmado y fechado: «Van Loo 1739».

Hist.: Probablemente antigua colección real, se encontraría en el Palacio de El Pardo antes de 1808; Venta Earl of Pembroke. París, 1862, n.º 19; Venta President André Marie. Ruan, 1975, n.º 214; Heim Gallery. Londres, 1977; Madrid. Colección privada.

Bibl.: J. J. Luna, 1978, pág. 332.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1507-1508.

Exp.: 1977, Londres, n.º 14.

La diosa Diana duerme después de la caza envuelta en un manto sobre el que destaca una piel de tigre. A su lado aparecen el carcaj con flechas, el arco y una trompa de caza; sobre su cabeza un creciente brilla en la oscuridad, completando, junto con los otros elementos, la caracteriología simbólica de la divinidad clásica.

La pintura describe una de las más refinadas y exquisitas visiones mitológicas del siglo XVIII. No se trata de un retrato; no existe el deseo de individualizar un personaje; sus rasgos son genéricos aunque muy bellos. La actitud de dulce abandono, la feliz combinación de colores en los paños con

un decidido gusto por desplegar el sentido de las calidades en forma sencilla y suntuosa a la vez; los contrastes de luces y sombras, el tratamiento cuidado y detallista de los objetos y las tonalidades nacaradas de las carnes, contribuyen a crear una obra armónica y sugestiva, de plenitud maestra.

En este cuadro el autor refleja las enseñanzas familiares aprendidas, el conocimiento de las pinturas italianas contempladas en sus múltiples viajes y la estancia en la Academia de París, todo ello matizado y realzado en una acertada síntesis, producto de su sensibilidad personal, elegante y precioso.

Es posible que sea una de las dos pinturas que reseñan Ponz (págs. 563-564), Conca (I, pág. 163) y Ceán (V, pág. 130) en el Despacho del Rey, en el Palacio de El Pardo. Según estos escritores había dos cuadros con historias de Diana pertenecientes a Van Loo decorando la citada pieza. A partir de esas citas se pierde todo rastro de las obras y Dussieux (1876, pág. 370), Bottineau (1960, pág. 585) y Sánchez Cantón (1965, pág. 103) las dan por perdidas. El tamaño del lienzo, el tema, el autor y la fecha de ejecución permiten sustentar esta opinión: Van Loo realizó la obra en 1739, según reza la firma, dos años después de su llegada a Madrid. Por motivos desconocidos, tal vez debido a la guerra entre 1808 y 1814, la pintura abandonó las colecciones reales y el propio territorio peninsular apareciendo en Inglaterra y más tarde en venta pública en París a mediados del XIX y en el XX, regresando casualmente a Madrid, donde hoy se encuentra, después de tan azarosa historia.

Madrid, Colección particular



La familia de Felipe V

Lienzo, 4,06 x 5,11

Firmado y fechado: «L. M. Van Loo 1743».

Hist.: Colecciones Reales. Inventario del Real Palacio de Madrid, 1747.

Bibl.: A. Ponz, 1772-1794 (1947), pág. 552.—J. A. Ceán Bermúdez, 1800, V, pág. 130.—L. Dussieux, 1876, págs. 370-382.—L. Mabileau, 1895, pág. 418.—N. Sentenach, 1913, pág. 67.—F. J. Sánchez Cantón, 1916, página 125.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 16.—M. Nicolle, 1925, pág. 22.—F. Llanos y Torriglia, 1925, pág. 121.—F. J. Sánchez Cantón, 1926, págs. 44-45.—J. Ezquerro del Bayo, 1926, pág. 11.—Thieme-Becker, XXIII, 1929, pág. 365.—J. Moreno Villa, 1932, pág. 97.—L. Réau, 1933, pág. 237.—D. Angulo, 1940-1941, págs. 51, 54, 55.—E. Tormo, 1947, págs. 125, 134-136.—F. J. Sánchez Cantón y J. M. Pita Andrade, 1948, pág. 164.—E. Lafuente Ferrari, 1953, pág. 383.—M. T. Oliveros de Castro, 1953, pág. 160.—C. Seco Serrano, 1957, págs. 48, 49.—G. Kubler y M. Soria, 1959, pág. 299.—F. J. Sánchez Cantón, 1959-60, pág. 5.—Y. Bottineau, 1960, pág. 586-588.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, págs. 103-104.—E. Lafuente Ferrari, 1970, pág. 238.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 2.283.—E. Bénézit, 1976, VI, pág. 732.—J. J. Luna, 1978, págs. 334-335.—I. Rupérez, 1978, pág. 24.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1517-1520.

Sobre esta pintura se ha escrito mucho en función de los personajes que describe (todos los miembros de la Familia Real de España que vivían en 1743), la época que representa (el centro del siglo XVIII, nudo de las combinaciones políticas del momento europeo, que refleja el pasado y prefigura el futuro continental), el estilo a que pertenece (etapa culminante del período «Luis XV»

en el campo del retrato oficial) y el tamaño del lienzo (uno de los grupos familiares más grande de la historia), entre otras especulaciones.

En la asamblea familiar-dinástica se observan curiosas y contrastadas actitudes: el agotamiento de Felipe V frente a la plenitud dominante y autoritaria de su segunda esposa, Isabel de Farnesio; la presencia que pretende ser elegante y resulta desmañada del Príncipe de Asturias, futuro Fernando VI; la seguridad un poco ajena a todo, de Carlos III, entonces Rey de Nápoles y la dulzura de su esposa, la gracia de las niñas del primer término, el friso de rostros de príncipes españoles, llamados a desempeñar un importante papel en los problemáticos años posteriores, etc... En suma, todo un conjunto de diversos caracteres, expresados de forma cortesana y refinada, que no excluye la profundidad psicológica, a pesar del pesante esquema compositivo, de ambiente monumental y solemne, aunque dentro de la teatralidad oficial del momento histórico en que se ejecuta, que busca la representación de la majestad regia con los atributos que le pertenecen, el sentido de la gloriosa continuidad dinástica y la pompa que rodea su poderío, expresada con suntuosa fastuosidad.

El artista ha imaginado un salón de espíritu palaciego a la manera barroca romana, abierto sobre un jardín de frondosas lontananzas. El centro es la Reina «que lo era también en la Corte y del Gobierno» (F. J. Sánchez Cantón, 1926, pág. 44) y en torno a ella gira la composición, agrupándose todos sus descendientes directos con exclusión de la Princesa del Brasil que tal vez debido a su alejamiento de la Corte y a su nueva patria portuguesa, figura al lado de Bárbara de Braganza. La obra, dentro del valor genealógico que encierra, recuerda la organización característica de algunas pinturas de conversación holandesas a las que no ha sido ajena la estética francesa (M. Praz, 1971, págs. 64-66): en ella aparece la familia real casi como «institución pública» (D. Angulo, 1940-41, pág. 51).

Dentro de la evolución artística de Louis-

Michel Van Loo esta pieza viene a ser resumen y punto de partida. Muchos de sus retratos anteriores y posteriores a 1743 están en función del gran cuadro, al ser estudios preparatorios o repeticiones a partir de las efigies ya concluidas. Ello es indicio del cuidado e interés en el proyecto de la obra y su realización, probablemente lenta y progresiva, de acuerdo con los acontecimientos que tenían lugar, relacionados con los regios patronos y sus allegados. Se encuentran básicamente cercanos, y son previos, el boceto del Museo de Versalles y el dibujo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al igual que distintos cuadros menores (retratos independientes de los diferentes personajes, conservados algunos en el Museo del Prado, otros en las colecciones del Patrimonio Nacional y los restantes en galerías particulares) cuya ejecución se hizo en base, más o menos próxima, a la plasmación de sus resultados, dentro del conjunto, convenientemente transformados de acuerdo con su actitud y lugar en la composición general.

Respecto del boceto y el dibujo, el pintor redistribuye los personajes haciendo pasar a la infanta que figura en ambos en primer plano, María Antonia Fernanda, más tarde Reina de Cerdeña, detrás de la esposa de Carlos III, y así el espacio central dejado libre lo rellena con las figuras de dos nietas de Felipe V, las Infantas Isabel, hija de Don Felipe de Parma y María-Isabel, hija de Carlos III. Por otra parte reagrupa a las otras figuras, bajo la tribuna de los músicos, que no aparece en el boceto, aunque sí en el dibujo, tal y como se ve en el gran lienzo concluido, y mantiene libre el plano posterior entre el Príncipe de Asturias y el Rey, a fin de crear la profunda perspectiva del jardín, que abre el esquema, evitando la sensación de ahogo, producida en las dos composiciones previas.

Para la pintura española del XVIII supone una obra destacada, entre las que ejecutaban los artistas extranjeros: le antecede la de Ranc (boceto en el Museo del Prado, número 2.376) y le sigue la de Amigoni (J. J. Luna. «A.E.A.», 1979 —en prensa—), am-

bas destruidas. Habrá que esperar a Goya para ver a príncipes y monarcas retratados en grupo por un artista peninsular de gran talla («Familia del Infante D. Luis». Colección privada italiana, y «Familia de Carlos IV, Museo del Prado, n.º 726). Dentro de la evolución de la escuela francesa el gran lienzo marca la apoteosis del retrato colectivo, con una concepción notoriamente más desarrollada y de magnitud más esplendorosa que las anteriores pinturas conocidas de Rigaud, de Troy, Vivien, Mignard, o Largillierre. Viene a ser un compendio de experiencias previas cuyos jalones más importantes serían entre varios la Familia de Luis XIV, de Noret (Versalles), la del Gran Delfín, de Mignard (Versalles), la de Luis XIV de Largillierre (Londres, Wallace Collection), la de Max-Emmanuel de Baviera, de Vivien (Munich), los grupos familiares de De Troy o Tournières, sin olvidar el recuerdo de los famosos cuadros del Ayuntamiento de París, con los personajes fastuosamente ataviados, encuadrados en un marco espectacular y grandioso.

Y. Bottineau (1960, págs. 587-588) ha señalado la influencia probable de la «Comida en casa de Simón» de Veronés, y de hecho el reflejo de la estética italiana, que Van Loo dominaba después de su largo aprendizaje en las diferentes ciudades de la Península Itálica. Efectivamente se tiene la sensación de que ha combinado enseñanzas de diverso origen, aparte de la citada, la flamenca y la francesa, en una obra cumbre. ¿Acaso a su conclusión, satisfecho de su trabajo, solicitó la plaza de Primer Pintor? El memorial, en que pide tal dignidad a Felipe V, está fechado precisamente en 1743.

E. Lafuente Ferrari ha comparado esta obra con las «Meninas» (1953, pág. 383), desde un punto de vista muy subjetivo y haciendo abstracción de las circunstancias históricas e intencionalidad de una y otra obra. La calidad de este lienzo no es aquella de los de Velázquez y es seguro que Van Loo empleó a algún discípulo como ayudante; la técnica es la habitual del artista, acorde con su peculiar estilo. La pintura en sí es una suma de personajes, coordinados en función



de un efecto general y debe tenerse en cuenta que a algunos de los retratos el autor no les llegó a conocer por encontrarse desde antes de su llegada en Lisboa y en Nápoles, por lo que los modelos deben reflejar necesariamente obras de otros artistas, enviadas a Madrid para ser copiadas por Van Loo, a fin de incluir cuando menos los rostros sobre figuras ya dispuestas o inventadas, con objeto de completar el grupo.

Aparte del boceto y el dibujo previos, existen dos pinturas posteriores que copian la gran composición: una, pintada por Lozano y Valle, en el Palacio de La Granja de San Ildefonso y otra, de copista anónimo, en una colección privada francesa.

Madrid, Museo del Prado



—88

La familia de Felipe V

861 × 1.110 mm.

Lápiz negro, aguada parda y blanca. Papel amarillento montado sobre lienzo; manchas de humedad en la zona inferior y centro.

1739 (?)

Bibl.: M. Nicolle, 1925, pág. 22.—F. J. Sánchez Cantón, 1926, pág. 45.—E. Tormo, 1929, pág. 88.—M. Velasco, 1941, n.º 336.—Y. Bottineau, 1960, pág. 586.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 103.—A. E. Pérez Sánchez, 1967, pág. 100.—J. J. Luna, 1978, pág. 335.

Esta obra es el dibujo preparatorio para el gran lienzo del Museo del Prado (n.º 87) firmado por Van Loo en 1743. Mantiene

estrecha relación con el boceto del Museo de Versalles (n.º 89) en cuanto al grupo, en personajes y composición, pero se identifica con el escenario del cuadro definitivo del Prado. La fecha de ejecución, del dibujo atendiendo a las figuras que aparecen, debe situarse en 1739: no están en primer término las hijas de D. Felipe y D. Carlos; la niña que juega con el perro es la Infanta María Antonia Fernanda de Borbón, última nacida en la familia. El proyecto del cuadro debió ser solicitado por los monarcas a Van Loo con motivo del enlace de D. Felipe con Luisa-Isabel de Francia; los acontecimientos posteriores inducirían a las transformaciones que se aprecian en la gran pintura concluida.

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Felipe V, rey de España, y su familia

Lienzo, 1,37 × 1,11

Hist.: Antigua colección del rey Luis Felipe.

Bibl.: L. Dussieux, 1876, pág. 370.—E. Soulié, 1881, t. III, n.º 4.380.—M. Nicolle, 1925, pág. 141.—L. Réau, 1933, pág. 237.—Y. Bottineau, 1962, págs. 586-588.—J. J. Luna, 1978, pág. 333-335.—Id., 1979, V, págs. 1514-1519.

Exp.: 1956, Burdeos, n.º 85; 1963, Versalles.

Se trata de un boceto o una repetición de la composición del Museo del Prado (véase n.º 87) de la que se expone también el dibujo preparatorio (n.º 88). En este boceto o reducción, no aparece un elemento importante de la composición del Museo del Prado; nos referimos a la tribuna situada al fondo donde los músicos dan un concierto. Van Loo quiso señalar de esa manera la afición de la corte por la música y al mismo tiempo dar un sentido a este retrato colectivo en el que los personajes parecen efectivamente estar escuchando un concierto, y tal como lo apunta Y. Bottineau (pág. 588), participando ellos mismos en el espectáculo «como si interpretaran una ópera de Scarlatti».

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon





90

*Retrato de Felipe V,
rey de España*

Lienzo, 1,07 × 0,84

Hist.: Adquirido en Madrid para el rey Luis Felipe en 1845.

Bibl.: E. Soulié, 1881, t. III, n.º 4.378.—L. Dimier, 1903, pág. 254.—G. Briere, 1911, n.º 140.—Y. Bottineau, 1962, pág. 386 (repr. lám. CXII).—J. J. Luna, 1979, V, página 1543.

Exp.: 1902, Madrid; 1956, Burdeos, n.º 87; 1958, París, n.º 45.

Pareja del retrato de Isabel de Farnesio (n.º 91); condecorado con las órdenes del Espíritu Santo y del Toisón de Oro, Felipe V apoya la mano izquierda en un bastón de mando en el que figuran las armas de España.

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon



91

*Retrato de Isabel de Farnesio,
reina de España*

Lienzo, 1,07 × 0,84

Hacia 1745

Hist.: Colección de Luis Felipe; en Versalles desde 1838.

Bibl.: E. Soulié, 1881, n.º 4.379.—P. de Nohac y A. Pératé, 1896, pág. 211.—Merson, 1900, pág. 230.—Y. Bottineau, 1962, página 586 (repr. lám. CXII).—J. J. Luna, 1979, V, pág. 1546.

Exp.: 1902, Madrid; 1956, Burdeos, n.º 86; 1958, París, n.º 46; 1963, Versalles.

Hija de Eduardo III Farnesio, duque de Parma, nace el 25 de octubre de 1692. Casada en 1714 con Felipe V, muere en 1766. Esta obra y su pareja, el retrato de Felipe V (cf. n.º 90) réplicas del par de retratos de medio cuerpo del rey y la reina del Pala-

cio Real de Madrid, figuran, según Y. Bottineau, en un grupo de calidad desigual, pero cuya abundancia explica el éxito que obtuvieron en su época. «A menudo los gestos de sus modelos son los de unos autómatas reales, pero la humanidad de los rostros es cautivadora y su factura elegante, aristocrática» (Bottineau, pág. 586).

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon

Retrato de la infanta María Teresa

Lienzo, 2,71 x 1,95

Hist.: Antigua colección de la Corona de Francia.

Bibl.: E. Soulié, 1881, III, n.º 3.788 (atribuido a Louis de Silvestre); P. de Nolhac y A. Pératé, 1896, pág. 212 (misma atribución); F. Engerand, 1901, pág. 488, nota 3.—Weigert, 1932 (identificación correcta, pero misma atribución a Louis de Silvestre).—Y. Bottineau, pág. 595.—J. J. Luna, 1978, pág. 335, repr. pág. 334.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1521-1522.

Hija de Felipe V la infanta María Teresa (nacida en 1726) se casa en 1745 con el Delfín, hijo de Luis XV. Con ocasión de este proyecto matrimonial, Van Loo se dirige a Aranjuez en 1744 para pintar a la princesa. Esta debía morir en 1746, poco después de su matrimonio y de dar a luz una hija que no llegaría a sobrevivirle. El cuadro fue objeto de diferentes atribuciones (Louis de Silvestre, luego Carle Van Loo), pensándose que representaba a María Josefa de Austria, reina de Polonia (cat. de Versailles III, n.º 3.788) o a María Amelia de Sajonia. En la actualidad, se formula el nombre de la infanta María Teresa; Juan J. Luna (op. cit. pág. 335) corrige la atribución, adjudicando esta obra a Louis-Michel Van Loo. En efecto, una carta de Van Loo a Villarías habla del momento en que el pintor se dirige al palacio de Aranjuez para encontrarse con la princesa; deja aparentar que la razón era un retrato de cuerpo entero destinado a ser enviado a Francia y describe todas las circunstancias que rodean a su ejecución. Aparte de ello, la estética del cuadro es la de L.-M. Van Loo: su solemnidad, espectacular y brillante, se inscribe en la línea del retrato de familia del Prado y más especialmente en los dos grandes retratos de Felipe V a caballo y de Isabel de



Farnesio. Luna subraya la elegancia y dulzura del modelo, que aportan una nota de delicada fragilidad en medio de la pompa de palacio como una especie de preludio a su triste destino.

Museo Nacional de los palacios de Versailles y Trianon

La educación del amor por Venus y Mercurio

Lienzo, 2,25 x 1,60

Firmado: «L. M. Van Loo P.P.D.C.D.R. 1748».

Bibl.: J. A. Ceán Bermúdez, 1800, V, página 130.—L. Dussieux, 1876, págs. 370, 382.—E. Tormo, 1929, pág. 52.—L. Réau, 1933, pág. 237.—E. Lafuente Ferrari, 1953, pág. 383.—Y. Bottineau, 1960, pág. 585.—A. E. Pérez Sánchez, 1965, pág. 65, n.º 711.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 103.—F. Labrada, 1965, págs. 44, 45, n.º 711.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 456.—J. J. Luna, 1978, págs. 331-332.—Id. 1979, páginas 1527-1528.

Este espléndido lienzo, que describe un asunto alegórico con figuras mitológicas, fue ejecutado por el artista en calidad de «obra de academia», para que trabajasen sobre ella los estudiantes, de acuerdo con el compromiso adquirido, de entregar una de sus producciones, cada uno de los miembros de la Junta Preparatoria de la Academia, finalmente inaugurada en 1752, siendo Van Loo su primer «Director de Pintura». Es una soberbia pintura, que muestra a su autor en posesión de una técnica depurada y elegante. Se combina la belleza de los desnudos, de suave modelado en armoniosa composición, dentro de un marco arquitectónico y natural, con un rico colorido, diverso y esmaltado, que se realza merced al acertado empleo de la luz, revelando una de las mejores pinturas paganas de todo el siglo XVIII francés. Si Louis-Michel Van Loo es uno de los más exquisitos retratistas de su época, en el campo de la pintura de historia también alcanza un lugar destacado.

Tal vez se inspiró para crear este tema en uno semejante, realizado por su padre, Jean-Baptiste, que se conserva en el Museo Granet, de Avignon. Louis-Michel presentó al



Salón en 1769 (n.º 5) otro cuadro titulado «L'Education de l'Amour», que puede ser boceto del mismo que figura en el catálogo de venta, a su muerte, en 1777 (E. Dacier, 1911, V, pág. 37, n.º 64), con lo que existirían dos pinturas más, réplicas en diferente tamaño, de éste que presentamos.

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

—*Louis-Michel Van Loo
y su hermana Marie-Anne
junto al retrato
de su padre Jean-Baptiste*

Lienzo, 2,45 × 1,62

Hist.: Donación de Mme. Wallerstein en 1928, con reserva de usufructo; ingresado en el Museo de Versalles, 1942.

Bibl.: Ch. Maricheau-Beaupré, 1949, página 76.—Y. Bottineau, 1962, pág. 590.—D. Meyer, 1970, pág. 55.

Exp.: Salón de 1763, n.º 6.

Louis-Michel Van Loo trató dos veces en su carrera el tema del taller del artista y en ambas aprovechó la ocasión de rendir homenaje a su dinastía familiar, en una de ellas, representa el taller de su tío Carle (Museo de Versalles, cat. Soulié, III, número 3.850), dos años mayor que él y con el que había viajado a Italia en 1728, y en la otra, el cuadro aquí expuesto, rinde homenaje a su padre Jean-Baptiste, que fue el artífice de su formación. Nacido y muerto en Aix-en-Provence, Jean-Baptiste (1684-1745) viaja mucho y casi siempre acompañado de su familia; al servicio en un principio de la Corte de Saboya, reside seguidamente en Turín en 1712-14 y más tarde en Roma. Requerido nuevamente en el Piemonte en 1718, se instala definitivamente en París en 1720, donde ejecuta entre 1724 y 1727, cuatro retratos de Luis XV; en esta ocasión entra en contacto con Rigaud. Igualmente pinta a los padres de María Leczinska y restaura la galería de Francisco I en Fontainebleau. De 1738 a 1742 se fija en Londres, donde es muy apreciado y se hace una sólida reputación. Marie-Anne, hermana de Louis-Michel, acompañó a Madrid a este último; se había casado con un negociante



de Lyon, Antoine Berger, que con el tiempo llegaría a fundar una sociedad especializada en el comercio de tejidos, y en la que hizo participar a su cuñado. Esta sociedad era la encargada de la importación de artículos de moda franceses en la Corte de España (cf. Y. Bottineau, pág. 590).

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon

Avignon, 1714 - Paris, 1789

Alumno de Jacques Viali en Aix-en-Provence, realiza como primeros trabajos unas sobrepuestas para el Hotel de Caumont. Gracias a algunos mecenas meridionales, Vernet viaja a Roma en 1734, residiendo allí durante cerca de veinte años. Muy pronto se consagra al paisaje y más especialmente a las marinas; recibe lecciones de Fergioni y de Adrien Manglard y estudia las obras de Claudio de Lorena y de Salvator Rosa. A partir de 1740 se va haciendo famoso gracias a una clientela internacional, en la que entran artistas (Solimena, Conca...) y altos personajes franceses, italianos y sobre todo ingleses; se casa con una irlandesa y en Inglaterra se convierte en un pintor tan admirado como Claudio de Lorena. En esta etapa empiezan a concretarse los elementos típicos de su producción, como amaneceres y puestas de sol, claros de luna, tempestades y paisajes tomados del natural. Vernet envía también sus cuadros a París, que serán acogidos con entusiasmo en el Salón a partir del año 1746. En 1750 conoce a M. de Vandières, el futuro marqués de Marigny, y recibe sus primeros encargos para la Corte de Francia, encargos que asegurarán su fama, especialmente la serie de grandes puertos de Francia. El éxito de este artista, su inmensa producción y el elevado número de sus imitadores tienden hoy día a restar importancia a su figura a pesar de la gran calidad de algunos de sus cuadros y su significación en el contexto de su época.

—95

El cardenal Acquaviva y su séquito en Caprarola

Lienzo, 1,32 × 3,06

Firmado y fechado abajo a la izquierda: «J. Vernet, 1744».

Hist.: Encargado por Isabel de Farnesio, reina de España, en 1745; venta Barón de Breteuil, París, 16-25 de enero de 1786, número 50 (?); Carlos IV, Madrid.—Antigua colección de José Bonaparte, Madrid, 1808-1813; París-Filadelfia, 1813-1845; venta Borden-town (N. J.), 1845; adquirido por la Pennsylvania Academy of Art, 1845; adquirido por el Museo de Filadelfia en 1977.

Bibl.: L. Lagrange, 1864, pág. 325, encargo 34, pág. 376.—F. Ingersoll-Smouse, 1926, t. I, núms. 138 y 167.—M. Benisovich, 1956, pág. 296.—*Philadelphia Museum of Art Annual Report*, Filadelfia, 1977, ill.—

A. Zeri; A. González Palacios, *Appunte sul Vernet*, Nápoles, «Antologia degli arti», mayo 1978, n.º 5, pág. 55, n.º 10.—J. J. Luna, 1979, V, pág. 1582-83.

Exp.: 1977, Nueva York, n.º 24.

Esta pintura fue encargada a Vernet por el cardenal Acquaviva para la reina de España Isabel de Farnesio en 1745: 34. *Pour la Reine d'Espagne un tableau sur toile de quatorze palmes de hauteur représentent la vie de Caprarola ordonné dans le mois de juin de l'an 1745.* (cf. Lagrange, página 325). A Vernet le pagarian en 1746. El cardenal Trojano Acquaviva (1695-1747), sobrino del cardenal Francesco Acquaviva, es nombrado en 1735 embajador de España en Roma, cargo que desempeñará hasta su muerte; era muy aficionado al arte y a me-



nudo informaba a la reina de España de las ventas de cuadros interesantes, esforzándose al mismo tiempo en reclutar pintores para la corte de Madrid. Caprarola era uno de los palacios Farnesio que poseía el rey Carlos III en 1755. En el cuadro, a la izquierda, Verneet se representa a sí mismo en actitud de dibujar. Existen dos hipótesis sobre las circunstancias históricas de esta pintura; una de ellas es que el cuadro habría sido enviado a la corte española en 1746 y permanecido allí hasta la salida de José Bonaparte para los Estados Unidos en que se lo llevaría con él, en cuyo caso el cuadro indicado en la venta del barón de Breteuil sería una copia, como hubo tantas en la obra de Verneet; es la opinión de M. Philip Conisbee, apoyándose en F. Ingersoll-Smouse. La otra es que la tela no sería enviada a España en 1746; el rey acababa de morir y además Isabel de Farnesio había conseguido para su hijo don Carlos el trono de Nápoles en 1731, con el nombre de Carlos VII; en estas circunstancias puede suponerse que cediera el cuadro a su hijo, lo que expli-

caria su presencia en París en 1786 en la venta de la colección del ex-embajador de Francia en Nápoles de 1771 a 1775, Louis-Augusto de Tonnelier, barón de Breteuil; el cuadro, junto a otros dos de Verneet, sería comprado entonces por Carlos IV de España. J. J. Luna se inclina por esta segunda hipótesis, apoyándose en Lagrange, quien piensa también que se trata de una sola tela (págs. 188, 189, 473), y en el hecho de no haber encontrado en España ningún documento que pruebe la presencia del cuadro en Madrid de 1746 a 1786. Cuando José Bonaparte huye de España (cf. n.º 91) consigue guardar el cuadro y llevarse lo a los Estados Unidos. Se instala en Filadelfia y luego en Bordentown (N. J.), con el nombre de conde de Survilliers. En 1845 es vendida una parte de su colección, en la que se encuentra esta tela, comprada en 350 dólares por la Pennsylvania Academy of Art; «pero valía mucho más», comenta la *Gazette de Philadelphie* (cf. Benisovich, 1956, pág. 296).

Filadelfia, Philadelphie Museum of Art



96

Campesinos huyendo de un incendio en Nápoles

Lienzo, 1,42 x 1,70

Firmado y fechado abajo a la izquierda:
«Joseph Vernet f. 1782».

Hist.: Antigua colección del príncipe de Asturias en El Escorial, 1782; José Bonaparte, 1808-1813; Duque de Wellington, 1813; Donación de Fernando VII al duque de Wellington, 1816.

Bibl.: L. Lagrange, 1864, encargo 293.—E. Wellington, 1901.—F. Ingersoll-Smouse, 1926, t. II, pág. 35, n.º 1.082.—X. de Salas, 1950, pág. 340.—C. M. Kauffmann, 1965.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1588-89.

En 1781, el príncipe de Asturias recibe como regalo dos cuadros de Vernet que le complacen mucho, como resultado y por mediación del conde Montmorin, embajador de Francia en Madrid, el príncipe encarga a Vernet seis cuadros más para su Casita del Escorial; las telas llegan a Madrid el 24 de septiembre de 1782. Este que se expone aquí adornaba el muro de mediodía de la Casita. En 1808 José Bonaparte es puesto en el trono de España por su hermano, conservándolo hasta 1813, fecha de su derrota en Vitoria; al intentar huir de las tropas inglesas, se ve obligado a abandonar sus furgones de equipajes en manos de sus perseguidores y a refu-

giarse bajo la protección de la caballería francesa. En uno de los furgones los ingleses encontraron ciento sesenta y cinco obras, que el duque de Wellington enviaría a Londres para ser tasadas. En Londres se confirmó que pertenecían a las colecciones reales españolas, saqueadas por el rey José, y Wellington escribió entonces a Fernando VII, ofreciéndole la devolución de las mismas; pero el rey, agradecido a este gesto de delicadeza y estimando que las obras habían sido ganadas por el duque por medios honorables, se las regaló.

Londres, colección del duque de Wellington

Paisaje con cascada

Lienzo, 1,55 x 0,56
1782

Firmado y fechado: «Joseph Vernet, 1782».

Bibl.: L. Dussieux, 1876, pág. 382.—L. Mabileau, 1895, pág. 420.—M. Nicolle, 1925, pág. 42.—F. Ingersoll-Smouse, 1926, II, página 35, n.º 1.086.—L. Réau, 1933, página 253.—J. Zarco, págs. 416-417 (números 338-340).—X. de Salas, 1950, página 340.—M. Benisovich, 1956, pág. 297.—E. Bénézit, 1976, X, pág. 466.—E. Lafuente, 1970, pág. 337.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 2.347.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1591-1592.

En medio de un paisaje alpino, sobre cuyas cimas se destacan un grupo de coníferas y algunas menudas figuras humanas, una gran cascada se desploma desde la altura. El paisaje es contemplado por tres soldados empenachados con lanzas y escudos, mientras en primer término un pescador, con sus útiles de trabajo, camina ajeno a la espectacularidad de la escena.

Pertenece a la serie que encargó Carlos IV a Vernet en 1782, para la Casita del Príncipe de El Escorial. De acuerdo con los documentos este tema quedó libre, a la inventiva del autor, que resolvió admirablemente el problema de la excesiva verticalidad del lienzo. Parece como si en los últimos años de su vida hubiese vuelto a escoger un tema de su juventud: los tres soldados a la manera de Salvatore Rosa, tan propios de sus primeros años. Esta concepción del paisaje está influida en alguna manera, por su viaje a Suiza en 1778 (P. Conisbee, *Cat. Exp. París*, pág. 22) y estamos de acuerdo con Réau (1933, pág. 253) en su interés, en tanto en cuanto lo revela con claridad, aunque inscriba esta nueva inspiración dentro de sus esquemas habituales. El colorido y los efectos de luz contribuyen a realzar las calidades de la composición. Fue ejecu-

tada para ser colocada en la pared del Este, del gabinete de la Casita del Príncipe. En 1814 se encontraba en el Palacio Real de Madrid, de donde pasó al Museo.

Madrid, Museo del Prado



Antonie Watteau

Valenciennes, 1684 - Nogent-sur-Marne, 1721

Aprendiz desde muy joven en el taller de su paisano el pintor Jacques Albert Gerin, Watteau aprende con él los rudimentos de su arte.

En 1702 va a París y trabaja para el marchante Gersaint; se mueve en el ambiente de los pintores flamencos y walones como Wleughels y Spoëde, y estudia los dibujos de los más importantes maestros en casa del vendedor de grabados Mariette. De 1704 a 1708 trabaja en el taller de Claude Gillot, especialista en «grotescos» y en escenas de la Comedia Italiana; su influencia será decisiva en Watteau. Sin embargo éste dejará su taller para entrar en el de Claude Audran, conservador de las pinturas del palacio de Luxemburgo; se dedica entonces a estudiar los grandes cuadros de la Vida de María de Médicis, de Rubens. Audran le confía la decoración del castillo de la Muette, donde pinta varias «chinoiseries». Desanimado al haber fracasado en el concurso para el premio de Roma de 1709, se retira por algún tiempo a Valenciennes, donde pinta escenas militares (*El Campamento*, *El descanso de los soldados*). Adscrito inmediatamente a la Academia en 1712, gracias a la intervención de Charles de La Fosse, presenta en 1717 su pieza de recepción *El Embarque para Citera* y recibe el título de «pintor de fiestas galantes». Amigo de buenos aficionados como Jullienne y Crozat, tiene acceso libre a sus colecciones, especialmente al gabinete de dibujos de Crozat. Aunque Watteau no haya venido nunca a España, su estilo se introduciría en la península gracias a Michel-Barthélémy Ollivier y Pierre-Antoine Quillard. Dos telas de Watteau entraron además en la colección de Isabel de Farnesio. Sus mascaradas y sus graciosos personajes femeninos, temas tan entrañables para el artista, encontrarían un eco importante en Paret y Alcázar.

≈ 98

Paisaje: La perspectiva

Lienzo, 0,47 × 0,56

Hacia 1715

Hist.: Este cuadro perteneció en primer lugar a Guesnon, adornista del coleccionista Crozat; Venta Saint, 1846, n.º 56 (3.805 F.); antigua colección de Richard Wallace; J. Murray Scott en Londres (venta en Agnew, 1913, n.º 138); W. Burns; Durlacher; donación de María Antoinette Evans al Museo de Bellas Artes de Boston en 1924.

Bibl.: Ed. y J. de Goncourt, 1860, pág. 152.—L. Réau en L. Dimier, 1928, pág. 48, nú-

mero 196.—H. Adhémar, 1950, n.º 111, repr. lám. 56, citado págs. 39, 40, 123 y 140.—*Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Boston*, 1952, pág. 66, repr.—W. G. Constable, 1955, pág. 68.—*Illustrated Handbook, Museum of Fine Arts*, Boston, 1964, página 252, repr. pág. 253.—P. T. Rathbonne, 1960, pág. 123, repr. color, págs. 124-125.—P. Rosenberg-E. Camesasca, 1970, número 117, repr.

Esta tela fue grabada por L. Crépy en 1729. Según una nota de Mariette y la leyenda de un grabado de Caylus, este paisaje reproduce el jardín de Crozat en Montmorency



y el edificio que se divisa al fondo sería el palacio que el banquero poseía allí y en el que vivió Watteau en 1716. El tema de la fiesta galante en un parque, cuyo iniciador fue nuestro artista, encuentra en esta pintura un ejemplo particularmente refinado. Los personajes, algunos de los cuales evocan «la Comedia dell'arte», se muestran en actitudes típicas de Watteau; músicos, damiselas vistas de espaldas y otros personajes se mueven sin ningún énfasis en una atmósfera llena de misterio y poesía.

Boston, Museum of Fine Arts

Capitulaciones de boda y baile campestre

Lienzo, 0,47 x 0,55

1712/1716 (?)

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Isabel de Farnesio en La Granja, 1746, número 51.

Bibl.: A. Ponz (1772-1794), pág. 893.—C. Blanc, 1862, II, pág. 8.—E. Goncourt, 1875, págs. 97, 181, 182.—L. Dussieux, 1876, pág. 382.—P. Mantz, 1890, pág. 234.—C. Phillips, 1895, pág. 52.—L. Mabileau, 1895, págs. 418-419.—E. Statley, 1901, página 144.—V. Jozs, 1902, pág. 222.—E. H. Zimmerman, 1912, n.º 33.—E. Pilon, 1912, págs. 75, 80.—M. Nicolle, 1921, págs. 147-150.—L. Binyon-R. Boyer..., 1921, páginas 74-78.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, pág. 13.—M. Nicolle, 1925, pág. 44.—L. Réau, 1928, pág. 37, n.º 87.—A. Hevesy, 1929, pág. 542.—J. Guiffrey, 1929, I, página 72.—J. Hérold y A. Vuafart, 1929, I, pág. 172.—V. Miller, 1930, págs. 136-148.—V. Alvin-Beaumont, 1932, págs. 92-95.—J. Mathey, 1938, págs. 162-165.—G. W. Barker, 1939, pág. 52.—H. Adhemar, 1950, pág. 218, n.º 134.—J. Mathey, 1959, páginas 38-40.—K. T. Parker, J. Mathey, 1957-59, I, págs. 4, 5 y ss.—Y. Bottineau, 1960, pág. 461.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 412.—G. Macchia y E. C. Montagni, 1968, pág. 102, n.º 94.—E. Lafuente, 1970, págs. 30, 332.—M. Eidelberg, 1970, páginas 49-53.—J. Ferré, 1972, págs. 138, 963, B. 28.—*Catálogos del Museo del Prado* (1910-1972), n.º 2.353.—J. J. Luna, 1979, V, págs. 1672-1674.

Exp.: «Le paysage Français de Poussin à Corot», París, 1925, n.º 350.

Tanto esta pintura como su compañera formaban parte de la colección de Isabel de Farnesio en La Granja, en 1746. Allí apare-

cen inventariadas con atribución a Watteau; desconociendo el momento exacto de su entrada en las Colecciones Reales puede pensarse que fue bastante antes de esa fecha, teniendo en cuenta las grandes compras de los monarcas. Se ha cuestionado la pertenencia de esta obra al pincel de Watteau, desde que en 1929, Guiffrey, Hérold y Vuafart, anticiparon el nombre de Quillard como posible autor; hasta nuestros días se han emitido múltiples opiniones: unas devuelven la pieza al artista, otras la retiran y M. Eidelberg piensa en una colaboración entre Watteau y Quillard. Es cierto que aparecen elementos apreciables en otras pinturas, que ésta parece resumir (Soane Museum, Londres; Neuest Palast, Postdam; Ermitage, Leningrado... etc.), pero el método de reemplazar asuntos de unos cuadros en otros es propio del gran pintor. La calidad de la obra es buena y su colorido refinado; el único problema en cuanto a su aspecto es la huella del tiempo, apreciable tanto en ésta como en muchas otras pinturas del autor, que ha descompuesto algo la materia pictórica.

La escena describe un acontecimiento típicamente rural, tratado con la delicadeza de una fiesta cortesana, bajo los árboles de un bosque e inundado por una mágica luz que acentúa los valores poéticos, creando un ambiente placentero, de nostálgicas resonancias. Fechada hacia 1716 por Adhemar, Mathey prefiere adelantar su ejecución a un momento en torno a 1712-13.

Madrid, Museo del Prado

Fiesta en un parque

Lienzo, 48 x 56

1712/1716 (?)

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Isabel de Farnesio en La Granja, 1746, número 51.

Bibl.: A. Ponz (1772-1794), Ed. 1947, página 893.—C. Blanc, 1862, II, pág. 8.—E. Goncourt, 1875, págs. 97, 181, 182.—L. Dussieux, 1876, pág. 382.—P. Mantz, 1890, página 234.—C. Phillips, 1895, pág. 52.—L. Mabileau, 1895, págs. 418-419.—E. Statley, 1901, pág. 144.—V. Jozs, 1902, pág. 222.—E. H. Zimmerman, 1912, n.º 9.—E. Pilon, 1912, págs. 75, 80.—M. Nicolle, 1921, páginas 147-150.—L. Binyon, R. Boyer..., 1921, págs. 74-78.—F. J. Sánchez Cantón, 1925, págs. 13 y 14.—M. Nicolle, 1925, pág. 45.—L. Réau, 1928, pág. 41, n.º 121.—A. Hevesy, 1929, pág. 542.—J. Guiffrey, 1929, I, pág. 72.—J. Hérold y A. Vuafart, 1929, I, pág. 172.—V. Miller, 1930, págs. 136-148.—V. Alvin-Beaumont, 1932, págs. 92-95.—J. Mathey, 1938, págs. 162-165.—G. W. Barker, 1939, pág. 52.—H. Adhemar, 1950, pág. 218, n.º 135.—J. Mathey, 1959, páginas 38-40.—K. T. Parker, J. Mathey, 1957-59, I, págs. 4, 5 y ss.—Y. Bottineau, 1960, pág. 461.—J. A. Gaya Nuño, 1968, pág. 412.—G. Macchia y E. C. Montagni, 1968, pág. 102, n.º 94.—E. Lafuente, 1970, págs. 30, 332.—M. Eidelberg, 1970, páginas 49-53.—J. Ferré, 1972, págs. 806-809, A. 8.—*Catálogos del Museo del Prado* (1910-1972), n.º 2.354.—J. J. Luna, 1979, V, páginas 1675-1676.

Exp.: «Le Paysage Français de Poussin à Corot», París, 1925, n.º 349.

Pareja del lienzo precedente, perteneció también a Isabel de Farnesio y al igual que la otra pintura, posee unas características

técnicas que le acreditan como obra interesante de Watteau; a pesar de ello ha sido objeto de los mismos comentarios y atribuciones que le adscriben a Quillard, o al resultado de la colaboración de este artista con el gran maestro de Valenciennes. Por su estructura compositiva se relaciona con «Le bosquet de Bacchus», grabado por Cochin en 1727 y Mathey ha señalado diversos dibujos preparatorios para formas y figuras que aparecen en este parque de ensueño.

Existen ciertas diferencias conceptuales entre la presente «fiesta» y las «capitulaciones». Aquella es más precisa y ajustada, en función de un asunto concreto; ésta, al describir un momento intrascendente y fantástico se define de manera evanescente, envolviéndose en una imperceptible y sutil bruma que difumina los contornos; la estatua de Neptuno parece fundirse con el paisaje frondoso y la luz penetra en forma de polvo dorado, casi tangible. La elegancia de las figuras, armónicamente situadas y el delicado colorido, entonado con refinamiento y maestría, se complementan en la consecución de un instante de gozo profundo y fugaz, al que contribuye el rumor de las fuentes, como presencia natural, acorde con la expresión de los sentimientos melancólicos que se desprenden de las actitudes, entre contemplativas y ausentes, de los personajes representados.

Madrid, Museo del Prado



Estocolmo, 1751 - Wilmington, 1811

Discípulo de un escultor, entra en 1771 en la Academia de pintura de Estocolmo, y al año siguiente, gracias a una beca de estudios, puede ir a París. Allí es bien recibido por Roslin, primo de su padre, pero elige como profesor a Joseph-Marie Vien, con el que parte para Roma en 1775. En 1779 se reúne en Lyon con Cogell, compatriota suyo, que le introduce en las principales familias de la ciudad, abarcando su producción en esta etapa una cuarentena de retratos. En 1781, en París, es admitido en la Academia y expone sus obras en los Salones anuales, en especial *María Antonieta y sus hijos en el parque de Trianon*, de 1785 (Estocolmo, Museo Nacional). Presintiendo los desórdenes de la Revolución, marcha a Burdeos en 1788 y allí obtiene el encargo de unos sesenta retratos, entre los que se encuentran los de Henriette y Emilie Nairac, conservados en el Museo de la ciudad. Más tarde decide orientarse hacia otros «mercados». «Sali para Madrid con la promesa de hacer los retratos de SS.MM. el Rey y la Reina de España, promesa hecha al conde de Rechteren, embajador de Holanda en Madrid, que me había escrito a Burdeos», indica él mismo en su autobiografía (citado por G. W. Lundberg, 1970, pág. 12). Llega a Madrid en 1790, pero los soberanos españoles faltan a la palabra dada y durante seis meses permanece inactivo; sin embargo consigue con el tiempo pintar a la marquesa de Santa Cruz, al duque y la duquesa de Alba y al marqués y marquesa de Brancaforte. Poco después se traslada a Cádiz, donde reci-

be numerosos encargos tanto por parte de la aristocracia como de los hombres de negocios, pudiéndose citar entre sus modelos a la condesa de Flores, M. Vallabriga, el conde de Orelli y el barón de Andilla. A pesar de sus éxitos en Cádiz, en 1794 se embarca para América donde se convierte en uno de los primeros retratistas de calidad. Un corto viaje a Suecia en 1797 llega a decepcionarle tanto que fija definitivamente su residencia en el continente americano; a causa de una enfermedad de la vista, abandona la pintura, compra una propiedad y muere convertido en un «gentleman-farmer».

G. W. Lundberg (op. cit. pág. 14), reproduce una carta de Wertmüller contestando a su amigo el barón von Ligen en Suecia, fechada el 15 de diciembre de 1790: «Veo por vuestra carta que usted tiene una excelente opinión de este país para hacer fortuna en las Artes, pero desgraciadamente, yo no tengo mucha...». Esta frase muestra cómo a fines del XVIII la corte española todavía tenía fama de ser acogedora para los artistas extranjeros, reputación a menudo negada por los propios artistas, que chocan con la hostilidad de los pintores españoles.

(Esta nota biográfica, así como las reseñas de los cuadros que se relacionan a continuación, nos han sido facilitadas por G. W. Lundberg, fundador del Instituto Tessin, Biblioteca y Museo de Arte Sueco de París).

101

Retrato del conde Jacob de Rechteren

Lienzo, 0,62 x 0,52

Firmado y fechado arriba a la izquierda:
«A. Wertmüller sueci Pt. Madrid 1790».

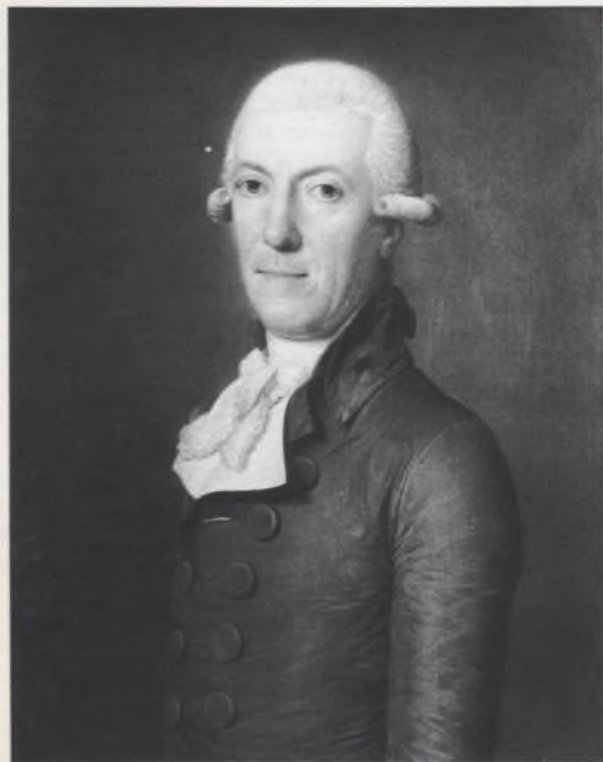
Hist.: Adquirido por la Junta del Tesoro Artístico, en 1932.

Bibl.: M. Benisovich, 1956, pág. 54.—G. W. Lundberg, 1970, págs. 12 y 13.—F. J. Sánchez Cantón, 1972, n.º 2.225, pág. 778.—J. Baticle, 1979.

El conde de Rechteren-Almelvo nace en Overyssele en 1737; en 1783 es nombrado embajador de Holanda en Madrid; él mismo hace venir a Wertmüller a Madrid (cf. biogr.)

con la promesa de pintar al rey y a la reina de España; el artista realiza este retrato, así como el de su esposa (cf. n.º siguiente), nada más llegar a Madrid en agosto de 1790, según su «Libro de Razón»: «31 de agosto. Acabado el retrato del Sr. Conde de Rechteren, Embajador de Holanda en la Corte de Madrid, busto prolongado, tela de 15». El 14 de noviembre anota que ha terminado otro retrato del conde destinado a M. Mayer, cónsul de Holanda en Burdeos; parece ser que por el primer retrato el conde de Rechteren le pagaría con «una caja de oro con una pintura en esmalte».

Madrid, Museo del Prado



102

Retrato de Doña Concepción Aguirre y Yoldi

Lienzo, 0,62×0,52

Firmado y fechado arriba a la derecha:
«A. Wertmüller pictor sueci Pt. Madrid 1790».

Hist.: Adquirido por la Junta del Tesoro Artístico, en 1932.

Bibl.: M. Benisovich, 1956, pág. 54.—G. W. Lundberg, 1970, pág. 13.—F. J. Sánchez Cantón, 1972, n.º 2.226, pág. 778.—J. Baticle, 1979.

Pareja del cuadro anterior. La modelo era originaria de Cádiz y se había casado con el conde de Rechteren; en 1834, vivía en París. «9 de septiembre. Terminado el retrato de la Sra. Condesa de Rechteren, esposa del Sr. Embajador, busto prolongado, tela de 15», anota el pintor en su Libro de Razón. El 9 de noviembre escribe que ha realizado un segundo retrato de la Condesa.

Madrid, Museo del Prado

Retrato de la marquesa de Santa Cruz

Tela, 0,15 × 0,12

Con monograma y fecha abajo a la izquierda: «A. W. 1793».

Hist.: Proviene de la galería C. E. Fritzes, de Estocolmo.

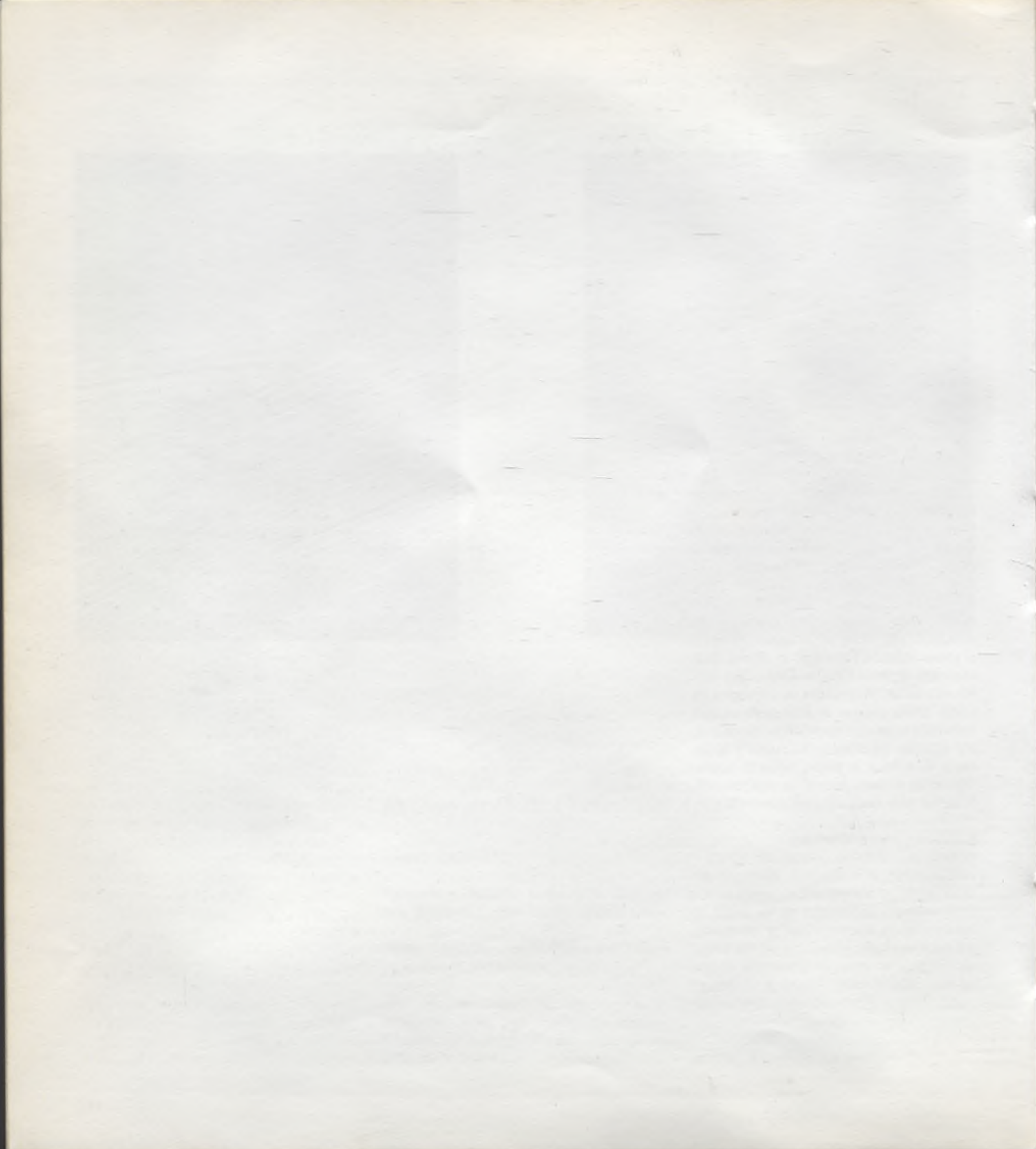
Bibl.: M. Benisovich, 1956, págs. 66-67.— G. W. Lundberg, págs. 13 y 14.—J. Baticle, 1979.

Exp.: 1967, Burdeos, n.º 213.

«Permanecí seis meses en Madrid sin tener nada que hacer... Finalmente conseguí pintar a la hermosa marquesa de Santa Cruz, quien me recomendó a su vez al duque de Alba», escribe Wertmüller en su autobiografía (citado por G. W. Lundberg, 1970, pág. 13). (Para los datos sobre la marquesa, cf. n.º 25). En sus notas del Libro de Razón, con fecha 10 de agosto de 1793, el artista indica: «Terminado el retrato de la Marquesa de Santa Cruz en Diana, para mí». En esta fecha, Wertmüller se encuentra en Cádiz, donde obtiene un gran éxito en contrapartida a sus días madrileños, en los que, por ejemplo, los retratos del duque y la duquesa de Alba se le pagan según la estimación de los pintores españoles, que realmente no fue muy favorable para nuestro artista.

Estocolmo, colección privada





Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII

por Alfonso Emilio Pérez Sánchez

La presencia de pintores italianos en la Corte madrileña a lo largo del siglo XVIII y la frecuente importación de pinturas de Italia en el mismo tiempo, es fenómeno señalado de antiguo. Las dos esposas de Felipe V, María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio, fueron italianas y, como es lógico, hubieron de tener gustos y aficiones de su patria. Fernando VI y Bárbara de Braganza, devotísimos de Farinelli que vino a asumir un papel casi de director general de las actividades artísticas de la Corona, también confiaron, en buena parte sus iniciativas, a artistas italianos, y Carlos III, llegado a Madrid desde su trono napolitano, hubo también de rodearse de pintores que ya le habían servido en Nápoles.

Junto a la fuerte influencia francesa que se hace visible sobre todo en el retrato cortesano, la conocida maestría italiana en lo decorativo vuelca el gusto palaciego en esta dirección, tanto con los artistas presentes en Madrid, como con aquellos a quienes se recurre desde España para que se envíen piezas de importancia que han de integrarse en las decoraciones de los Palacios de la Corona o en las fundaciones religiosas debidas a iniciativa regia.

La gestión de los embajadores españoles en Italia, como Acquaviva o Clemente de Aróstegui, que tanto hicieron por acopiar obras italianas y para encaminar artistas de prestigio al servicio de la Corona española, y las iniciativas y empeños de figuras significativas de la Corte como el Marqués Scotti en tiempos de Isabel de Farnesio, o el propio Farinelli después, hacen aumentar considerablemente la presencia italiana en el Madrid borbónico.

Un excelente estudio reciente del Dr. Urrea¹ nos ha suministrado información abundantísima, documental, gráfica y bibliográfica sobre la aportación italiana al siglo XVIII español. Cualquier intento de síntesis ha de partir de su ingente trabajo de acopio y sistematización y, de hecho, en esa fuente han de beber necesariamente estas líneas de introducción que sólo pretenden suministrar un breve repaso a lo que la aportación italiana supuso a ese rico crisol de influencias cosmopolitas que vino a ser la Corte de España en el siglo XVIII.

En realidad, la presencia artística italiana no puede sorprender en el marco de la Corte española. A lo largo del siglo XVII el contacto entre las dos penínsulas mediterráneas fue constante e intenso. Artistas viajeros jugaron papel importante en la evolución de la pintura española y la Corona de España puede considerarse un excelente cliente de los talleres italianos, romanos y napolitanos especialmente. Aún en el siglo XVI la decoración de El Escorial atrajo a notables artistas italianos que crearon, en cierto modo, escuela. Hijos y hermanos menores de algunos de los artistas veni-

dos en aquella ocasión (V. Carducho, Eugenio Cajés, Félix Castello, los hermanos Rizi y otros) ocupan puesto de importancia en el primer naturalismo español.

La decoración del Palacio del Buen Retiro, en la década de 1630, hizo llegar a Madrid muchas obras maestras de aquellos centros artísticos, permitiendo que hoy sea el Museo del Prado uno de los museos del mundo más ricos en obras maestras de ese período y carácter. Nobles españoles, como el Conde de Monterrey en el primer tercio del siglo o el Marqués de Eliche y del Carpio en el último, reunieron también ingentes colecciones e incluso jugaron papel de consideración como Mecenas ilustrados en la propia Italia².

La llegada de la nueva dinastía, aunque, como parece lógico, hubo de inclinar quizás la balanza hacia el lado francés, patria del monarca y sede de toda su parentela, no significa en modo alguno una ruptura de esas fecundas y sostenidas relaciones. A fin de cuentas el más importante Pintor del Rey que Felipe V encontraba al tomar posesión del viejo alcázar austriaco era, precisamente, un italiano, Luca Giordano, y si bien la situación tensa y las dificultades económicas de la Corte en los primeros tiempos del nuevo reinado, restringieron quizás los encargos y forzaron al pintor a trabajar sobre todo para particulares, como Palomino afirma, es cierto también que el joven Felipe V le trató siempre con familiaridad, envió obras suyas a su abuelo Luis XIV, y le propuso incluso que pasase a Francia. En realidad, el pintor regresó a su patria napolitana virtualmente con el séquito real, en ocasión de la visita del monarca a sus estados de las «Dos Sicilias» en 1702³.

Al regreso de la Corte, y después de concluida la guerra de Sucesión, parece que son los artistas franceses los que dictan las normas y el gusto en la Corte madrileña. Houasse llega a Madrid en 1715, mientras en París Robert de Cotte prepara ambiciosos proyectos para la transformación del Buen Retiro de los Austrias, en una residencia más acorde con los gustos borbónicos. En 1720 llega Jean Ranc, calurosamente recomendado desde París. Pero, simultáneamente, el alhajamiento del Palacio de La Granja iniciado por Teodoro Ardemans, en un estilo enteramente español, reclama ya otro tipo de decoradores. El Cardenal Alberoni quería hacer venir a Giovanni Maria delle Piane, il Mulinaretto (1660-1745), pintor genovés que había trabajado en Parma al servicio de la familia ducal Farnese y había retratado, niña, a Isabel de Farnesio, pero el pintor rehusó. El embajador Acquaviva, consiguió hacer venir a España al romano Andrea Procaccini (1671-1734) discípulo de Carlo Maratta, que llega también en 1720 y va a jugar un importan-

te papel en Palacio, como arquitecto —dirige obras de importancia en La Granja— decorador, y consejero artístico de la Corte, orientando en la compra de obras de arte en el tono de gracia clasicizante heredada de su maestro. A su consejo se debió sin duda la compra de la Colección Maratta en 1724, para la colección Real, y muchos años más tarde, su colección de dibujos, parte fundamental de la de su maestro, pasaría a la Academia de San Fernando, por compra de sus herederos⁴.

En su torno se reúne un notable grupo de pintores, nada geniales pero hábiles en lo decorativo y cultivadores también de la arquitectura, o al menos de la decoración arquitectónica: Giovanni Maria Astasio (h. 1680-1730) que le acompañó en su venida, Domenico Maria Sani (1690-1773), incorporado en 1721 y que, por su longevidad, va a tener importante papel en empresas posteriores, sucediendo a Procaccini en los cargos palaciegos que llegó a ocupar, y Sempronio Subisatti (h. 1690-1758) que se dedicó preferentemente a la arquitectura, realizando obras de tanta calidad y significación como el Patio de la Herradura del Palacio de La Granja.

En torno a este Real Sitio se advierte pronto otro importante grupo de pintores decoradores, traídos desde Piacenza por la recomendación del Marqués Scotti, hombre de confianza de Isabel de Farnesio. Giovanni Galluzzi (h. 1690-1735) y su ayudante e inmediato sucesor, Giacomo Bonavia (1705-1759) hacen revivir, con personalidad indudable, la vieja tradición de la «quadratura», que tan gloriosa historia tenía en tierras emilianas. Bonavia, importante arquitecto también, se hace acompañar pronto, a su vez de otros ayudantes, y con ellos realiza las bellísimas decoraciones de La Granja de San Ildefonso entre 1741 y 1746, conservadas, y, antes, las de Aranjuez. Felice Fedeli (h. 1710-1750) y Bartolomeo Rusca (1680-1750), le acompañan en esta labor, el primero como trazador de arquitecturas fingidas y el segundo como pintor de las composiciones mitológicas y alegóricas a las que aquellas dan marco. La personalidad de Rusca parece ser de importancia superior a lo supuesto y, evidentemente, sus gráciles composiciones aéreas y transparentes, anticipan, aún en vida de Felipe V, mucho de lo que ha de ser el futuro rococó pleno.

Pero la presencia italiana no se limita a la actividad de estos artistas que en Madrid trabajan. Durante el reinado de Felipe V, las colecciones reales se enriquecen con piezas de importancia, tanto del pasado inmediato —la colección Maratta ya citada, que proporcionó cuadros del maestro y sus discípulos, junto a los de sus ideales modelos, desde los Carracci a Poussin— como de la más estricta contemporaneidad. La nutridísima serie de la Vida de Cristo, compuesta de ciento treinta y dos cuadros, que se conservan en el Palacio de Riofrio, obra seguramente del florentino Giovan Camillo Sagrestani (1660-1731) fue adquirida por Procaccini en Sevilla en 1730 diciéndose explícitamente que «habían venido de Italia». Y por iniciativa de Juvara se encargaron a Italia para decorar diversos salones del Palacio de La Granja (alguno nunca ultimado), varias series de pinturas. Una, con lienzos dedicados a la historia de Alejandro Magno, a cargo de Andrea Casali, Sebastiano Conca, Placido Constanzi, Francesco Imperiali, Francesco Trevisani, Francesco Solimena y Donato Creti, más otro reservado

al francés Lemoyne, realizado a su muerte por Carle Van Loo. Otra, destinada al dormitorio real, reunía una serie de episodios evangélicos en ricos escenarios de arquitecturas, obra de Pannini, y dos sobrepuertas de escenas evangélicas en un paisaje, de A. Locatelli.

Para La Granja también, enviaba Solimena desde Nápoles en 1741 un enorme lienzo con la Trinidad y Santos, para el altar mayor de la Colegiata, uno de sus últimos grandes empeños, y otras obras cuyas figuras en los inventarios de aquel Palacio a la muerte de Felipe V. Muchos años antes, en 1706, había pintado para este monarca una serie, hoy perdida, de asuntos bíblicos para sustituir a otra iniciada por Luca Giordano y dejada incompleta a su muerte.

* * *

El incendio del Alcázar en 1734, el proyecto de Juvara para el Palacio Nuevo, y la rápida construcción de éste bajo la dirección de Sachetti, crea nuevas necesidades de decoradores que van a determinar la presencia de los más importantes pintores italianos que visitan España en este siglo. En 1747, por la calurosa recomendación de Carlo Farinelli, el nuevo monarca, Fernando VI, hace venir a Giacomo Amigoni (h. 1680-1752), artista viajero de calidad muy notable que había recorrido Baviera, Alemania, Holanda, Inglaterra y Francia y que, establecido en su Venecia natal, había instalado, en sociedad con Giuseppe Wagner, un próspero negocio de grabado en el que trabaja también su discípulo, el francés Flipart.

Su venida había de cubrir dos frentes diversos. A su llegada, el pintor «oficial» continúa siendo Louis-Michel Van Loo, que desde 1737 ocupa puesto distinguido como retratista cortesano⁵ aunque cultive también —y con éxito— todos los géneros. Pero Amigoni, también excelente retratista, va a ser, sobre todo, considerado como un gran fresquista y, mientras concluyen las obras del Palacio Nuevo, se le encomienda una de las Salas grandes del Palacio de Aranjuez, hoy Comedor de Gala, que adorna con las Virtudes que deben de acompañar a la Monarquía, obra de singular calidad, delicadísima de tonos y ya enteramente rococó.

Aparte algunos lienzos suyos enviados a Madrid desde Inglaterra en 1739, la colección real se enriqueció con otros lienzos pintados seguramente para completar las decoraciones de Aranjuez: los dos cuadros de la Historia de José, que el Prado tiene depositados en la Universidad de Barcelona, tienen ese origen.

Su muerte en 1752 —el mismo año en que su rival Van Loo vuelve a Francia— trunca los deseos de verle pintar en el Palacio Nuevo. Para sustituirle se recurre, por recomendación de Clemente de Aróstegui, embajador de Nápoles, al napolitano (o más bien molfetés) Corrado Giaquinto (1703-1766) establecido en Roma desde 1723 y que había trabajado en Turín en varias ocasiones. Giaquinto había tenido ya contactos con España o los españoles. En 1731 había pintado un lienzo para los Trinitarios españoles de Via Condotti, en Roma, y con él se hallaban estudiando dos artistas españoles, Antonio González Velázquez y José del Castillo⁶.

Giaquinto va a ser quizás el artista italiano dieciochesco de más honda huella en lo español. Su estilo, de remoto origen en el Luca Giordano final, y con conocimiento evidente de las gracias del clasicismo romano, desemboca en un personalísimo rococó, refinado,

elegantísimo, de color nacarado y cambiante, y formas de una extrema delicadeza. El estilo de los González Velázquez y el de José del Castillo, sus discípulos directos, así como el del joven Francisco Bayeu, e incluso el Goya más temprano, en el suyo se forman, y sólo la soberbia pedante de Mengs y sus fanáticos llegó a desplazarle.

Sus obras en Madrid fueron muchas: decoraciones al fresco en Palacio (Real Capilla, Escalera y Salón de Columnas), series de lienzos para Aranjuez y el Buen Retiro, cuadros de altar para las Salesas Reales, la gran fundación de Doña Bárbara de Braganza, y dirección de otras muchas obras, de todo tipo, desde decoraciones al fresco realizadas por sus discípulos sobre sus bocetos, hasta la supervisión de los cartones para la Fábrica de Tapices, y el diseño de las decoraciones arquitectónico-escultóricas de Palacio, tantas veces en pugna con los propios arquitectos.

Además, la recién creada Real Academia de San Fernando, le tuvo por su primer Director General. Parece evidente que, por unos años, la orientación total de las artes cortesanas estuvo en manos de este exquisito Primer Pintor del Rey.

Contemporáneamente a Amigoni y Giaquinto, es decir, durante el reinado de Fernando VI, vive Madrid el apogeo de la Opera italiana, por obra del repetidamente citado Farinelli. Pintores de perspectiva, escenógrafos, figurinistas y tramoyistas, de origen italiano también, monopolizan esas actividades. Para el Teatro del Buen Retiro trabajó el boloñés Giacomo Pavia (1699-1749) desde tiempos de Felipe V. El modenés Antonio Joli (h. 1700-1777) estuvo al servicio de la corte entre 1749 y 1754, pintando, junto a los decorados y tramoyas, una considerable serie de vistas («vedutte») madrileñas, de extraordinario encanto y valor documental. Su sucesor, el también modenés Francesco Battaglioli (h. 1725-h. 1790), se hizo cargo de las representaciones y cultivó también la «vedutta» con acierto singular. Carlos III le despidió en enero de 1760.

Un Nicolás Valetta, presente en Madrid en 1750 y escasamente conocido, firma un lienzo en la Academia de San Fernando que se atribuyó a Pietro Longhi por su gracia narrativa, de delicado gusto veneciano, y el genovés Francesco Sasso (h. 1720-1776) está desde 1753 en Madrid, pasando a ser pintor de la Reina Madre, con residencia en La Granja. Al parecer su especialidad, aparte las inevitables decoraciones al fresco, fueron los cuadros de género realista al modo norteitaliano.

Pero también en esos años centrales del siglo se realiza una importante gestión de traída de obras italianas para obras cortesanas. El convento de las Salesas, citado ya, obra donde Bárbara de Braganza puso todo su empeño y sus caudales, reunió (junto a las obras de Giaquinto y del francés Flipart, discípulo de Amigoni) obras encargadas exprofeso a Nápoles (Francesco del Mura) y a Venecia (Gianbettino Cignaroli). Al napolitano Del Mura, se le intentó traer a Madrid, por los mismos años que a Giaquinto, y a Cignaroli se le encargó también otro lienzo (hoy en el Prado) para el retablo de la capilla del Palacio de Riofrio.

* * *

Con Carlos III se produce un cierto cambio en el gusto y su reinado será de consecuencias muy considerables, tanto para la

pintura como para la arquitectura y las artes en general. Ya Giaquinto dudaba, en 1759, de cuál sería su destino con el nuevo monarca, por «nuovo Padrone, nuove legge» y sin duda el cambio de orientación que marca la llegada, en septiembre de 1761, de Mengs, debió influir no poco en su decisión de volverse a Italia, junto a las aducidas razones de salud.

Pero sin embargo, Carlos III hizo venir también a quien era el más importante artista italiano vivo en esos años, que en España habría de realizar sus últimos y más vibrantes logros: Giovanni Battista Tiepólo, hombre ya de sesenta y seis años, famoso en toda Europa.

Los contactos de Tiepólo con la corte madrileña se habían iniciado en 1750, cuando se le encargó un lienzo para la capilla del Palacio de la Embajada española en Londres⁷. El cuadro, hoy en Budapest, no se colocó nunca en su altar, pero se envió a Madrid, donde seguramente fue conocido y admirado, sirviendo de presentación del artista, requerido entonces por todas las cortes europeas. En 1761 se iniciaron conversaciones para hacerle venir y en junio de 1762 ya estaba en Madrid. Le acompañaban sus dos hijos Domenico y Lorenzo, que habrían también de trabajar ampliamente en el ámbito cortesano.

La actividad palaciega de Tiepólo fue ya estudiada por Sánchez Cantón⁸. En las bóvedas del Palacio Nuevo dejó el gran veneciano sus obras últimas, que constituyen, como se ha dicho una especie de recapitulación de toda su obra, aunque es de suponer que en ellas tuviesen parte notable sus hijos. El gran Salón de Trono, con la *Gloria de España* vibrante en un celaje de deslumbrante azul, supone quizás la culminación decorativa de este momento. La «Salleta», con la *Apoteosis de la Monarquía española* y la *Apoteosis de Eneas* en la Sala de Guardias, completan las obras decorativas del gran maestro veneciano que hubo de expresarse en un momento en que sin duda —y la escasa resonancia que estas obras maestras tuvieron en la bibliografía contemporánea lo confirma— el gusto neoclásico de su gran rival, Mengs, comenzaba a imponerse. Si bien estos frescos permanecieron siempre en su puesto, ennobleciendo con su apoteósico colorido los salones más nobles del Palacio, no sucedió igual con el último gran empeño religioso del viejo artista: la serie de los cuadros para el convento de San Pascual de Aranjuez, arrancados de su emplazamiento apenas instalados, para ser sustituidos por los de Mengs y sus discípulos españoles, Maella y Bayeu. Un último encargo, las pinturas para la cúpula de la Colegiata de La Granja, que comenzó a estudiar en dibujos conservados en el Prado y en la Biblioteca Nacional, no llegaron a ejecutarse.

La lección del gran colorista llegaba a una España en cambio, en un momento en que difícilmente podía ser entendida en su plenitud. Sólo Goya parece, en algún momento, retomar algo de su maravillosa musicalidad.

De los dos hijos que le acompañan, Domenico, aparte de cierta cantidad de pequeños lienzos de género e innumerables cabezas de carácter, femeninas u orientales, realizó para España una importante serie de cuadros con escenas de la Pasión, pintadas ya en Venecia a su regreso, tras la muerte del padre, pero encargadas sin duda en Madrid, para el Convento de San Felipe Neri. En ellas

perviven motivos y modelos de la obra paterna, con notable vigor. Más singulares, y más fecundos quizás para la posterior pintura española, son los cuadros al pastel, de tipos populares, que Lorenzo Tiépolo hubo de pintar para Palacio. En estas fascinantes imágenes, la vida popular madrileña se expresa con una intensidad «moderna» sorprendente. Aguadores, fruteras, mendigos ciegos, majos de rumbo, oficiales embozados, criados con sus cestas de compra, se nos presentan con toda su inmediata verdad en unos intensísimos primeros planos casi cinematográficos. Es ya todo el mundo bullicioso de los cartones para tapices goyescos, pero mostrado, no en las visiones de amplio escenario, que preferirán Goya, los Bayeu o José del Castillo, sino con un casi obsesivo interés por la expresión y por lo humano que llega a llenar en algún caso con sólo una suma de rostros y un friso de ojos escrutadores la superficie de la pintura.

Son los Tiépolo los últimos maestros italianos de importancia y peso internacionales que van a trabajar para la Corte española. Todavía las reales manufacturas, que Carlos III tanto protegió, dieron ocupación a algunos otros modestos artistas que encuentran en ellas labor continuada. La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara acoge a Mariano Nani y a Antonio Giovanni Barbazza, ambos también destacados bodegonistas, del primero de los cuales se conservan amplias series de lienzos en el Palacio de Riofrío.

En la Real Fábrica de Porcelana, instalada en el Buen Retiro con personal, técnica y materiales de la napolitana de Capodimonte, también se encuentra, lógicamente, abundante nómina de italianos, de menor significación.

* * *

La compleja aportación italiana al caudal de la pintura española del siglo XVIII, se hace evidente, sobre todo, en los aspectos más brillantes de la pintura decorativa: en los cuadros de altar herederos de la compleja disposición boloñesa, devota y sensual; en la pintura al fresco que transforma bóvedas y muros en Olimpos deslumbradores, donde brilla la Monarquía, asistida por las Virtudes, como

en una fantasía escénica y musical, de complicada tramoya y refinadísimas armonías de color.

Incluso las nuevas formas decorativas preneoclásicas, de más severa estructura, descubriendo ya, en su apariencia de grave y austera apoteosis, las marmóreas serenidades del nuevo estilo, llegan a lo español a través de Italia. Por obra del alemán Mengs, desde luego, pero siguiendo el camino de Roma y no el de París como pudiera, en principio pensarse.

Esa presencia italiana será decisiva para la evolución de la propia pintura española. Si lo francés determina sobre todo aspectos importantes de nuestro retrato cortesano y burgués, desde los Meléndez a Goya, la pintura religiosa —fundamental siempre en España— y las decoraciones al fresco de las últimas décadas del siglo, es decir, la obra entera de casi todos los artistas españoles de alguna significación, se puede entroncar sin dificultad con los modelos italianos.

La propia Real Academia de San Fernando, fundada en 1752, ordena sus enseñanzas y sus puestos de responsabilidad más hacia Italia que hacia Francia, a pesar de la efímera presencia de Van Loo como Director de Pintura, Antonio González Ruiz, que le acompañaba como Director también, muestra clara su doble formación parisina y romana, pero era el escultor italiano Olivieri quien más había pesado en la formación y orientación de la Academia, y a partir de 1752 será Giaquinto su Director General.

No sólo los González Velázquez, los Bayeu, Maella o José del Castillo son inconcebibles sin las enseñanzas italianas de los decoradores de La Granja primero, y de Giaquinto y Mengs después, sino que la gran personalidad de Goya, hubo de beber, en sus comienzos en savias italianas, aunque se enriqueciese luego con tantas y tantas aportaciones nuevas, y su poderoso genio hiciese lo restante.

Si la presencia de artistas franceses respondía a una necesidad cortesana, emanada del deseo de mantener un escenario y una imagería regia semejantes a los de Versalles, la presencia italiana se mostró más acorde con el gusto y la tradición españolas y a la postre vino a inscribirse con más facilidad en el cuadro general del arte español, fuera del estricto marco cortesano.

¹ Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977.

² Sobre los artistas italianos en El Escorial sigue siendo capital el estudio del Padre Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, 1932. Para la primera generación de pintores seiscentistas madrileños que incluyen tantos de procedencia o ascendencia italiana, véase D. Angulo Iniguez y A. E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969. Sobre la pintura y pintores seiscentistas italianos presentes en España, véase A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.

³ Para Luca Giordano, aparte las biografías clásicas de Palomino (*Museo Pictórico y Escala Óptica, con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-24)

y De Dominici, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Nápoles, 1742, véase Oreste Ferrari y Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*. Nápoles, 1966.

⁴ E. Battisti, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, «Arte Antica e Moderna», 1960, págs. 77-86. Cf. Bedat, *L'achat des dessins de Carlo Maratta par la Real Academia de San Fernando*, «Melanges de la Casa de Velázquez», T. IV (1968) pág. 413. Sobre esta colección es fundamental el estudio, por desgracia aún inédito, de Manuela Mena Marqués: *Los dibujos de C. Maratta y su taller en la Academia de San Fernando*, que constituyó su tesis doctoral en 1976.

⁵ No faltan, sin embargo, notas críticas, Carvajal en 1747 escribe al duque de Huéscar, embajador en París que deseaba retratos de los reyes, que «Van Lau

no retrata bien» (D. Ozanam, *Correspondencia entre Carvajal y Huéscar, 1746-1749*, Madrid, 1975, páginas 224-226), lo que ha hecho pensar que Amigoni había también de trabajar en este género.

⁶ Sobre Giaquinto véase el libro de Mario d'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958, y sobre su actividad española, resumida por Urrea, véase los *Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, 1969 y A. E. Pérez Sánchez, *Corrado Giaquinto's Birth of the Virgin*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», Vol. 54, número 1, 1975, págs. 33-42.

⁷ A. E. Pérez Sánchez, *Nueva documentación para un Tiépolo problemático*, «Archivo Español de Arte», 1977, págs. 75-80.

⁸ F. J. Sánchez Cantón, *J. B. Tiépolo en España*, Madrid, 1953.

Giacomo Amigoni

Venecia, h. 1680 - Madrid, 1752

Aunque se desconoce con quién efectúa su formación, sus primeras obras le sitúan en el mismo ambiente de A. Balestra. En 1719 se encontraba trabajando en la abadía bávara de Ottobeuren, primera etapa de su constante inquietud viajera. En 1728 regresó a Italia para visitar Venecia, Roma y Nápoles. Marchó a Munich, embarcándose después en Holanda camino de Inglaterra, a donde llega en 1729. Más tarde su amistad con el cantante Farinelli le indujo a trasladarse a París en 1736. La actividad desarrollada como pintor decorador y autor de exquisitos retratos le proporcionó una notable fortuna que invirtió en Venecia, donde residió desde 1739 a 1747, montando un negocio de estampas en sociedad con Giuseppe Wagner y en el que colaboró el francés Carlo Giuseppe Flipart.

Su amigo Farinelli, a quien retrató en numerosas ocasiones, gestionó la venida del veneciano a la Corte española, a la que ya había enviado algunas obras con anterioridad, estableciéndose en Madrid en 1748. Después de retratar a diversos miembros de la Real Familia se le encomendó la decoración de las salas grandes del palacio de Aranjuez (Madrid) de las que tan sólo realizó la llamada «de la conversación» en la que figuró las *Virtudes que deben adornar a la Monarquía*. Debió de tener amplia participación en los proyectos decorativos del monasterio madrileño de La Visitación y, aunque su obra española no fuera extensa, supuso la aportación más europeizante traída hasta ese momento a España por cualquier pintor extranjero.

104

José en el Palacio del Faraón

Lienzo, 2,83 x 3,25

h. 1750

Hist.: Antigua colección de Carlos III.

Bibl.: P. de Madrazo, 1878, pág. 8.—R. Palluchini, 1960, pág. 26.—R. Gualdaroni, 1974, pág. 134.—J. Urrea, 1977, págs. 65-66.

Exp.: 1956, Bordeaux, n.º 1.

Esta obra junto con la que representa *La Copa en el saco de Benjamín* fue considerada por R. Palluchini como pintada hacia 1746. Sin embargo es una de sus últimas obras ya que debió de ser encargada por Fernando VI para la decoración de la «Sala de conversación» del palacio de Aranjuez cuya bóveda inició Amigoni en 1748. A C. Giacinto, que sustituyó al pintor veneciano cuando este murió, se le pidieron otros dos lienzos, de tema similar e idénticas medidas, para el mismo salón palatino, seguramente por no haber concluido Amigoni su lienzo con la historia de Benjamín y desear los Monarcas que el conjunto tuviese unidad estilística.



Barcelona, Facultad de Medicina
Déposito del Museo del Prado

105

El marqués de la Ensenada

Lienzo 1,24 x 1,04

h. 1750

Hist.: Colección F. Rodríguez Villa y Terraza. Museo del Prado, 1950.

Bibl.: J. J. B. Merino Urrutia, 1950, páginas 117-118.—F. J. Sánchez Cantón, 19, pág. 12.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, página 122.—J. Urrea, 1977, págs. 68-69.—Catálogos del Museo del Prado (1952-1972), número 2.939.

Pintado después de 1750, momento en que se otorgó a D. Zenón de Somodevilla (1702-1781) el collar del Toisón de Oro que ostenta sobre su pecho. Repite la misma disposición del retrato del Soberano Fernando VI pintado por Amigoni y conservado en la colección veronesa del Marqués de Canossa, clara muestra de adulación por parte del pintor así como de soberbia por la del retratado. Su mano izquierda señala una lejanía de mar surcado por varias embarcaciones, patente alusión a los desvelos y reformas económicas y comerciales del Marqués.

Madrid, Museo del Prado



106

Retrato del cantante Farinelli

Tabla, 0,31 × 0,23

Hist.: Donación de M. Munier-Jolain al Museo Carnavalet, 1929.

Exp.: 1929, París, n.º 5.

Carlo Broschi, más conocido por el nombre de Farinelli, nació en Nápoles el 24 de enero de 1705. En 1737 llegó a la corte de España, donde vive hasta 1759, año de la ascensión al trono de Carlos III. En esta época la música italiana goza de gran favor ante los reyes. Este famoso «castrato», alumno de Pórpora, amigo de Metastasio, conoce la gloria en los escenarios de Nápoles, Bolonia, Viena, Londres e igualmente París. «Fue llamado por Isabel de Farnesio con la esperanza de que su arte aliviara la neurastenia de Felipe V» (op. cit. Y. Bottineau, pág. 482). Muy apreciado por el rey, canta exclusivamente para la familia real en los aposentos de los soberanos. Bajo Fernando VI aumenta todavía más su importancia, encargándosele la organización de espectáculos en la ópera del Buen Retiro. El esplendor que supo dar a este tipo de distracciones viene confirmado por el manuscrito de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid publicado en 1972 por Consolación Borrero, con el título *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI*. Farinelli, enriquecido y cargado de honores, se convertirá en un personaje influyente, representando un papel nada despreciable en la corte española.

París, Museo Carnavalet



Pompeo Girolamo Batoni

Lucca, 1708 - Roma, 1787

Se inicia en el dibujo aprendiendo con su padre el arte de la platería y comparte su trabajo con las enseñanzas pictóricas que le transmiten los luqueses Lombardi y Brugieri, este último discípulo de C. Maratta. Pensionado por la República de Lucca marcha a Roma y estudia aunque por breve tiempo con Conca y Masucci. Pero fue el estudio en las esculturas clásicas diseminadas por la ciudad y las obras de Rafael y Carracci lo que le permitió convertirse, a partir de 1740, en el primer pintor de Roma, siendo Mengs el único artista que podía ensombrecer su indiscutible prestigio colmado siempre de honores académicos y oficiales.

Dibujante extraordinario, su pintura supuso una reacción contra el mundo de lo artificioso y rococó y los artistas neoclásicos tendrían en sus composiciones de historia un excelente muestrario que imitar. Los retratos que después de 1744 acaparan gran parte de su atención y en los que representó a buen número de aristócratas ingleses y europeos del Este, conservaron casi siempre mucha de la afectada delicadeza y distinción de la pintura rococó.

- 107

Don Manuel de Roda

Lienzo, 0,99 x 0,75

Firmado: «Pom. Batoni / pinx Roma / anno 1765».

Hist.: Colección Don Manuel de Roda, 1772; Colección Príncipe de la Paz, 1813, n.º 232; Real Academia de San Fernando, n.º 709.

Bibl.: A. Ponz, Ed. 1945, pág. 125.—N. Sentenach, 1921, pág. 205.—E. Tormo, 1929, pág. 112.—A. E. Pérez Sánchez, 1964, página 65, n.º 709.—J. Urrea, 1977, páginas 244-245.

Pintado en Roma en el mismo año que el Ministro español de Gracia y Justicia abandonó esta ciudad —28-II-1765— para dirigirse a Madrid y servir en el nuevo cargo que le había otorgado Carlos III. Contaba cincuenta y siete años de edad.

En el Real Seminario de San Carlos en Zaragoza se conserva una buena réplica y sobre la tumba del ministro en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja (Segovia) figura una copia española, en óvalo del retrato romano.

Madrid, Real Academia de San Fernando



Francesco Battaglioli

Módena, h. 1725 - Venecia, h. 1790

Tal vez hijo del escultor y pintor decorativista Pietro Battaglioli, aprendería en la tradición de la escuela local de Raffaello Menia Rinaldi. En 1747 estaba inscrito en la Fraglia veneciana y años más tarde debió de residir algún tiempo en Treviso y Brescia, ciudades en las que trabajó abundantemente. Cuando el modenés Antonio Joli marchó de la Corte Española en 1754 recomendaría y animaría probablemente a su paisano Battaglioli para que le sustituyera en Madrid en su puesto de pintor de los «Reales Coliseos del Buen Retiro y Aranjuez», poniéndose a partir de esa

fecha bajo la dirección de Farinelli. Intervino en la realización de numerosos decorados escenográficos para las representaciones operísticas tan frecuentes en el reinado de Bárbara de Braganza. Carlos III prescindió de sus servicios en 1760.

Regresó a Venecia y en 1772 fue nombrado miembro de su Academia, ejerciéndose en ella como profesor de perspectiva. Sus obras tienen un marcado acento topográfico y las pequeñas figuras que pueblan sus arquitecturas y vedutas demuestran que su verdadera preocupación eran las arquitecturas.

108

Los invitados llegando al Palacio Real de Aranjuez para la celebración de la fiesta de San Fernando

Lienzo, 0,68 x 1,12

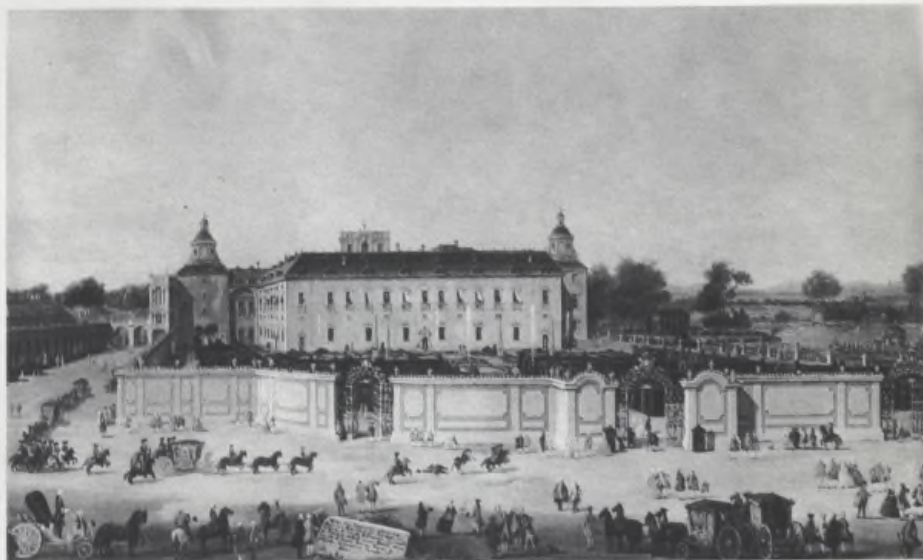
Firmado en la inscripción: «Vista della Illuminacion cōque en el / Delicioso Real Sitio de Arangez se / celebra el día de S. Fernando Gloriosissimo Nombre del Rey nostro Senor dispu/sto por D. Carlo Broschi Farineli y / pintada da francesco battaglioli / 1756».

Bibl.: G. Fiocco, 1929.—C. Donzelli, 1957, pág. 14.—R. Palluchini, 1960, pág. 209.—N. Ivanoff, 1965, pág. 234.—P. Zampetti, 1971, pág. 14.—J. Urrea, 1977, pág. 89.—E. Young, 1977, pág. 6.

Hist.: Adquirido para el Museo del Prado en 1979.

Exp.: 1977, Londres, n.º 2; 1978, Londres, n.º 43.

Dada a conocer por G. Fiocco, es obra importante por la fecha en que fue pintada, ya que constituye uno de los más sólidos jalones para conocer el estilo del pintor. La «veduta» tiene igualmente un alto interés iconográfico por mostrar el estado del palacio de Aranjuez después de las reformas efectuadas por G. Bonavia. Junto al palacio, el río Tajo, navegable mediante las falúas reales en cuyo diseño debió de intervenir



el propio Battaglioli, ayudando al activo tenor, para quien sin duda se pintó este lienzo y su compañero. Una réplica del mismo existe en colección particular madrileña.

Madrid, Museo del Prado

Los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza con sus invitados en los jardines del Palacio Real de Aranjuez celebrando la fiesta de San Fernando

Lienzo, 0,68 x 1,12

Firmado en la inscripción: «Vista de la iluminación coque / en el Delicioso Real Sitio de / Arangez se celebra el día de / S. Fernando Gloriosísimo nomb / re del Rey nostro señor dispu / sto por D. Carlo Broschi Farinelli / pintada da francesco battaglioli 1756».

Bibl.: G. Fiocco, 1929.—C. Donzelli, 1957, pág. 14.—R. Palluchini, 1960, pag. 209.—N. Ivanoff, 1965, pág. 234.—P. Zampetti, 1971, pág. 14.—J. Urrea, 1977, pág. 89.—E. Young, 1977, págs. 6-9.

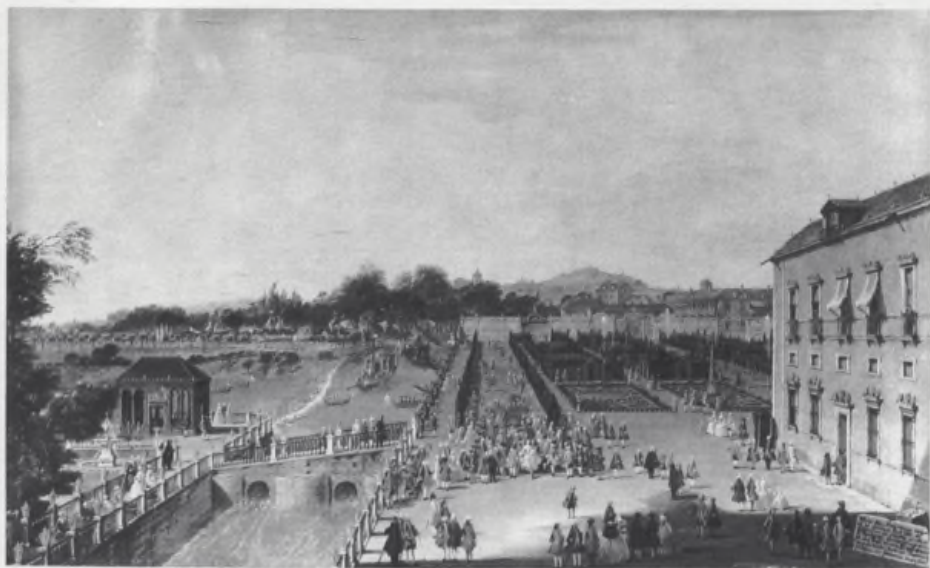
Hist.: Adquirido por el Museo del Prado en 1979.

Exp.: 1977, Londres, n.º 3; 1978, Londres, núm. 44.

Señalada su existencia por G. Fiocco, la pintura no se había reproducido hasta la exposición londinense de 1977 en la que E. Young la estudia y anuncia un trabajo de R. Palluchini, aún inédito.

Pese a la poca precisión con que están pintadas las figurillas, se pueden identificar a las personas reales. Doña Bárbara sobre un carrito de tres ruedas y Fernando VI, a pie, pasean plácidamente acompañados de sus nobles invitados, permitiéndonos contemplar una escena cortesana en la que la solemnidad de la fiesta está cargada de intimidad.

Hay que descartar la hipótesis, apuntada por Young, de que una de las figuras represente al Rey de Nápoles, hermanastro del Soberano español, que en esas fechas se hallaba en su reino napolitano. En cambio podría ser efectivamente Farinelli el personaje vestido con casaca azul, peluca y medias blancas que aparece acompañado por



varios músicos junto al pretil del río. Una réplica existe en colección particular madrileña.

Madrid, Museo del Prado

Giuseppe Bonito

Castellammare, 1707 - Nápoles, 1789

Marcha muy joven a Nápoles, entrando en el estudio de Francesco Solimena. Sus primeras obras de tema religioso, realizadas a partir de 1730, muestran una plena asimilación del último estilo del anciano maestro mezclado con recuerdos de M. Preti y naturalmente de L. Giordano.

La facilidad que mostraba en pintar retratos le depara la protección del Marqués de Montealegre que incluso le aloja en su propio palacio. Sus cuadros de género y retratos de grupos de medias figuras, confundidos a veces por la bibliografía con obras de G. Traversi, alcanzan rápida popularidad, llegando a encargarle la misma

Corte napolitana, algunos retratos como el expuesto. Carlos VII de Nápoles le nombra en 1751 su Pintor de Cámara y la extensa prole de los soberanos napolitanos será retratada por el pintor, que en 1752 fue aceptado por la Academia romana de S. Luca.

Su fresco de Santa Chiara supuso el punto de partida de los pintores rococós napolitanos en la segunda mitad del siglo, pero la presencia de Mengs modificaría el estilo de Bonito cada vez más preocupado por obtener una mayor sobriedad, esterilizando, a partir de 1775, su pintura, en aras de una rigidez académica que le impidió continuar su estilo más personal.

110

El embajador turco en la Corte de Carlos VII de Nápoles

Lienzo, 2,07 x 1,70

Firmado «Giuseppe/Bonito f 1741».

Hist.: Colección de Isabel de Farnesio, 1746, n.º 568. En 1794 en Aranjuez.

Bibl.: B. de Dominici, ed. 1970, pág. 265.— J. Allende y F. J. Sánchez Cantón, 1919, pág. 261.— J. Urrea, 1977, pág. 309.— Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), número 54.

Representa la embajada turca de Hagi Hussein Effendi llegada a Nápoles el 30 de agosto de 1741. Fue tal la expectación y curiosidad que levantó la embajada que se propuso al Soberano que G. Bonito pintase los retratos de los enviados del gran Sultán turco. El pintor especializado en temas-espéctáculo consiguió, en este retrato de grupo, captar el exotismo y personalidad de la misión diplomática que tanto había sorprendido a la Corte napolitana.

El cuadro, que le sirvió a Bonito para entrar a trabajar en la Corte, fue enviado por el Monarca a su madre Isabel de Farnesio ansioso de comunicarle, esta vez gráficamente, los acontecimientos de su reino. Se conocen dos réplicas no firmadas y con pequeñas variantes, en el Palacio real napolitano y en el Palacio lisboeta de Ajuda.

La Biblioteca Nacional guarda un dibujo



(n.º 8.285) con suficientes variantes para considerarlo una primera idea luego desechada, aunque su calidad no sea muy alta.

Madrid, Museo del Prado

111

Un elefante

Lienzo, 1,50 x 0,73

Hist.: Colección de Isabel de Farnesio, 1746, n.º 1.122.

Bibl.: J. Urrea, 1977, pág. 314.

Representa el elefante que el Sultán turco regaló a la Magestad napolitana en 1742 seguramente para reafirmar la amistad que en el año anterior se había encargado de sellar el embajador Hussein Effendi. El proboscidio suscitó tal curiosidad que se editó una *Descrizione* del mismo y se le llegó a utilizar en la representación teatral de la obra *Alejandro en la India*. La pintura, referible a Bonito por su similitud con otras suyas de tema costumbrista, pintadas por el artista a mediados de siglo, resulta sumamente interesante por presentar a Bonito como animalista y preocupado por un tipo de escenas callejeras con anterioridad a las tratadas por el veneciano P. Longhi.

Riofrío (Segovia), Palacio Real.
(Patrimonio Nacional)



Gaeta, 1680 - Gaeta, 1764

De temperamento precoz, marchó a Nápoles hacia 1690 para estudiar con el gran Solimena. Antes de instalarse en Roma en 1707 pinta para la abadía de Montecassino. En Roma se relaciona con el círculo de Maratta, pero adquiere total independencia en su estilo creando un tipo de pintura más íntima y refinada como se aprecia en su fresco de Santa Cecilia en Trastévere, concluido en 1725. Nombrado presidente de la Academia de San Luca recibe encargos del mismo Pontífice y se le considera uno de los cuatro

pintores más importantes de Italia junto con Tiépolo, Solimena y Trevisani. Su obra maestra, al fresco, la pintó en el Hospital de Siena y en 1753, después de regresar a Nápoles, llevó a cabo los frescos de Santa Clara. También desarrolló una gran actividad como teórico y maestro de un número crecido de discípulos entre los que se cuentan algunos de los jóvenes españoles que estudiaron en Roma.

112

Alejandro Magno en el templo de Jerusalem

Lienzo, 0,52 x 0,70
1736

Bibl.: P. de Madrazo, 1884, págs. 199 y ss.—E. Battisti, 1958, pág. 273.—W. Vizhum, 1970, pág. 68.—J. Urrea, 1977, pág. 258.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 101.

Es el boceto del cuadro que se encargó a Conca con destino al Salón del Trono del Palacio de La Granja y que había de formar serie con otros lienzos realizados por los más importantes pintores de la época para ilustrar, a través de los hechos de la vida de Alejandro Magno, las virtudes que debían adornar a un buen rey, como alegoría de las que poseía nuestro Felipe V. Este representa a la *Religión* mediante la figuración de Alejandro cuando «va in Gerusalemme col pensiero di castigare e sacheggiare la città e vedendo in abiti sacerdotali il Sommo Sacerdote teme, in persona del Ministro, Iddio, onnde sacrificó al Tempio».

El 22 de septiembre de 1735 Conca escribe a Juvara y acepta, encantado, su encargo comprometiéndose a pintar «detto quadro per ornare la Galleria di S. Maestà tan-



to piú mi cresce l'obligatione, si di farsi da me ogni studio per bene eseguirlo» para alcanzar nuevos encargos. La frase de Conca revela que Juvara no le había ocultado, como a otros pintores, quien era el patrono que encargaba este pedido. El precio del cuadro definitivo se ajustó en 600 ducados.

De los últimos meses de 1735 datará el

dibujo preparatorio conservado en la Graphische Sammlung Albertina de Viena y el día 1 de abril se recibió en Madrid el boceto ahora expuesto. El cuadro definitivo se conserva, con ligeras variantes en el Palacio de Riofrío.

Madrid, Museo del Prado

113

Idolatría de Salomón

Lienzo, 0,54 x 0,71

h. 1750

Hist.: Palacio de Aranjuez, 1818.

Bibl.: G. C. Sestieri, 1970, pág. 317.—J. Urrea, 1977, pág. 259.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 2.

Boceto, muy terminado, para una obra de la que no ha aparecido ningún lienzo de gran tamaño con tema similar. El tema de Salomón con la reina de Saba lo trató Conca en su fresco de Santa Chiara de Nápoles pintado en 1754. En su lienzo de *El beato Gambacorti ante Urbano VI*, conservado en Pisa, la figura de la Fe que aparece sobre una nube recuerda a la mujer situada en el altar junto a Salomón en el boceto del Prado. En esta composición bíblica sabiamente dispuesta aparecen casi todos los recursos utilizados por Conca en sus obras más personales.

Madrid, Museo del Prado



Corrado Giaquinto

Molfetta, 1703 - Nápoles, 1766

Estudió con el modesto Saverio Porta hasta 1719 en que marcha a Nápoles y pasa al taller de F. Solimena, teniendo por condiscípulos a Bonito y De Mura. En 1723 se instala en Roma colaborando con su paisano Conca en la bóveda de Sta. Cecilia en Trastevere, prólogo de su fresco para la iglesia de San Nicolás de los loreneses de 1731. Después de un etapa turinesa se le considera como uno de los más importantes fresquistas de Roma. Sus pinturas para la iglesia española de los trinitarios de Vía Condotti supuso el inicio de sus contactos con España a donde sería llamado en 1752, a la muerte de Amigoni, para concluir los proyectos que tal vez se habían pensado para el veneciano. Establecido en Ma-

drid en 1753, se le nombró inmediatamente Pintor de Cámara y Director General de la recién nacida Academia de San Fernando, influyendo decisivamente con su gusto rococó en los pintores cortesanos españoles. Sus trabajos para los palacios del Buen Retiro y Aranjuez se culminaron con su vastísima participación en la decoración del nuevo Real Palacio, actividad que simultaneó con sus encargos para la Fábrica de tapices de Santa Bárbara. Problemas de competencia y otros estrictamente de salud le predispusieron a marchar a Italia, instalándose en Nápoles en 1762 desde donde continuaría enviando obras a la Corte de Carlos III.

114

Boceto para la cúpula de la capilla del Palacio Real de Madrid

Lienzo, 0,90 x 1,80
1754

Hist.: Palacio Real de Madrid, 1772; Depositado por el Museo del Prado en el de Burgos en 1882.

Bibl.: A. Ponz, ed. 1947, pág. 535.—B. Osaba y Ruiz de Erenchun, 1955, pág. 50.—M. d'Orsi, 1958, pág. 149.—A. E. Pérez Sánchez, 1971, pág. 395.—J. Urrea, 1977, página 141.

Compañero de los dos siguientes. Considerado como el más bello y desconocido de los tres bocetos conservados para la cúpula de la capilla del Palacio Real madrileño, se corresponde con la parte de la cúpula comprendida entre el Padre Eterno y Moisés y pueden distinguirse a Santo Tomás, Santo Domingo, San Francisco, San Antonio, Santa Inés, Santa Cecilia, San Francisco de Paula, San Genaro y Santa María Magdalena.

La orden para pintar la media naranja de la capilla real la recibió el 10 de junio de 1754 fecha que habrá que considerar como la de realización de los bocetos. El fresco se concluyó el 3 de septiembre de 1755.

*Burgos, Museo Arqueológico.
(Depósito del Museo del Prado)*



115

*Boceto para la cúpula
de la capilla del Palacio
Real de Madrid*

Lienzo, 0,90 x 1,37

1754

Hist.: Palacio Real de Madrid, 1772.

Bibl.: A. Ponz, ed. 1947, pág. 535.—M. d'Orsi, 1958, pág. 102.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 131.—J. Urrea, 1977, págs. 141-142. Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 109.

Compañero del anterior y del siguiente.
Véase n.º 114.

Se le conoce con el nombre de *San Lorenzo* pero además de la figura de este santo, se pueden distinguir: San Esteban, Isaac, Abraham, Moisés, Noé, Aarón, David y Judit entre otros. La centelleante luminosidad de sus figuras, la vaporosidad algodonosa de las nubes que soportan levemente las figuras de los santos, la exquisitez y delicadeza de sus pinceladas, el sabio agrupamiento de la corte celestial destierran por completo la monotonía convencional de la escena para convertirse en una fiesta de color, jugosidad y alegría.

Madrid, Museo del Prado



116

*Boceto para la cúpula
de la capilla del Palacio
real de Madrid*

Lienzo, 0,99 × 1,38

1754

Hist.: Palacio Real de Madrid, 1772; Depositado por el Museo del Prado en el de Valladolid, 1882.

Bibl.: A. Ponz, ed. 1947, pág. 535.—A. Gri-seri, 1956, pág. 61.—M. d'Orsi, 1958, página 102.—F. Wattenberg, 1966, pág. 73.—A. E. Pérez Sánchez, 1971, pág. 395.—J. Urrea, 1977, pág. 141.

Se corresponde con el motivo central de la cúpula presidida por la Trinidad coronando a la Virgen rodeada de santos, entre los que se puede distinguir a San Jorge, Santa Bárbara, San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San José.

*Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
(Depósito del Museo del Prado)*



117

*España rinde homenaje
a la Religión y a la Iglesia*

Tela, 1,68 x 1,54

1759 (?)

Hist.: Colecciones Reales. Palacio del Buen Retiro. Museo del Prado. Depositado en el Museo de Zaragoza, 1882.

Bibl.: Madrazo, *Catálogo descriptivo del Prado*, 1872, n.º 117.—A. Beltrán, 1965, n.º 118, pág. 51.—A. E. Pérez Sánchez, 1971, págs. 398-399.—J. Urrea, 1977, página 126.

Boceto para la bóveda de la actual escalera del Palacio Real de Madrid en el que la composición está definitivamente establecida así como el colorido en todos sus matices. Lo complicado de la alegoría no disminuye su frescura y espontaneidad.

El 10 de marzo de 1759 se habla de «llegarse el tiempo de principiar» la bóveda lo que indica que el boceto ya se habría hecho y aprobado. Es desde luego obra anterior al boceto del *Nacimiento del Sol* (Museo del Prado, n.º 103) que pintó como modelo para el actual salón de columnas del mismo Palacio.

Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes.
(Depósito del Museo del Prado)



El nacimiento de la Virgen

Lienzo, 0,91 x 1,39

Hist.: Venta Durán, Madrid, 9 de mayo de 1972, n.º 54. Adquirido por el Institute of Arts de Detroit en memoria de J. y L. Holden.

Bibl.: *Boletín del Detroit Institute of Arts*, n.º 52, 1975, pág. 15, repr.—A. E. Pérez Sánchez, 1975, págs. 33-42, fig. 1.

Exp.: Madrid, 1949, n.º 50.

Se trata de un estudio preliminar para uno de los cascos de la cúpula de las Salesas Reales de Madrid realizada por Antonio González Velázquez, en colaboración con sus hermanos Luis y Alejandro entre 1755 y 1758, bajo la dirección y con los modelos suministrados por Giaquinto. El propio maestro italiano se refiere a este trabajo al informar sobre las habilidades de los hermanos González Velázquez y en 1757 solicita el pago por ciertas «pinturas hechas para las Salesas», entre las cuales debía contarse este boceto, que se presentaría seguramente para la aprobación real. En la realización definitiva, los González Velázquez modificaron un tanto el marco, y la figura de Isaías no aparece en la bóveda.

La chispeante calidad del boceto, muy superior al fresco, no deja lugar a duda respecto a su adscripción al maestro italiano.

Detroit, The Detroit Institute of Art



Antonio Joli

Módena, h. 1700 - Nápoles, 1777

Discipulo del perspectivista R. M. Rinaldi, marchó a Roma en 1720 tomando contacto con el piacentino Panini que le haría interesarse por las visiones arqueológicas. En 1740 se establece en Venecia siendo las personalidades de Canaletto y Bellotto las que le influyen. Después de trabajar en Alemania, reside en Londres desde 1744 a 1749 contratado como pintor de escenografías teatrales en la Ópera italiana. Cuando muere el boloñés Giacomo Pavia en Madrid, Farinelli manda llamar a Joli, que permanecería en la Corte española hasta 1754 trabajando también en las tramoyas

de las óperas representadas en los distintos Reales Sitios y dejando una serie de «vedutas» que permiten considerarle como el «Canaletto madrileño». En 1755 se encuentra en Venecia de nuevo, figurando entre los socios fundadores de la Academia de pintura y escultura; y cuatro años más tarde se establece en Nápoles, presenciando los últimos momentos del reinado de Carlos VII, dando testimonio de su partida, y sustituyendo años después a Vincenzo Ré en las funciones de inventor, pintor y arquitecto de escena.

119

El embarco de Carlos III en Nápoles, desde el mar

Lienzo, 1,28 x 2,05

Firmado: «Imbarco de S.M.C. il di 6 ottoer in Napoli 1759. A. Joli».

Hist.: Museo Nacional de la Trinidad, número 675; Museo del Prado.

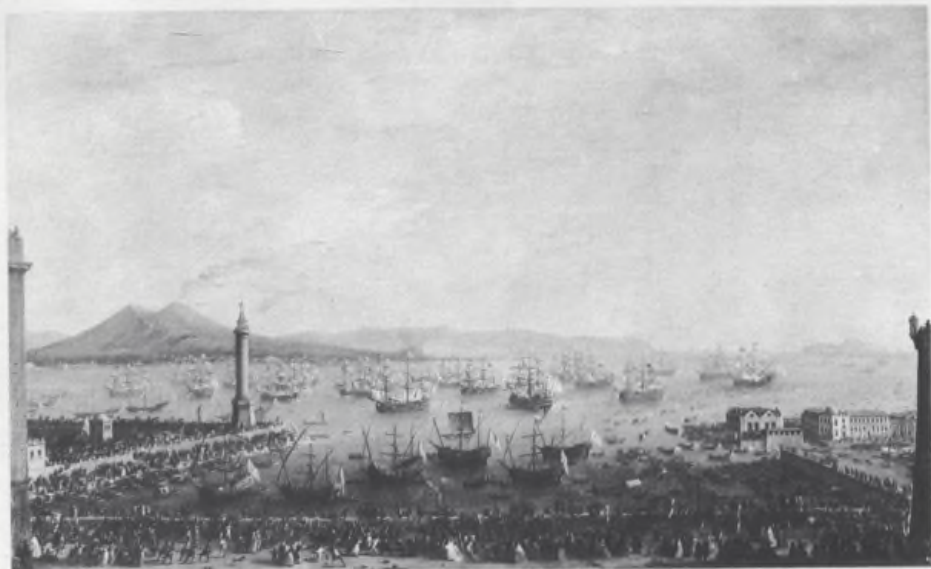
Bibl.: Cruzada Villaamil, 1865, pág. 268.— Catálogo del Museo del Prado (1910-1972), n.º 233.—J. Urrea, 1977, pág. 155.

El lienzo representa a la escuadra española, mandada por el Marqués de la Victoria, que recogió en el puerto de Nápoles a los nuevos soberanos españoles para trasladarles a Barcelona.

Constituye un excelente ejemplo de veduta-marina a la napolitana, sin la fragilidad de toque y la sensación impresionista de la pintura veneciana del mismo tema, sino con una meticulosidad y gusto por lo descriptivo que en esta ocasión se ve precisado todavía más por las características del encargo.

Forma pareja con otro lienzo en el que Joli figuró el muelle napolitano en el momento de la despedida de Carlos III de sus antiguos súbditos (Prado, n.º 232), conservándose en el Museo de San Martino de Nápoles réplica autógrafa de ambos.

Madrid, Museo del Prado



Aussig (Bohemia), 1728 - Roma, 1779

Hijo del pintor Ismael Mengs, se forma en Dresde bajo la dirección de su padre y viaja a Roma en 1740. Allí estudia a Miguel Angel y Rafael, asistiendo al mismo tiempo al taller de Marco Benefial. De vuelta a Dresde en 1744, Augusto III le nombra Pintor del Rey en 1746 y vuelve de nuevo a Roma; allí se convierte al catolicismo y se casa en 1748 con Margarita Guazzi. En 1751, con ocasión de una breve estancia en Dresde, Augusto III le asciende al cargo de Primer Pintor del Rey. Después de pasar cinco meses en Venecia, Mengs es admitido en 1752 en la Academia de San Lucas y más tarde, en 1754, se le nombra profesor de la Academia del Capitolio, fundada por Benedicto XIV. En 1755 conoce a Winckelmann, hecho capital que marcará toda la carrera del pintor. Winckelmann publica en 1764 su *Historia del Arte en la Antigüedad*, convirtiéndose en el propagador del nuevo ideal estético y predicando el retorno a la antigüedad clásica.

A partir de 1762 Mengs publica sus *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, obra teórica que ayudará a la difusión de sus ideas estéticas. Pintor conocido y cargado de honores, se convertirá así en un renombrado teórico. Enviado por Augusto III, Elector de Sajonia y Rey de Polonia, a la Corte de D. Carlos

y María Amalia, soberanos de Nápoles, establece ya una relación con ellos antes de su partida para España. A requerimiento de Carlos III, hace efectivamente una primera estancia en nuestro país de 1761 a 1769. Nombrado Primer Pintor del Rey, trabaja en los frescos del Palacio Real, especialmente en el techo de *La Apoteosis de Hércules*, para los aposentos de Carlos III, y en el de la *Aurora* para la cámara de la reina (hoy englobado en el comedor de gala). Extraordinariamente activo, pinta también escenas religiosas, escenas de la pasión, y representa a la familia real, especialmente a *Carlos III* del que hará muchos retratos, a *Fernando VI*, *Isabel de Farnesio* y los numerosos infantes. Sostenida su candidatura por el confesor del rey, padre Eleta, la Academia le acoge favorablemente, y se le encarga la dirección de la manufactura de tapices Santa Bárbara. En su segunda estancia en Madrid, a partir de 1774, pinta otro techo para el Palacio Real, la *Apoteosis de Trajano* y un gran lienzo de altar para el convento de Aranjuez, *San Pascual adorando a la Eucaristía*. Sintiendo enfermo, deja Madrid en 1776 para trasladarse a Roma, donde fallece en 1779.

120

Retrato de Carlos III, rey de España

Lienzo, 1,54×1,10

Hacia 1761

Hist.: Antigua colección real; en 1794 se encontraba en el Palacio Real.

Bibl.: A. Bianconi, 1780.—G. Schilling, nueva ed. 1843-44, t. II, pág. 197.—N. de Azara, 1780.—N. de Azara traducido por Jansen, 1786, t. I, pág. 60.—A. Ponz, 1782, t. IV, pág. 45.—M. C. F. Prange, 1786, t. I, página 95.—G. Schilling, 1843-1844, t. I, página 25.—F. J. Sánchez Cantón, 1927, página 13, n.º 19, repr.—F. J. Sánchez Cantón, 1929, pág. 7.—F. J. Sánchez Cantón, 1959, pág. 302, repr.—D. Honisch, 1965, pág. 100, n.º 135.—Catálogo del Museo del Prado (1910-1972), n.º 2.200.

Este retrato de medio cuerpo de Carlos III fue pintado poco después de la llegada de Mengs a España. El catálogo del Prado

de 1972 le fecha en 1761, y D. Honisch, más cerca del principio de los años sesenta. La pareja de esta tela, el retrato de *María Amalia de Sajonia, reina de España*, se conserva también en el Prado. Se trata de un retrato oficial en el que el rey aparece con armadura y con el bastón de mando en la mano derecha; sobre el pecho ostenta las insignias de las órdenes del Toisón de Oro, del Espíritu Santo y de San Genaro. Este retrato, grabado por S. Carmona, fue objeto de numerosas réplicas, de las que una se encuentra en el Palacio Real de Madrid. Carlos III (1716-1788), infante de España primero y luego rey de Nápoles con el nombre de Carlos VII, asciende al trono de España en 1759 con el nombre de Carlos III. Soberano piadoso, concienzudo, «déspota ilustrado», compromete al país en reformas prudentes y se rodea de ministros competentes, como Aranda y Floridablanca. Su reinado marca un período de estabilidad y prosperidad, turbado acaso por el motín de



Esquilache, al que sigue la expulsión y supresión de la Compañía de Jesús. Por su educación, Carlos III se inclina más por Italia que por Francia. Su reinado ve aumentar la influencia italiana sobre las artes por obra y gracia de Mengs, pero gracias también a Tiépolo y sus hijos y a los numerosos artistas italianos que hace llamar a la corte.

Madrid, Museo del Prado

*Retrato
de Carlos de Borbón,
príncipe de Asturias*

Lienzo, 1,30 × 0,96

Hacia 1765

Hist.: Antigua colección real, Madrid; Antigua colección de Napoleón I.

Bibl.: *Oeuvre de Mengs*, 1782, pág. 90.—Azara, 1786, t. I, pág. 60.—M. C. F. Prange, 1786, t. I, pág. 93.—E. Soulié, 1881, t. III, n.º 3.872.—P. de Nolhac, A. Peraté, 1896, pág. 212.—F. J. Sánchez Cantón, 1929, número 33, pág. 20.—D. Honisch, 1965, página 84, n.º 72.

Exp.: 1929, Madrid, n.º 33; 1963, Versalles; 1976, Castres, n.º 39.

D. Honisch señala en su libro que en 1786 M. C. F. Prange identifica erróneamente este retrato como el de Carlos III. El error continuaría en los catálogos del Museo de Versalles. Es evidente, dada la juventud del personaje, que no puede tratarse de Carlos III, quien en 1765 tenía cuarenta y nueve años, sino de su hijo el infante D. Carlos, futuro Carlos IV (1748-1819). Este será retratado a menudo por Goya. Aunque Carlos IV haya intentado en un principio proseguir la obra de su padre, muy pronto sufre la influencia absorbente de su mujer María Luisa de Parma y del favorito de ésta, Godoy. Obligado a abdicar en su hijo en 1808, moriría en el exilio en Nápoles.

Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon



María Luisa de Parma princesa de Asturias

Lienzo, 1,52 × 1,10

1765

Hist.: Colecciones Reales.

Bibl.: Bianconi, 1780, en la ed. de Shilling, Bonn, 1843-44, t. II, pág. 197.—M. C. F. Prange, 1786, t. I, pág. 93.—H. Voss, 1924, pág. 659.—F. J. Sánchez Cantón, 1927, pág. 7.—Id. 1929, pág. 20, n.º 34.—V. Thieme, F. Becker, 1930, t. XXIV, pág. 391.—F. J. Sánchez Cantón, 1959, pág. 254.—D. Honisch, 1965, pág. 102, n.º 138.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1973), n.º 2.189.

Exp.: Madrid, 1929, n.º 34; Londres, 1963-64, número 11.

Pintado con motivo del enlace matrimonial en 1765 con el príncipe heredero, el futuro Carlos IV, con cuyo retrato forma «pendant», el cuadro constituye una admirable demostración del virtuosismo de Mengs a la hora de captar la fisonomía de un rostro y su capacidad para exhibir toda la fastuosidad y elegancia de la corte a través de la «puesta en escena» de su modelo.

Se conserva una réplica en el Palacio de Versalles.

Madrid. Museo del Prado



Jesús con la cruz auestas

Lienzo, 1,85 x 1,185

1765-1768

Hist.: Colección Real.

Bibl.: N. de Azara, 1780, t. I.—N. de Azara-Jansen, 1786, t. I, pág. 59.—A. Ponz, 1782, t. VI, pág. 34.—M. C. F. Prange, 1786, t. I, pág. 90.—A. Ceán, 1800, t. III, pág. 131.—G. Schilling, 1834-1844, t. I, pág. 90.—F. J. Sánchez Cantón, 1929, pág. 28.—D. Honisch, 1965, pág. 99, n.º 125, fig. 41.

Exp.: Madrid, 1929, n.º 52.

El pintor Andrés de la Calleja lo cita en 1779 entre los cuadros pintados por Mengs en España. Formaba parte con otros tres cuadros (*Oración del Huerto*, *Flagelación* y *Noli me tangere*, todos conservados hoy en Riofrío) de la decoración del dormitorio de Carlos III en el Palacio Real madrileño.

Es obra bien característica del severo clasicismo del artista, que se remonta para su composición a los modelos, ya remotos, de Andrea Sacchi y de Carlo Maratta, interpretándolos con cierta evidente frialdad.

Riofrío, Palacio (Patrimonio Nacional)

Nápoles, 1696 - Nápoles, 1782

Comienza a estudiar con Solimena de quien sería uno de los más importantes discípulos, heredando su sentido decorativista aunque clarificando la coloración. En 1720 pinta los frescos de San Bertanio en Montecassino, encontrándose ocupado en 1732 en la Nunziatella de Nápoles en donde volvería a pintar en 1751. En 1738 trabaja en los frescos del Palacio Real napolitano pintando la *Virtù di Carlo e di Amalia* iniciando la etapa más decididamente rococó de la pintura napolitana. Invitado por Carlo Emanuele III de Saboya, marcha en 1741 a Turín para decorar varias habitaciones del palacio sabaudo y en 1752 debió de realizarse alguna gestión para contratar sus servicios en la Corte Española. Después de 1760 sus pinturas adquieren un tono academicista y se encuentran como carentes de atmósfera, resueltas con entonaciones sin vibración, frías, repitiendo, sin embargo, los mismos modelos rococós que tan deliciosamente había manejado desde sus obras más tempranas.

-124

La Virgen con el Niño

Cobre: Ovalado, 0,20 x 0,10

Bibl.: J. Urrea, 1975, pág. 73.—J. Urrea, 1977, pág. 337.

Forma parte de una serie de seis composiciones, variadas ligeramente unas respecto a otras, que presentan idéntica forma ovala y aparecen envueltas por ricos marcos de plata. En alguna de ellas aparece la figura de San Juan niño.

Las figuras, deliciosamente aporcelanadas, aunque con entonación vigorosa, constituyen escenas íntimas y admirablemente compuestas que la hacen alcanzar la categoría de pequeña obra maestra, descubriendo en De Mura la veta rococó que permanece amortiguada en muchas de sus grandes pinturas.

Composiciones similares se conservan en los museos de Bolonia, Nápoles, Colección Cini (Venecia), Minneapolis, Ponce, Madrid, etcétera.

Madrid, Palacio Real



Mariano Nani

Nápoles, h. 1725 - Madrid, 1804

Hijo del pintor de naturalezas muertas napolitano Giacomo Nani, a los veinte años entra al servicio del rey de Nápoles como pintor de porcelanas en la Manufactura de Capodimonte. Parece ser que en esta época pinta también cartones para tapices. En 1759 llega a España con los artistas que acompañan el séquito de Carlos III; en Madrid, entra como dibujante en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, iniciando en este delicado arte a otros pintores napolitanos, como José de la Torre y Manuel Sorrentini; asimismo enseña pintura al infante D. Luis. El 3 de junio de 1764 es nombrado Académico de Mérito y presenta un bodegón. Dos años más tarde, después de un viaje a Nápoles, y gracias a un permiso especial, consigue poder ejercer su oficio de pintor de caba-

llete. En 1772, decidido ya a regresar definitivamente a su patria, Mengs le propone realizar algunos cartones para tapices para la Manufactura Real de Santa Bárbara, reconociéndole de este modo sus dotes como pintor de cuadros de grandes dimensiones y no solamente como miniaturista; así, trabajará en colaboración con Goya, Calleja y otros artistas. Estos tapices adornarán El Pardo y los salones del Palacio de Aranjuez. Según Viñaza, muere en Madrid en 1804. La parte más personal de toda su obra es la consagrada a la pintura de bodegones, en los que muestra una sensibilidad muy próxima a la de Luis Meléndez, aun cuando su temática esté casi siempre en relación con las naturalezas muertas de caza.

125

Naturaleza muerta con puñal

Lienzo, 0,84 x 0,53

Firmado abajo a la izquierda en el entablamento: «Mariano Nani f»; monograma en la vaina del puñal: «m. n. f.».

Hacia 1764

Hist.: Col. Marqués de la Romana. Col. Morret, Madrid.

Bibl.: J. Cavestany, 1936, pág. 166.—G. Oña, 1944, pág. 96.—G. de Logu, 1962, pág. 199.—J. Urrea, 1977, págs. 166-167, repr. lám. XI, figura 1.

Exp.: 1936, Madrid, n.º 128; 1968, Bérghamo, n.º 58.

Se trata de una obra pintada seguramente en 1764. Por su tema y su composición, esta tela denota unas inquietudes diferentes a las de su padre, en cuyo taller se forma. Al alejarse del estilo de B. de Caro y, por ese mismo camino, del de Snyder y el arte flamenco, parece en contrapartida aproximarse a los modelos de Meléndez.

Milán, colección particular



Giovanni Paolo Panini

Piacenza (Italia), 1691-92 - Roma, 1765

Formado en la escuela de escenógrafos de Bolonia, con Bibiena y Galluzzi entre otros, en 1715 entra en el taller de Luti en Roma. Vinculado al ambiente de los pintores romanos de paisajes, va evolucionando hacia una pintura «topográfica», estilo renovado en la Ciudad Eterna por un flamenco italianizado, Vanvitelli. Rápidamente adquiere notoriedad al realizar las decoraciones al fresco de la villa del cardenal Patrizzi (1718-1726), seguidas de varios encargos para el Quirinal y el palacio Alberoni. Después de 1718 se especializa en pinturas conmemorativas de recepciones oficiales, fiestas públicas y ceremonias históricas. Las sigue concibiendo como cuadros de «vedute» con grandes efectos oblicuos y pantallas luminosas, en el espíritu del barroco romano, del cual prolonga el gusto hasta mediados del XVIII. En 1727 trabaja para el cardenal Bentivoglio, consejero de España en Roma, y dirige la decoración de la Piazza di Spagna, realizada para festejar el nacimiento del infante español Luis Antonio Jaime. Protegido por carde-

nales y príncipes, en 1732 es elegido miembro de la Academia de Francia en Roma, y «Príncipe» de la Academia de San Lucas en 1754. La protección del cardenal Polignac y su matrimonio con la cuñada de Nicolás Vleughels, director de la Academia de Francia, facilitarán aún más sus contactos con los medios artísticos del país francés. En 1735 recibe un encargo de Felipe V, teniendo como intermediario al arquitecto Juvara. Panini, y también Lucatelli son requeridos para decorar dos salas del palacio de La Granja. A Panini le toca el dormitorio real, para el que debe realizar cuatro tablas representando escenas de la vida de Jesús. Al aceptar el encargo, Panini contesta a Juvara que encuentra los asuntos «muy bien adaptados a las invenciones de arquitectura, perspectiva y figuras». El «capriccio», combinación de arquitecturas y paisajes imaginarios, tiene en Panini a uno de sus mayores especialistas, extendiéndose bajo su influencia no sólo a Italia, sino también a toda Europa.

126

Disputa de Jesús con los doctores

Lienzo, 0,40 x 0,62

Firmado: «I. P. F.».

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Carlos IV. Casa de Campo de El Escorial. Palacio de Aranjuez, 1818. En el Prado desde 1848.

Bibl.: F. J. Zarzo Cuevas, 1934.—F. Arisi, 1961, pág. 129.—Y. Bottineau, 1962, página 512.—J. Urrea, 1977, pág. 291.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 277.

El boceto no puede identificarse con el que Panini envió a España en 1736, preparatorio del gran lienzo de tema similar encargado por Juvara al pintor en 1735 para el dormitorio real del palacio de La Granja (Segovia). Las múltiples variantes que presenta con respecto al cuadro conservado en La Granja inclinaron a Arisi a considerarlo como boceto para otra pintura por ahora desconocida que realizaría hacia 1725.

El gusto por las arquitecturas disminuye aquí su importancia para conceder una ma-



yor atención al estudio de las figuras distribuidas acertadamente y pintadas con ligereza de toque que no impide su caracterización.

Madrid, Museo del Prado

127

*Jesús expulsa a los mercaderes
del templo*

Lienzo, 0,42 x 0,62

Firmado: «I. P. F.».

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Carlos IV. Casa de Campo de El Escorial. Palacio de Aranjuez, 1818. En el Museo del Prado desde 1848.

Bibl.: F. J. Zarco Cuevas, 1934.—F. Arisi, 1961, pág. 128.—Y. Bottineau, 1962, página 512.—J. Urrea, 1977, pág. 292.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), número ~~278~~ 279

Se ha considerado igualmente boceto para el cuadro de La Granja de tema similar pintado en 1736 pero Arisi señaló que es obra pintada hacia 1725 suponiéndole boceto preparatorio, en una de sus primeras versiones, del cuadro del mismo tema conservado en la Galería Alberoni de Piacenza. Pudiera ser, sin embargo, dado el gran número de variantes, boceto para otra versión que como en el caso del boceto anterior, no se haya descubierto aún.

Madrid, Museo del Prado



*Boceto para la galería
del cardenal Valenti Gonzaga*

Lienzo, 0,50×0,64

Hacia 1749

Hist.: Legado Ducros-Aubert al museo de Bellas Artes de Marsella, 1895.

Bibl.: Ph. Auquier, *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Marseille*, n.º 740.—*Catalogue-guide du Musée de Marseille*, 1949, página 59, n.º 136.—F. Arisi, 1961, repr. figura 259.—S. Collin, 1964, n.º 26, repr.—M. Rheims, 1973, repr. color pág. 185.

Exp.: 1959, Roma, n.º 423.

El museo de Hartford (Estados Unidos) posee el cuadro definitivo de este boceto, firmado y fechado en 1749 y realizado en Roma. Un segundo boceto de dimensiones idénticas al de Marsella se encuentra en El Escorial y formó parte de la colección de Carlos IV. El cardenal Valenti Gonzaga, secretario de Estado del Papa Benedicto XIV, fue una de las más notables personalidades del mundo artístico romano de la época. Persona muy emprendedora y activa, colaboró eficazmente en el funcionamiento de la Academia del Capitolio, fundada bajo la égida del Papa. La galería de pinturas de este mecenas y gran coleccionista, era renombrada en toda Europa.

*Marsella, Museo de Bellas Artes,
Palais Longchamp*



Andrea Procaccini

Roma, 1671 - La Granja, 1734

Formado en el taller de C. Maratta, fue uno de sus más queridos discípulos; trabajó bajo sus órdenes en el Vaticano y participó en la decoración del interior de San Juan de Letrán junto con los más importantes artistas de la Roma del momento. Director de la Fábrica pontificia de tapices en 1715, fue nombrado Profesor de la Academia de San Lucas y su personalidad, junto con la de Chiari, participa en la gestación del temprano rococó romano. En 1720 se le invita a venir a trabajar a España, después de conocerse la negativa de Giovanni Maria delle Piane. Solicitó la colaboración de tres de sus discípulos —Astasio, Sani y Subisati— para llevar a cabo los proyectos decorativos que se le encomendaron en el palacio de La Granja, en donde tuvo una activa participación como Director General de las Obras del Real Sitio, proyectando también la ampliación del edificio. Los techos que pintó en La Granja no se han conservado y sus pinturas conocidas no son numerosas. Su cargo de Aposentador le obligó a trasladarse con la Corte a Sevilla en 1729 iniciando allí la supervisión artística sobre las manufacturas de tapices que Jacobo Vendergoten había puesto en marcha. A su gestión se deben las importantes adquisiciones escultóricas de la antigua colección de la Reina Cristina de Suecia, así como las pinturas que había reunido su maestro Maratta.

129

El cardenal Borja

Lienzo, 2,45 x 1,74

Inscripción sobre el papel: «Al Illtr.^o Remo Princ... Sig^{re} Cardⁱ Borgia».

Hacia 1721

Hist.: Colección Duque de Osuna, 1896; Colección Marqués de la Torrecilla; Colección Conde de la Cimera; Legado al Museo del Prado en 1944 por su último propietario.

Bibl.: Y. Bottineau, 1962, pág. 353.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 99.—J. Urrea, 1977, pág. 184.—Catálogos del Prado (1949-1972). n.º 2.882.



El retrato del Cardenal Carlos de Borja Centellas Ponce de León es sin lugar a dudas el mejor retrato que se conoce de Procaccini. El retratado fue creado Cardenal por Clemente XI, y el 2 de febrero de 1720 Felipe V le colocó la birreta. El retrato tuvo que ser pintado en España cuando el Cardenal, que había llegado a Roma el 30-IX-1721, regresa a Madrid en los últimos meses del mismo año y Procaccini se encontraba en España desde agosto de 1721.

El retrato, maratiano al máximo, no puede ser más adulatorio ya que el Cardenal cuando fue creado como tal, contaba 57 años y en el lienzo aparenta muchos menos. Se conoce otro retrato del Cardenal Borja, de busto, grabado por J. Rossi en Roma sobre pintura de Procaccini que habrá que fechar entre el 8-VIII-1733, en que muere el Cardenal, y 1734 fecha de la muerte del pintor.

Madrid, Museo del Prado

Pieve di Teco, h. 1720 - Madrid, 1776

Genovés de nacimiento, se ignora todo acerca de su formación, teniéndose escasas noticias anteriores a su estancia española. En 1751 fue nombrado profesor de la Academia genovesa conociéndose un cuadro de su mano que representa a *Pío V y San Vicente Ferrer adorando la Trinidad*, en el Oratorio del Sufragio de Génova. En 1753 reside ya en España y asiste al Estudio de la recién fundada Academia madrileña como profesor de pintura. Establecido en La Granja (Segovia), casa con la hija del pintor italiano

Domenico Maria Sani, encargándole la Reina Madre la dirección de la enseñanza artística del Infante D. Luis de quien llegará a ser Pintor de Cámara. En el Panteón de Felipe V de la Colegiata de La Granja pinta, al fresco, el techo y C. Giaquinto le emplea en 1761 como copista para los cartones de la tapicería de El Pardo. Se sabe que también pintó retratos en miniatura y las pinturas de género que le atribuyen los Inventarios Reales denotan cualidades muy notables.

130

El charlatán de aldea

Lienzo, 1,05 x 1,26

Hist.: Palacio de Aranjuez, 1794; Museo del Prado, n.º 330.

Bibl.: Y. Bottineau, 1962, pág. 467.—F. J. Sánchez Cantón, 1965, pág. 96.—M. T. Ruiz Alcón, 1975, pág. 68.—J. Urrea, 1977, páginas 214 y 218.—Catálogos Museo del Prado (1910-1972), n.º 330.

El cuadro, junto con su compañero, *Reunión de Mendigos* (Prado, n.º 331), ha venido siendo atribuido a D. M.^a Sani, y Bottineau pensó que tal vez serían adaptaciones de obras de Teniers pintadas por Sani para servir como cartones de tapices. Sin embargo el Inventario de Aranjuez de 1794 los atribuye, junto con otros seis de tema similar, a Sasso.

La pintura nada tiene que ver con el arte de Sani y entra sin embargo de lleno en la órbita genovesa y norte-italiana, coincidiendo con la «pittura della realtà». Las arquitecturas que figuran en el lienzo, típicamente españolas, hacen pensar en un genovés activo en la Península. De modo nada convincente se ha propuesto también (M. T. Ruiz Alcón, 1975) el nombre del holandés Jan Van Kessel el joven, como autor de estos lienzos.

Madrid, Museo del Prado



Francesco Solimena

Nocera, 1651 - Barra, 1747

Siguió en un principio estudios humanísticos pero la profesión pictórica de su padre condicionó su carrera. En 1674 marcha a Nápoles y comienza a pintar bajo el influjo de Luca Giordano, como evidencian los frescos de la sacristía de San Paolo Maggiore de Nápoles realizados con entonación y composiciones derivadas del gran maestro. Cuando Giordano marcha a España, Solimena recurre a los modelos de M. Preti, oscureciendo su paleta y empleando los sombreados que tanto caracterizan a sus figuras. Solimena se convierte en la cabeza visible de la escuela napolitana, incluso cuando Giordano vive sus últimos años a su regreso de España. Las bóvedas de las más importantes iglesias napolitanas se cubrirán con sus frescos y los encargos de pinturas para el extranjero serán muy frecuentes. La presencia de Carlos de Borbón como rey de Nápoles reforzará las relaciones de Solimena con la Corte Española. Su pintura representará para la escuela napolitana la transición entre el alto barroco y el nacimiento del rococó que desarrollarán sus más destacados discípulos.



131

Autorretrato

Tela, 0,38 x 0,34

Hist.: Colecciones Reales. Inventario de Isabel de Farnesio, en La Granja, 1746, número 1.149.

Bibl.: F. Bologna, 1958, pág. 270.—Y. Bottineau, 1962, pág. 462.—J. Urrea, 1977, página 366.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 352.

Boceto del autorretrato conservado en el Museo de San Martino de Nápoles, pintado en 1729 y del que se conserva otra versión pintada para la Galería del Gran Duque de Toscana, hoy en los Uffizi. El Vizconde de Güell poseía otra réplica en Barcelona.

Madrid, Museo del Prado

Venecia, 1696 - Madrid, 1770

Cuando empieza a estudiar pintura en el modesto taller de G. Lazarini, J. B. Tiépolo se interesa en un principio por los contrastes violentos de luz y sombra y sobre todo se muestra adepto de la pintura monumental practicada por Piazzetta. En 1717 está inscrito en la Corporación de los pintores venecianos y dos años más tarde se casa con Cecilia Guardi, la hermana de Francesco Guardi. Después se muestra influido por Sebastiano Ricci, quien, de vuelta de Inglaterra, hacia 1728, determina en Tiépolo una nueva orientación; el joven pintor intentará entonces asimilar mejor la cultura artística veneciana y su paleta se aclara notablemente. En 1728, los frescos que realiza para la catedral y el palacio episcopal de Udine le muestran ya receptivo a las manifestaciones del rococó; en esta etapa adoptará además los efectos de luminosidad deslumbrante, como principio fundamental de su arte.

En 1731 se dirige a Milán para decorar el palacio Archinto y el palacio Dugnani, y al año siguiente, a Bérgamo, donde trabaja en la capilla Colleoni. Su increíble habilidad y su fantástica capacidad creadora le convierten en el pintor veneciano más solicitado del momento, induciendo al rey de Suecia a llamarle para la decoración de su palacio de Estocolmo. En Venecia, en los frescos del palacio Labia, que representan escenas de la historia de Marco Antonio y Cleopatra, encuadrados en la fastuosa decoración arquitectónica de trampantojo de C. Mengozzi Colonna, la fuerza del color se multiplica en la luminosidad de los cielos transparentes. Cuando acaba esta obra en 1750, se dirige a Würzburg con sus dos hijos, Giandomenico y Lorenzo, a fin de decorar la residencia del príncipe-arzobispo von Greiffenklau; y en este marco, con sus pinturas del salón de fiestas y la gran escalera, Tiépolo, en un estilo heroico, alcanzará el apogeo de su inspiración lírica.

Los frescos de la Villa Valmarana (Vicenza) realizados en 1757 con la participación de su hijo Giandomenico, los encargos para el rey de Inglaterra y la Corte rusa, la decoración del palacio Rezzonico en Venecia, la villa Pisani en Stra, preceden todos a su viaje a España. Ya antes de su llegada a Madrid, Tiépolo había obtenido algún que otro contacto con la corte de España; en 1750, había realizado para la embajada de España en Londres el soberbio e impetuoso *Santiago el Mayor*, hoy en el Museo de Budapest. La partida de Giaquinto obligaba asimismo a la corte de España a buscar un buen fresquista, capaz de realizar aceptablemente la decoración de los más bellos aposentos del nuevo Palacio Real de Madrid.

El 4 de junio de 1762 Tiépolo llega a la capital con sus dos hijos y a pesar de su renombre tiene que soportar la rivalidad de Mengs, cuya camarilla de discípulos ensombrecieron los últimos años del genial veneciano.

En Madrid Tiépolo pinta al fresco tres techos del Palacio Real: *Eneas conducido por Venus al templo de la Inmortalidad* para el Salón de Alabarderos, *El poder de la monarquía española* en la antecámara real y *La glorificación de la monarquía española*, para el Salón del Trono, obra admirable y una de las cimas del arte

italiano. Nuevamente recibe el encargo de una serie de telas para la iglesia de San Pascual de Aranjuez (1767-1769). Estas pinturas, excepcionales como lo prueban las tres composiciones aquí expuestas (n.º 132, 133, y n.º 134) le valen sin embargo la reprobación del padre Eleta, que las hace quitar; y Tiépolo, lleno de amargura, muere poco después, en 1770.

132

Estudio para un techo: Apoteosis de Eneas

Lienzo, 0,71 x 0,51

Hacia 1762

Hist.: Antigua colección Le Brun, París (llevado de España a principios del XIX); De Bernonville, París (quizá vendido el 9-16 de mayo de 1881, n.º 701); J. Spiridon, París; Fairfax Murray, Londres; Von Nemes, Budapest-Munich; venta Helbing, Munich, 1931, n.º 40; barón Herzog, Budapest; vendido por Y. Weitzner (Nueva York) al Fogg Art Museum en 1949.

Bibl.: J. B. P. Le Brun, 1809, n.º 38.—
F. J. Fabre, 1829, pág. 168.—P. Molmenti,
1909, pág. 185.—E. Sack, 1910, pág. 227,
n.º 552.—L. Venturi, 1931, pág. 439.—De
Vito Battaglia, 1931, pág. 6.—G. Fiocco,
1940, pág. 11.—A. Morassi, 1943, pág. 38.—
J. Rosenberg *An oil sketch by G. B. Tiepolo*
for the «Aeneas» ceiling in Madrid, en *Bulle-*
tin of the Fogg Art Museum, marzo de 1950;
F. J. Sánchez Cantón, 1953, pág. 14, repr.
láms. 2, 4, 5.—A. Morassi, 1955, pág. 36,
1962, pág. 8, *Dallas Museum of Fine Arts*
en «*Newsletter*», oct. 1962.—F. Watson,
1963, pág. 244.—J. A. Gaya Nuño, 1964, pá-
ginas 91, 92, n.º 318, repr. lám. 105.—L. J.
de Contreras, 1968, repr. fig. 3.—G. Piove-
ne, 1969, págs. 52, 67, repr. pág. 53.—
B. Fredericksen-F. Zeri, 1972, pág. 196.—
J. Cox, 1974, pág. 35.

Exp.: 1946, Budapest; 1951, Venecia, nú-
mero 97; 1958, Chapel Hill, n.º 54; 1959,
Baltimore, n.º 59; 1967, Nueva York, nú-
mero 43; 1974, Cambridge, n.º 46.

Se trata de la segunda versión para la
decoración del Salón de Alabarderos del Pala-
cio Real de Madrid, realizada en 1762. El
boceto se corresponde mucho más aquí con
la versión definitiva del centro del techo;
podemos reconocer el personaje de Venus
(un dibujo preparatorio se encuentra en el
Museo de Dresde) así como el héroe Eneas,
visto aquí de frente y en escorzo, y el em-
plazamiento del templo o rotonda.

Cambridge (U.S.A.), Fogg Art Museum



San Antonio de Padua

Lienzo oval, 2,25 x 1,76

1767-1769

Hist.: Convento de San Pascual de Aranjuez (Madrid), 1769; Colección García Palencia; Colección Bauzá, de Madrid; Museo del Prado, desde 1959.

Bibl.: A. Ponz, 1772, pág. 234.—F. J. Sánchez Cantón, 1927, pág. 13.—G. Fiocco, 1937, pág. 322.—A. Morassi, 1943, pág. 38.—F. J. Sánchez Cantón, 1953, pág. 21.—R. Pallucchini, 1960.—A. Morassi, 1962, pág. 23.—F. J. Sánchez Cantón, 1963, página 678.—A. Pallucchini, 1968, pág. 135.—Catálogos del Prado (1963-1972), n.º 3.007.

El cuadro fue encargado a Tiépolo, junto con otros seis, en septiembre de 1767 para una de las capillas del lado de la Epístola de la iglesia de Franciscanos Descalzos de San Pascual de Aranjuez. Parece ser que formaba «pendant» con otro dedicado a San Pedro Alcántara, conservado actualmente en el Palacio Real madrileño. El boceto del cuadro figuraba en el Inventario de bienes que poseyó el pintor F. Bayeu; el lienzo, con sus compañeros, estaba concluido el 29 de agosto de 1769. El abate A. Ponz lo vio instalado en su emplazamiento primitivo pero la inquina del P. Eleta, confesor del Monarca, consiguió, años después de muerto el pintor, sustituirlo por otro lienzo pintado por Maella.

Se ha señalado, para explicar la modestia del cuadro, la colaboración de su hijo Giandomenico. Pero si la composición efectivamente no es brillante, si lo son en cambio los objetos de naturaleza muerta que figuran en primer plano y el vigor de la figura del fraile que aparece en último término, que contrastan fuertemente con la dulcificación meliflua del éxtasis del Santo protagonista.

Madrid, Museo del Prado



San Pedro de Alcántara

Lienzo ovalado, 2,17 × 1,67

Firmado: «D. Juan Batta Tiépolo inv. et pinx».

1767-1769

Hist.: Convento de San Pascual de Aranjuez (Madrid), 1769; Palacio Real de Madrid, 1875.

Bibl.: A. Ponz, 1772, pág. 234.—P. Molmenti, 1909, pág. 197.—E. Sack, 1910, pág. 209.—F. J. Sánchez Cantón, 1927, pág. 13.—A. Morassi, 1943, pág. 38.—K. Gerstenberg, 1952.—F. J. Sánchez Cantón, 1953, página 21.—A. Morassi, 1962, pág. 21.—A. Pallucchini, 1968, pág. 135.

Pintado para una capilla del lado del Evangelio de la iglesia conventual de San Pascual de Aranjuez, no se conoce boceto preparatorio para él mismo. Es una de las más inspiradas composiciones religiosas pintadas por Tiépolo en la que prestó una particular atención a la captación de la inspiración literaria del santo franciscano sin olvidar los objetos que hacen alusión a las mortificaciones y lecturas.

Al igual que las restantes pinturas que realizó para Aranjuez, Tiépolo estudió cuidadosamente la composición, buscando seguramente agradar al P. Eleta, insistiendo tanto en una gama de colores refinada como en conseguir expresar un ascetismo que difícilmente se localiza en otras obras suyas.

Madrid, Palacio Real



Inmaculada Concepción

Lienzo, 2,79 × 1,52

Firmado: «Dn. Juan Batta. Tiépolo inv: et pinx».

1767-1769

Hist.: Convento de San Pascual de Aranjuez (Madrid), 1769; Museo del Prado, desde 1828.*Bibl.*: A. Ponz, 1772, pág. 234.—P. Molmenti, 1909, pág. 209.—F. J. Sánchez Cantón, 1927, pág. 11.—Idem, 1942, pág. 627.—A. Morassi, 1943, pág. 38.—F. J. Sánchez Cantón, 1953, pág. 19.—A. Morassi, 1962, pág. 21.—A. Pallucchini, 1968, pág. 135.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), n.º 363.

Pintada para el altar colateral del Evangelio en el convento de San Pascual de Aranjuez, es sin lugar a dudas la obra más bella del disperso conjunto. La figura de la Virgen, cargada de solemnidad y belleza radiante, constituye la culminación de otros intentos anteriores —Museo Cívico de Vicenza, Oratorio della Purità en Udine— en el tratamiento del mismo asunto. La ligereza de la atmósfera, la sobriedad en la coloración y la sencillez de la composición se suman al recogimiento expresivo de la Virgen cuya figura, graciosamente arqueada, parece levitar entre la ondulada agitación de su manto y la algodonosidad de las nubes.

El boceto que en otro tiempo también perteneció a F. Bayeu, se conserva actualmente en la colección inglesa de Lord Kinnaird y, aunque tiene ligeras variantes con la obra definitiva, apunta ya el mismo refinamiento cromático.

Madrid, Museo del Prado

Giandomenico Tiepolo

Venecia, 1717-1804

Hijo y colaborador de Juan Bautista, hace su aprendizaje artístico bajo la dirección de su padre, colaborando desde muy joven en la ejecución de varias escenas decorativas. Sus primeras pinturas recogen de forma un tanto convencional los modos de su padre. En 1750 trabaja junto a él en Würzburg, desempeñando un papel muy secundario, aunque ya empieza a marcarse en sus obras un cierto aire intimista. Esta vena personal se va afirmando progresivamente en cuadros de género como *Los Charlatanes*, *Minueto*, *Mascarada* y en la decoración de la Villa Valmarana, que realiza en buena parte solo. Sale para Madrid junto a su padre y hermano y participa en las obras de grandes dimensiones del Palacio Real, realizando también sólo una importante pintura, *La conquista del Vellocino de Oro*, para el palacio de La Granja. Por sus obras madrileñas pudo muy bien y en igual medida que su padre, ejercer alguna influencia en el joven Goya. En efecto, la serie de pequeñas telas intimistas *Las diversiones venecianas*, algunas de ellas fechadas en 1765, es decir en su etapa madrileña, encuentra un eco en los cartones para tapices del maestro aragonés. A la muerte de su padre regresa a Venecia, pero todavía envía a España, en 1772 ocho telas de la Pasión para el convento madrileño de San Felipe Neri. En Venecia es nombrado Presidente de la Academia, y después de residir algunos años en Génova, vuelve a su ciudad natal y a partir de 1785 no acepta ya ningún encargo importante, consagrándose a la pintura y dibujo de escenas de la vida cotidiana, a menudo satíricas y premonitorias, caricatura del mundo veneciano que está en trance de disolverse en las luces del siglo de la Razón.



—136

Estudio para un techo: Apoteosis de Hércules

Lienzo ovalado, 1,02 x 0,85

Hacia 1765

Hist.: Antigua colección von Kaulbach, Munich; adquirido en 1930 por el barón H. Thyssen-Bornemisza.

Bibl.: *Catalogue*, 1930, n.º 317, lám. 102.—R. van Marle, 1931, pág. 1384, repr. página 1389.—*Catalogue*, 1937, n.º 414, lámina 227.—M. Goering en U. Thieme-F. Becker, 1939, t. XXXIII, pág. 160.—A. Morassi, 1943, págs. 38, 39, fig. 123.—A. Mo-

rassi, 1955, pág. 38.—A. Morassi, 1955, pág. 277.—*Catalogue*, 1958, n.º 414.—A. Morassi, 1962, pág. 21.—R. Heinemann, 1969, pág. 328, n.º 302, repr. lám. 268.

Exp.: 1930, Munich, n.º 317; 1955, Zurich, n.º 308.

Ya desde 1939, M. Goering atribuyó esta tela a Giandomenico. En 1943 sin embargo Morassi la señala como un estudio de Juan Bautista para uno de los techos del Palacio Imperial de San Petersburgo. En 1955 Morassi corrige su atribución después del exa-

men de un grabado de Giandomenico con la siguiente inscripción: «Joannes Dominicus Tiepolo invenit, pinxit et delineavit, inc...». En este «modelo» llega así a reconocer una obra de Giandomenico, realizada alrededor de 1765, en su etapa española. Además señala que en esta época las creaciones del artista se identifican totalmente con las de su padre. Este problema se había planteado ya en el «San José y el Niño Jesús» de la colección Cailleux.

Lugano, Castagnola, colección Thyssen-Bornemisza

San José y el Niño Jesús

Lienzo, 0,40×0,32

1762-1770

Hist.: Colección del barón von Stumm, embajador de Alemania en Madrid; Del Zotto, Venecia; Böhrler, Munich; Beghin; Gómez, Bogotá; Cailleux, París.

Bibl.: A. Mariuz, s. f., pág. 146, fig. 285, repr.—E. Sack, 1910, pág. 192, cat. n.º 344, repr. fig. 183.—A. Morassi, 1962, pág. 31.

Exp.: 1974, París, n.º 18.

En el museo de Detroit existe la pareja

de esta tela, una *Madonna en oración*. Ambas telas estuvieron mucho tiempo consideradas como obras de Juan Bautista Tiepolo. En 1962 A. Morassi devolvió la atribución del *San José* a Domenico, al mismo tiempo que identificaba el cuadro de Detroit con un fragmento de altar ejecutado por Juan Bautista para la iglesia de Aranjuez y que habría servido de modelo a Domenico. Esta confusión se explica por el hecho de que ambas pinturas fueron realizadas en España entre 1762 y 1770, periodo en el que Domenico Tiepolo experimenta especialmente la influencia de su padre.

París, Galería Cailleux



138

La caída de Cristo en el camino del calvario

Lienzo, 1,24×1,44

Véase el n.º siguiente

139

El entierro de Cristo

Lienzo, 1,24×1,44

Firmado: «OVR / DON DOMINGO TIEPOLO / ANNO 1772.»

Hist.: Casa Profesa de San Felipe Neri de Madrid, 1772; Museo Nacional de la Trinidad, 1836.

Bibl.: G. Cruzada Villaamil, 1865, pág. 264, núms. 91 y 708.—Madrazo, 1910, pág. 67.—E. Sack, 1910, pág. 313.—P. Gradenigo, 1942, pág. 225.—F. J. Sánchez Cantón, 1952, pág. 646.—R. Pallucchini, 1960, pág. 261.—

M. Precerutti-Garberi, 1964, pág. 253.—A. Morassi, 1965, pág. 919.—Knox, 1966, pág. 11.—A. Mariuz, 1971, pág. 123.—Catálogos del Museo del Prado (1910-1972), núms. 358 y 362.

Expuestos con los restantes cuadros de la serie en la plaza de San Marcos según una carta de Gradenigo fechada el 31 de agosto de 1772: «il celebre dimostranti altrettanti Misteri della Passione di Gesù Cristo». Fueron pintados para el convento de San Felipe Neri, antigua Casa Profesa de los jesuitas en Madrid. Cabe la posibilidad de que

los lienzos se contratasen en 1770 estando todavía el pintor en España.

No fue ésta la primera ocasión que Giandomenico pintó la temática del *Via Crucis*; precisamente su primera obra conocida, el encargo recibido en 1747 para el oratorio del Crucifijo en la iglesia veneciana de San Polo, consistió en catorce lienzos con los misterios dolorosos de la Pasión, aunque de otro estilo y composición, muy directamente vinculados a la obra de su padre.

Un boceto preparatorio para *La caída de Cristo camino del calvario*, se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Madrid, Museo del Prado



Francesco Trevisani

Capodistria 1656 - Roma 1745

Francesco Trevisani nace en Capodistria en 1656 y comienza a trabajar con Antonio Zanchi, Loth, Langetti y Joseph Heintz el Joven. En torno a 1678 se establece en Roma y su pintura se siente atraída por el tenebrismo de Caravaggio y Lanfranco. En torno a 1680 Trevisani había adquirido una aceptable reputación, entrando a formar parte del círculo intelectual de los cardenales Flavio Chigi y Pietro Ottoboni. En 1696 decora la capilla de la Crucifixión de San Silvestro in Capite cuyo éxito le vale su máximo

prestigio. De estos años data el intento de contratarle para la corte española de Carlos II. Su estilo, que ha evolucionado hacia una delicadeza lírica, llena de intimismo y éxtasis, resulta revolucionario en la Roma de Maratti. Ejercerá una decisiva influencia sobre las escuelas alemana y francesa y se mantendrá como un independiente frente a las enseñanzas de la Academia de San Luca. El estilo rococó dependerá en una buena medida de su arte. Murió en Roma en 1745.

140

La familia de Darío a los pies de Alejandro

Lienzo, 0,73 x 0,98

1736

Hist.: Col. Fredrick Unger. Donado al Louvre en 1939. (Inv. R.F. 1939-12).

Bibl.: *Art venitien au Suisse et au Liechtenstein.* Ginebra, 1978, pág. 141.

Identificado por M. Laclotte, este lienzo es un boceto casi definitivo para el gran cuadro pintado para el «Salón de las empresas del Rey» en el palacio de La Granja de San Ildefonso para el cual, como se ha visto, trabajaron, según un plan de Juvara, casi todos los artistas de prestigio en Italia, más Charles Van Loo (véanse núms. 85 y 112).

El tema encomendado a Trevisani fue, según la propia carta que Juvara le dirige el 2 de septiembre de 1735: «Visita la famiglia di Darío (a Alejandro) e prendendo equivoco la madre di Darío da Alejandro a Efesione gli risponde che punto non haveva sbagliato essendo un altro Alejandro», para expresar con ello la virtud de *la modestia* (J. Urrea, 1977, pág. 301). Trevisani debió ponerse inmediatamente al trabajo, pues en julio de 1737 el cuadro estaba casi terminado y en enero de 1738 llevaba ya «mucho tiempo» embalado aguardando su paso a España. Para su lienzo Trevisani tuvo muy en cuenta la famosa composición de Le Brun (Louvre) del mismo asunto, de donde proce-



de con bastante fidelidad la figura de la madre postrada en tierra y elementos de la disposición general.

Se conserva otro boceto con ligeras variantes en el Museo de Arte e Historia de Ginebra (Inv. M. F. 3874) que puede considerarse previo a éste.

París, Museo del Louvre

Nápoles, 1655 - Torre del Greco, 1706

Este artista, de biografía aún poco conocida, entra en contacto con el arquitecto y escultor napolitano Cosimo Fansago y junto a él concluye su formación como dibujante y escultor. Cuando Fansago muere en 1678, a su discípulo se le encarga realizar la escultura del monumento funerario del concejal F. Rocco en la iglesia della Pietá dei Turchini de Nápoles. A partir de ese momento empieza a adquirir cierto renombre que le reporta algunos

encargos, sobre todo de la Iglesia. También realiza esculturas en plata como los grupos de las *Cuatro partes del mundo*, conservado en la Catedral de Toledo. Asimismo es un estuquista muy apreciado. Su obra más importante es sin duda la estatua ecuestre de Felipe V, de la que aquí se expone el modelo o una copia reducida. Poco después de la terminación de esta estatua, muere el 10 de agosto de 1706.

141

Felipe V a caballo

Bronce: 0,98

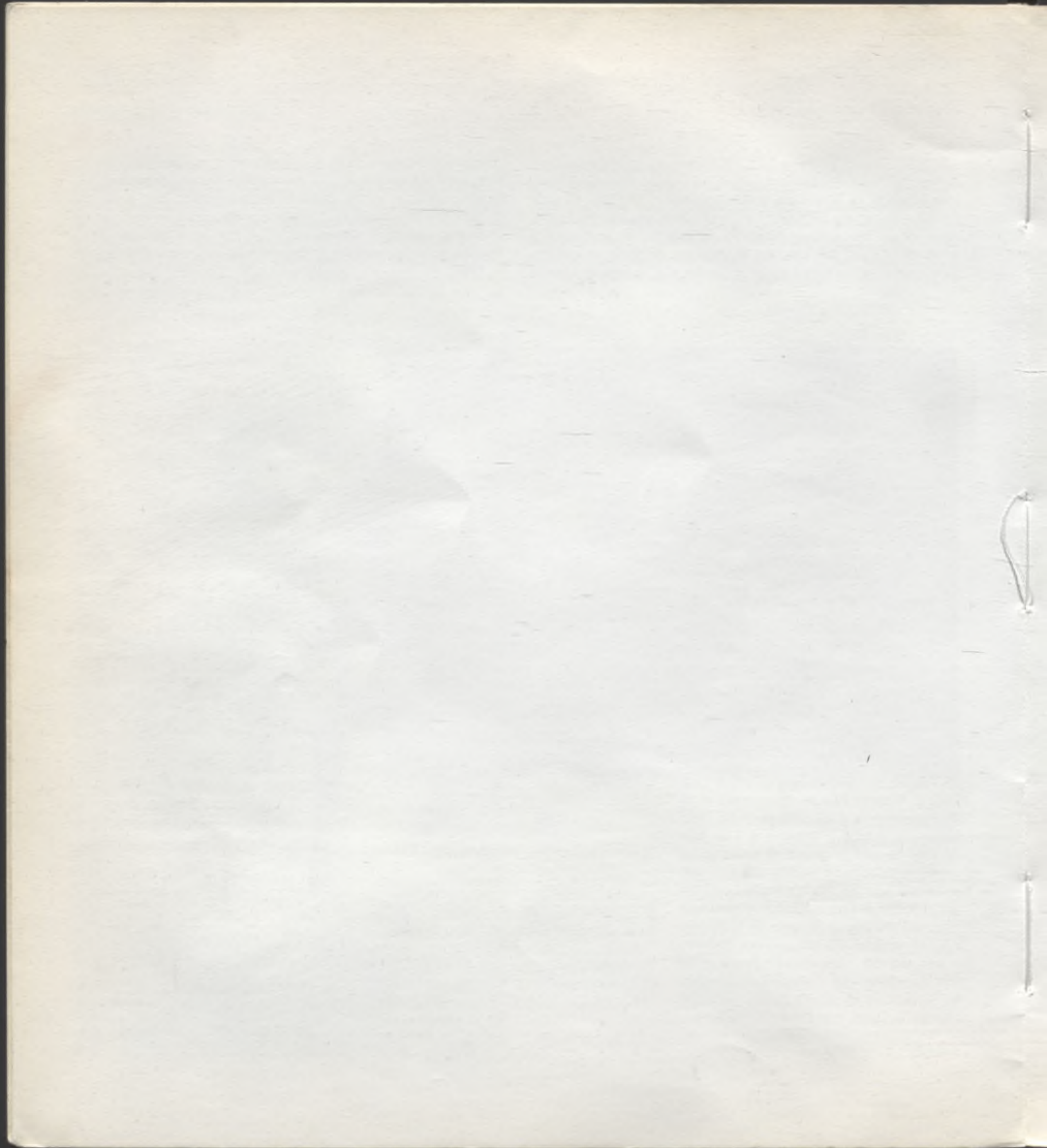
Hist.: Antigua colección del príncipe de Asturias.

Bibl.: Y. Bottineau, 1962, págs. 254-255.— A. Blanco y M. Lorente, 1969, págs. 214-215.— E. Santiago Páez, 1967, págs. 129-131.

Se trata de un modelo o copia reducida de un monumento erigido a Felipe V en Nápoles para conmemorar su estancia en la ciudad en 1702, al principio de la guerra de Sucesión. Según Y. Bottineau (op. cit. página 254), la estatua, concebida por Lorenzo Vaccaro, fue realizada por Giuseppe Consorte y Antonio Romeo. Inaugurada el 16 de septiembre de 1705 en la plaza del Gesù Nuovo, se derribó y destruyó el 7 de julio de 1707, al caer la ciudad en poder de las tropas austríacas. El modelo reducido que se expone aquí fue traído a Madrid en 1705 por el duque de Popolá. Colocado en el aposento del príncipe de Asturias en el antiguo Alcázar, se salvó del incendio que destruyó a éste casi por completo. El Prado posee una segunda estatua ecuestre muy semejante, fundida en el mismo molde, pero con algunas variantes (cat. Prado, n.º 402).

Madrid, Museo del Prado





Bibliografía

- H. Adhémar, *Watteau, sa vie, son oeuvre* (precedido de *l'Univers de Watteau* por René Huyghe), París, 1950.
- M. Aguilera, *Pintores españoles del siglo XVIII*, Barcelona, 1946.
- S. Alcolea, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Barcelona, 1946.
- S. Alcolea, «Mariano Salvador Maella 1739-1899», en *The Register of the Museum of Art*. The University of Kansas, Lawrence, Kansas, vol. III, n.º 8-9, 1967.
- V. Alvin-Beaumont, *Autour de Watteau*, París, 1932.
- J. Allende Salazar y F. J. Sánchez-Cantón, *Los retratos del Museo del Prado*, Madrid, 1919.
- R. de Angelis, introducción de P. Guinard. *Tout l'oeuvre peint de Goya*, París, 1976.
- R. Andioc, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1973.
- D. Angulo Iniguez, *La familia del infante Don Luis pintada por Goya*. Archivo Español de Arte, 1940-41.
- D. Angulo Iniguez y A. E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.
- D. Angulo Iniguez, *Murillo y su escuela*, Sevilla, 1975.
- F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Piacenza, 1961.
- R. Arnáez, *Catálogo de Dibujos, II*. Madrid, Museo del Prado, 1976.
- J. L. de Arrese, *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973.
- Ph. Auquier, *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Marseille*, Marseille, 1905.
- P. M. Auzas, «Les peintures de Girodet au palais de Compiègne», en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1969, publ. 1971.
- G. N. d'Azara, «Mémoires sur la vie et les ouvrages de M. Mengs», en *Oeuvres compètes d'A.R. Mengs, Premier Peintre du Roi d'Espagne, ec. contenant différents Traitez sur la Théorie de la Peinture*, Parme, 1780. Traducido por Jansen en francés, París, 1786, t. I.
- N. d'Azara, «Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España» en *Obras de D.A.R. Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey*, Madrid, 1780, t. I.
- A. Barcia y Pavón, *Catálogo de las pinturas de la Casa de Alba*, Madrid, 1914.
- G. W. Barker, *Antoine Watteau*, Londres, 1939.
- J. Baticle, «Les peintres de la vie de Saint Bruno au XVII^e siècle: Lanfranc, Carducho, Le Sueur», en *La Revue des Arts, Musées de France*, 1958, n.º 1.
- J. Baticle, «Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVII^e siècle» en *La Revue des Arts, Musées de France*, 1960, n.º 4-5.
- J. Baticle, «Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 à 1960», en *Varia Velazqueña*, t. I, Madrid, 1960.
- J. Baticle, «Remarques sur les relations artistiques entre la France et l'Espagne au XVII^e siècle», en *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1962, n.º 6.
- J. Baticle, «Les attaches françaises de Luis Paret y Alcázar», en *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1966, n.º 3.
- J. Baticle, «L'activité de Goya entre 1796 et 1806, vue à travers le "Diario de Moratín"», en *Revue de l'art*, n.º 13, 1971.
- J. Baticle; Eugenio Lucas et les satellites de Goya, en *Revue du Louvre*, 1972.
- J. Baticle, *Spanische malerei en Propylaen Kunstgeschichte* Berlin 1971. Tome X.
- J. Baticle, Desnoyers et l'Espagne, *L'art et la mer*, 1975.
- J. Baticle, «Portrait de la marquise de Santa Cruz par Goya», en *Revue du Louvre*, n.º 3, 1977.
- J. Baticle, «Les amis "northern" de Goya en Andalousie» en *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973-1979.
- J. Baticle, Wertmüller et l'Espagne, fragments de «diario» inédits en *Hommage à E. Orozco Diaz*, Granada, 1979.
- E. Battisti, «Portille documentaire su artisti italiani a Madrid a sulla collezione Maratta», en *Arte Antica e Moderna*, 1960.
- H. Bédarida, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris 1927.
- C. Bédard, «L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. IV, 1968.
- C. Bédard, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974.
- E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole Française*, Paris, I, 1882; II, 1885.
- A. Beltrán, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, 1964.
- E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris, 1976.
- M. Benisovich, Le livre de raison de Wertmüller intitulé «la note» en *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1956.
- M. Benisovich, «Sales of french collections of paintings in the United States during the first half of the nineteenth century» en *Art Quarterly*, Automne, 1956, pp. 288-301.
- A. de Beruete y Moret, *Goya pintor de retratos*, Madrid, 1916.
- A. de Beruete y Moret, *Goya, composiciones y figuras*, Madrid, 1917.
- A. de Beruete, *Goya Grabador*, Madrid, 1918.
- Bianconi, Biographie des Ritters A. R. Mengs von Bianconi (Elogio storico del cavaliere A. R. Mengs ec. Milano 1780) en: *A. R. Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften Gesammelt, nach den Originaltexten, neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt, herausgegeben von Dr. G. Schilling*, Bonn, 1843-1844, t. II.
- L. Binyon-R. Boyer..., *Bi-centenaire de la mort de A. Watteau, 1684-1721*, Paris, 1921.
- C. Blanc, *Watteau-Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole française*, Paris, 1862, II.
- A. Blanco et M. Lorente, *Catálogo de la escultura Museo del Prado*, Madrid, 1969.
- A. Blunt, *Art and Architecture in France: 1500-1700*, (2.^a ed.), Londres, 1957.
- F. Bologna, *Francesco Solimena*, Nápoles, 1958.
- Y. Bottineau, «Les inventaires royaux et l'histoire de l'art; l'exemple de l'Espagne 1666-1746» en *Information d'histoire de l'art*, t. IV, 1959.
- Y. Bottineau, «A propos du séjour espagnol de Luca Giordano (1692-1702) en *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1960.
- Y. Bottineau, «La Cour d'Espagne et l'oeuvre de Velázquez, dans la première moitié du XVIII^e siècle» en *Varia velazqueña*, t. I, Madrid, 1960.
- Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bordeaux, 1962.
- Y. Bottineau, «Les origines versaillaises de La Granja, dans Versailles», en *Revue de la Société des Amis de Versailles*, Nyon (Suiza), n.º 13, 3.^{er} trimestre 1962.
- Y. Bottineau, «Antoine de Verger et l'Alcázar de Madrid en 1711», en *Gazette des Beaux-Arts*, mayo-junio 1976.
- Y. Bottineau, «Un problème d'attribution: le portrait de Don Luis, Prince des Asturies au Prado», en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1976.
- Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1806* (en preparación).
- G. Brière, «Rectifications et additions au catalogue du Musée de Versailles par E. Soulié», en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1911.
- G. Brière, en *Bulletin de la Société de l'Art français*, Paris, 1920 (2.^o fascículo).
- G. Brière, *Musée national du Louvre: Catalogue des peintures exposées dans les galeries, I, école française*, Paris, 1924.
- G. Brière, «Sur un tableau par Henri de Favannes» (addition), en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1953.
- G. Brière-P. Jarry, *Les tableaux de l'hôtel de ville de Noël Coypel à Ménageot dans l'Iconographie parisienne*, 1937.
- G. Briganti, *Les peintres des "Vedute"*, Venise, 1971.
- J. B. P. Le Brun, *Recueil des gravures au Trait*, 1809.
- J. Camón Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1967.
- Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados de la antigua casa Ducal de Osuna*, Madrid, 1896.
- Catalogue Sammlung Schloss Roboncz*, Munich, 1930.
- Catalogue du Staatliche Museen de Berlin: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum*, Berlin, 1931.
- Catalogue Sammlung Schloss Rohoncz*, Lugano, 1937.
- Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario de Goya*, Madrid, 1946.
- Catalogue-Guide des Peintures et de la Salle Daumier, Palais Longchamps, Musée des Beaux-Arts de Marseille*, 1949.
- Catalogue Sammlung Schloss Roboncz*, Lugano, 1958.
- Musée national du Louvre. Catalogue des peintures, I, école française*, Paris, 1972.
- Catalogue des Kaiser-Friedrich-Museums-Verein Berlin Erwerbungen 1897-1972 (acquisitions)*, Berlin, 1972.
- Catalogue Berlin. Picture Gallery Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Catalogue of Paintings*, 2.^a ed. Berlin, 1978.
- M. L. Caturla, «Paret, de Goya coetaneo y dispar», en *Goya* (cinco estudios), Zaragoza, 1949.
- 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 (6 vol.) réed. fascimil. Madrid, 1965.
- A. Chatelet y J. Thuillier, *La Peinture française de Fouquet à Poussin*, Génova, 1963.
- A. Chatelet y J. Thuillier, *La Peinture française: De Le Nain à Fragonard*, 1964.
- J. Claparède, «Musée Fabre à Montpellier, Nouvelles Acquisitions», en *La Revue du Louvre*, Paris, 1964, n.º 4-5.
- S. Collin, *Musée des Beaux-Arts de Marseille. Palais Longchamp*, 1964.
- Cl. Colomer, «Hyacinthe Rigaud 1659-1743», en *Connaissance du Roussillon*, 1973.
- A. Conca, *Descrizione odepórica della Spagna in cui specialmente si dà notizia di... Belle Arti*, Parma, 1793-1797.
- W. G. Constable, *Summary catalogue of European Paintings in oil, Tempera and Pastel*, Museum of Fine Arts, Boston, 1955.

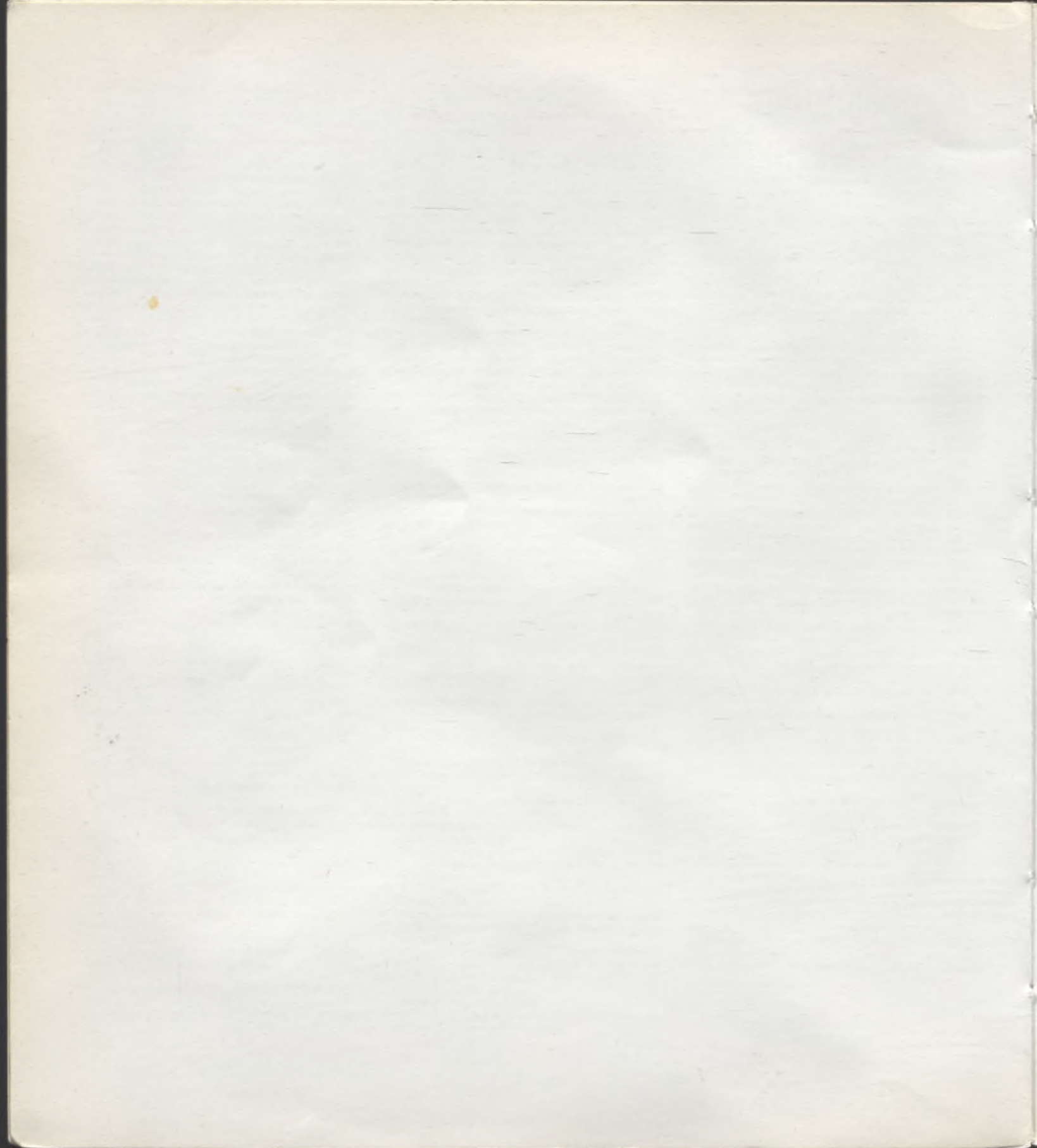
- J. de Contreras, «Italian Decorators for the Bourbons», in *Apollo*, mayo, 1968.
- J. Cox, «Color in Art», en *Harvard Magazine*, junio 1974.
- R. Crozet, «Le sculpteur Jacques Bousseau 1681-1740», en *La Revue du Bas-Poitou*, 1944.
- G. Cruzada Villamil, *Catálogo del Museo Nacional (La Trinidad)*, Madrid, 1865.
- E. Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, Paris, 1911.
- O. Delgado, *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957.
- X. Desparmet Fitz-Gerald, *L'oeuvre peint de Goya*, Paris, 1928-1950, 4 vol.
- A. Dezailler d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1.ª ed. 1745-1752, 3 vol., 2.ª ed., 1762, 4 vol.
- J. Digard, *Les jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives*, Paris, 1934.
- M. y J. Digard, «Les travaux du sculpteur Jacques Bousseau dans les jardins royaux d'Espagne», en *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 1937.
- L. Dimier, *Les peintres français du XVIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1928-1930, 2 vol.
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, por la Real Academia de San Fernando en la Junta General de 3 de Junio de 1763*, Madrid, 1973.
- J. D(ominguez) B(ordona), «Noticia de pinturas elegidas por orden de Godoy», en *Archivo Español de Arte*, 1936.
- J. Dowling, Capricho as style and life, literature and art from Zamora to Goya, *18th century studies*, U.S.A., 1977, n.º 4, 1978, n.º 2.
- A. Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, 1976.
- De Dominici, *Vite di Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Nápoles, 1742 (ed. fac. simil. 1970).
- C. Dorelli, *I pittori veneti del settecento*, Florence, 1957.
- P. Dorbec, *L'histoire de Paris au Musée Carnavalet*, Paris, 1929.
- B. Dorival, «Callot modèle de Murillo», en *La Revue des Arts*, 1951, n.º 2.
- B. Dorival, «Velázquez et la critique d'art française au XVII^e et XVIII^e siècles», en *Varia velazqueña*, t. I, Madrid, 1960.
- B. Dorival, «La pintura española en las colecciones francesas del siglo XVIII», en *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, Granada, sept. 1973.
- L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, Paris, 1876.
- M. Eidelberg, «P. A. Quillard, un assistant to Watteau» en *Art quarterly*, 1970, t. XXXIII, n.º 1.
- F. Engerand, *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, Paris, 1899.
- F. Engerand, *Inventaire des collections de la couronne: Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, 1901.
- Exposición de dibujos originales desde 1750 a 1860*. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1922.
- J. Ezquerro del Bayo, en *Catálogo de la exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, 1926.
- J. Ezquerro del Bayo, *Los hijos de Carlos III*. Junta de Iconografía Nacional. Madrid, 1926.
- J. Ezquerro del Bayo, *La duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928.
- J. J. Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.
- M. y F. Faré, *La vie silencieuse en France. La Nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg-Paris, 1976.
- M. Fenaillé, *Etat général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins, XVIII^e siècle*, Paris, 1904.
- G. Fernández Baytón, *Museo del Prado. Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*, t. I, Madrid, 1975.
- O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Nápoles, 1966.
- J. Ferré, *Watteau*, Madrid, 1972.
- G. Fiocco, «Lorenzo Tiepolo», en *Bolletino d'Arte*, 1925.
- G. Fiocco, *La pintura veneziana del '600 del '700*. Verona, 1929.
- G. Fiocco, «Tiepolo in España», en *Nuova Antologia*, 1937.
- A. Fontaine, *Les collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 1910.
- A. Folco Zambelli, «Contributo a Carlo Giuseppe Filippi», en *Arte Antica e Moderna*, 1962, n.º 18.
- B. B. Fredericksen-F. Zerl, «Census», Cambridge (U.S.A.) 1972.
- W. Friedman, «A Tiepolo Attribution Problem», en *Fogg Art Museum Acquisitions Report*, 1968.
- K. Garas, «Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini», en *Bulletin des Musées Hongrois*, Budapest, 1962.
- K. Garas, *La Peinture Vénitienne du XVIII^e siècle*. Budapest, 1968.
- M. C. García Sasetta, «Corrado Giaquinto en España», en *Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto*. Molfetta, 1969, publ. 1971.
- P. Gassier-J. Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Paris, 1970.
- J. A. Gaya Nuño, «Luis Paret y Alcázar», en *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, 1952.
- J. A. Gaya Nuño, «Notas al Catálogo del Museo del Prado. El Prado disperso e inédito», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1954.
- J. A. Gaya Nuño, «Actualidad de Luis Paret. Bibliografía reciente. Datos nuevos y obras inéditas», en *Goya*, n.º 22, 1958.
- J. A. Gaya Nuño, *Pintura europea perdida por España de Van Eyck a Tiepolo*, Madrid, 1964.
- J. A. Gaya Nuño, *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, 1968.
- V. Gérard, «Alcazar de Madrid et son quartier au XVI^e siècle», en *Coloquio Artes*, n.º 39, diciembre 1978.
- K. Gerstenberg, «Tiepolos Welbild in Würzburg und Madrid», en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1952.
- C. H. Gibbs-Smith, «The first balloon ascent in Spain», en *Country Life*, 9 julio 1964.
- N. Glendinning, *Goya and his critics*. New-Haven, 1976.
- H. Göbel, *Wandteppiche*, II^e partie, Die Romanischen Länder, t. I, Leipzig, 1928.
- M. Goering, «Tiepolo», en *Thieme und Becker Künstlerlexikon*, XXXIII, Leipzig, 1939.
- E. Goncourt, *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessinée et gravé d'Antoine Watteau*, Paris, 1875.
- P. Gradenigo, *Commemoriale, Diario et Annotazioni curiose occorse in Venezia*, Venecia, 1942.
- A. Griseri, «Due retratti romani; un Giaquinto e un Guglielmi», en *Paragone*, 1956.
- A. Griseri, «Francesco de Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino», en *Paragone*, 1962.
- C. Gronkowski, «L'exposition N. de Largillière au Petit Palais», en *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1928.
- R. Gualdaroni, «Un pintor veneciano en la Corte de los Borbones de España», en *Archivo Español de Arte*, 1974.
- J. Gudiol Ricart, *Catálogo analítico de las pinturas de Goya*. Barcelona, 1970.
- E. du Gué Trapier, *Goya and his sitters*. Nueva York, 1964.
- J. J. Guiffrey, Marché passé par Nicolas de Largillière pour le portrait de l'Infante d'Espagne, en *Nouvelles Archives de l'Art français*, Paris, 1882.
- J. J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis de Moyen Age jusqu'à nos jours*. Tours, 1886.
- M. Guiffrey, en *Nouvelles Archives de l'Art français*, Paris, 1886.
- J. J. Guiffrey y P. Marcel, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française*, Paris, 1911.
- J. J. Guiffrey, «Le Peintre-graveur Pierre-Antoine Quillard», en *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1929.
- D. Guillemé-Brûlon, «Rare biscuit de Sèvres façon Wedgwood au Palais Royal de Madrid», en *Cahiers de la Céramique, du verre et des arts du feu*, n.º 40, 1.º trimestre 1968.
- D. Guillemé-Brûlon, «Un grand service royal en Porcelaine de Sèvres: le Service des Asturies», en *Revue des Archéologues et historiens d'art de Louvain*, vol. VIII, 1975.
- S. Gutwirth, *Catalogue de l'exposition Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758-1846). Peintures et dessins*. Carpentras-Angers-Cherbourg, 1978.
- D. von Hadeln, *Handzeichnungen von G. B. Tiepolo*. Munich, Florence, 1927.
- E. Harris, *Goya*, Londres, 1969.
- J. Held, «Michel-Ange Houasse en Spanien», en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, t. XIX, 1968.
- J. Held, «Drawings by Francisco and Ramón Bayeu», en *Master Drawings*, 1968.
- J. Held, *Die Genesbilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anläge Goyas*. Berlin, 1971.
- E. Helman, *El trasmundo de Goya*. Madrid, 1963.
- E. Helman, *Jovellanos y Goya*. Madrid, 1970.
- J. Herold-A. Vuaflart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*. Paris, 1921-1929.
- A. Hevesy, «Ein Amico de Watteau», en *Pantheon* IV, Munich, 1929.
- R. Heinemann, en *Italian and Spanish masters*, en the Thyssen-Bornemisza Collection, 1969.
- J. Honisch, *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*. Recklinghausen, 1965.
- L. Hourticq, en *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, 1914.
- R. Huyghe, *La Peinture Française des XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, 1962.
- F. Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet peintre de marines, 1714-1789*, Paris, 1926.
- N. Ivanoff, «Francesco Battaglioli», en *Dizionario biografico degli Italiani* (ad vocem). T. II, Roma, 1965.
- T. Jiménez Priego, «Juan García de Miranda, pintor de Cámara del Rey Felipe V. en Guadalupe», en *Revista de Estudios extremeños*, 1976, n.º 3.
- V. Jozs, *Antoine Watteau*, Paris, 1902.
- P. Junquera de Vega, «M. S. Maella», I a 5, en *Reales Sitios*, n.º 37 y 38, 1973; 39, 40, 41, 1974.
- C. M. Kauffmann, *Paintings at Aspley House*, Londres, 1965.
- G. Kubler-M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500-1800*. Pelican History of Art. XVII. Londres, 1959.
- E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, 1947.
- E. Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*. Madrid.
- E. Lafuente Ferrari, *El Prado. Escuelas italiana y francesa*. Madrid, 1970.
- L. Lagrange, *Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, 1864.
- E. Lambert, «Velázquez et Manet», en *Velázquez, son temps, son influence. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez*, dic. 1960, publ. Paris, 1963.
- F. J. de La Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.
- G. de Lastic Saint Jal, «Un portraitiste des biens de la terre», en *L'Oeil*, n.º 9, septiemb. 1955.
- H. Lemonnier y A. Michel, *Histoires de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Paris, 1905-1929.
- V. von Loga, *Francisco de Goya*. Berlin, 1903.
- G. de Logu, *La natura morta italiana*. Bergamo, 1962.
- M. López-Roberts, *Impresiones de Arte*. Madrid, 1931.
- J. J. Luna, «Obras de Jean Pillement en colecciones españolas», en *Archivo Español de Arte*, n.º 184, 1973.
- J. J. Luna, «Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V. Aspectos inéditos», en *Acta del XXIII congreso internacional de Historia del Arte*. Granada, sept. 1973.
- J. J. Luna, «M. A. Houasse» I a VI, en *Reales Sitios*, n.º 42, 43, 44, 45, 47, 48, 1974 a 1976.
- J. J. Luna, «Algunos retratos franceses del XVIII en

- coleccionas españolas», en *Archivo español de Arte*, n.º 192, Madrid, 1975.
- J. J. Luna, «Un centenario olvidado: Jean Ranc», en *Goya* n.º 127, Madrid, 1975.
- J. J. Luna, «Pinturas de Pierre Gobert en España», en *Archivo Español de Arte*, t. XLIX, n.º 196, 1976.
- J. J. Luna, «Precisiones sobre un retrato de P. Subleyras», en *Archivo Español de Arte*, 1976, n.º 194.
- J. J. Luna, «Una obra de Carle Van Loo reencontrada», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, t. LXII, 1976.
- J. J. Luna, «Jean Ranc», en *Reales Sitios*, n.º 51, 1977.
- J. J. Luna, «Hyacinthe Rigaud et l'Espagne», en *Gazette des Beaux-Arts*, t. XCI, Lausanne, mayo-junio 1978.
- J. J. Luna, «Louis Michel Van Loo en España», en *Goya*, n.º 144, mayo-junio, 1978.
- J. J. Luna, *La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España*, Madrid, febrero, 1979. Tesis Doctoral. (Inédita). Universidad Complutense de Madrid, febrero, 1979.
- J. J. Luna, *El retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su Corte*, por Amigoni. Archivo Español de Arte, 1979 (en prensa).
- J. J. Luna, «Dos pinturas de Charles-François Hutin en el Museo del Prado», *Archivo Español de Arte*, n.º 205, 1979 (en prensa).
- G. W. Lundberg, *Le peintre suédois de Marie-Antoinette, Adolf Ulrik Wertmüller à Bordeaux 1788-1790*, Bordeaux, 1970.
- F. Llanos y Torriglia, *Portugal en el Museo del Prado*. Congreso de Coimbra. II, Madrid, 1925.
- L. Mabileau, «La peinture française au Musée de Madrid», en *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, I.
- G. Macchia-E. C. Montagni, *L'opera completa di Watteau*, Milán, 1968.
- C. V. Machado, *Collesao de Memorias relativas a's vidas dos pintores, e esculptores, architectos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiverao em Portugal*, Lisboa, 1823.
- P. de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*, Madrid, 1872 (éd. 1878 et 1910).
- P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, 1884.
- P. Mantz, «Watteau», en *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1890, t. III.
- P. Marcel, *La peinture française au début du XVIII^e siècle, 1690-1721*, Paris, s. d. (1906).
- E. Marcille, *Catálogo des tableaux du Musée d'Orléans*, 1876.
- A. Mariuz, *G. D. Tiepolo*, Milán, 1971.
- R. von Marle, «I quadri italiani della raccolta del Castillo Rohoncz», en *Dedalo*, XI, 1931.
- H. Marx, «Charles Hutin», en *Neue Deutsche Biographie*, X, 1974.
- J. Mathey, «A propos d'un catalogue des dessins de Watteau», en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1938.
- J. Mathey, *Antoine Watteau, peintures réapparues, inconnues ou négligées*, Paris, 1959.
- A. Maubert, *L'exotisme dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Paris, 1943.
- Ch. Mauriceau-Beaupré, *Versailles. L'Histoire et l'Art*. Guide officiel, Paris, 1949.
- A. L. Mayer, *Toledo*, Leipzig, 1910.
- A. L. Mayer, «Lorenzo Tiepolo», en *Bolletino d'Arte*, 1924-1925.
- A. L. Mayer, *Francisco de Goya*, Barcelone, 1925.
- A. L. Mayer, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1947 (3.ª ed.).
- A. R. Mengs, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs. Primer pintor de cámara del Rey*, Madrid, 1780.
- J. J. B. Merino y Urrutia, «Un cuadro del Marqués de la Ensenada», en *Berceo*, 1950.
- O. Merson, *La peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1900.
- R. Mesuret, *Le Musée d'Agen. Trésors des Musées de Province*, t. III, Paris, 1959.
- J. Milicua, «Bernardo Llorente German. El retrato del Infante don Felipe», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1961.
- V. Miller, «Un maître inconnu: P. A. Quillard», en *Revue d'Art Ancien et Moderne*, 1930, t. LVII.
- H. Minet, *Catálogo du Musée des Beaux-Arts de Rouen*, Rouen, 1911.
- D. Mollinedo, «Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1973.
- P. Molmenti, *G. B. Tiepolo*, Milán, 1909.
- A. de Montaignon, *Descriptions de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1715-1781)*, Paris, 1883.
- B. de Montgolfier, «La Municipalité parisienne sous l'ancien régime. Les tableaux de l'Hotel de Ville», en *Bulletin du Musée Carnavalet*, 30^e année, 1977, n.º 1.
- Abb. de Monville, *La vie de Pierre Mignard*, Paris, 1730.
- C. Morales Borrero, *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*, Madrid, 1972.
- A. Morassi, *G. B. Tiepolo*, Roma, 1943.
- A. Morassi, *Tiepolo*, Bergamo, 1943; 2.ª ed. Londres, 1955.
- A. Morassi, «Una Mostra del Settecento a Zurigo», en *Arte Veneta*, 1955.
- 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. Morassi, «Tiepolo», en *Enciclopedia universale dell'arte* (ad vocem) t. XIII, Venise-Rome, 1965.
- J. Moreno Villa, «Retratos de Van Loo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932.
- P. Navascués Palacio, «La Alameda de Osuna: una villa suburbana», en *Estudios Pro Arte*, t. I, n.º 2, abril-junio, 1975.
- M. Nicolle, *Le Musée de Rouen*, 1920.
- M. Nicolle, «Watteau dans les musées d'Espagne», en *Revue d'Art Ancien et Moderne*, Paris, 1921, t. XL.
- M. Nicolle, «La peinture française au Musée du Prado», en *Revue de l'Art*, Paris, t. XLVIII, Paris, 1925.
- M. Nicolle, «Chefs-d'oeuvre des Musées de Province», en *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1931.
- F. Niño Mas-P. Junquera de Vega, *Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1956.
- P. de Nolhac, «Nattier, peintre de Mesdames, filles de Louis XV», en *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, Paris, 1895.
- P. de Nolhac, *J. M. Nattier, peintre de la Cour de Louis XV*, Paris, 1905.
- P. de Nolhac-A. Pérat, *Le Musée National de Versailles*, Paris, 1896.
- C. Nordenfalk, *Nat. Musee arsbok*, Stockholm, 1949-1950.
- A. Oliveras Guart, *Guía de Aranjuez. Historia. Palacios. Museos y Jardines*, Madrid, 1972.
- M. T. Oliveros de Castro, *María Amalia de Sajonia. Esposa de Carlos III*, Madrid, 1953.
- G. Oña, *Ciento sesenta y cinco firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid, 1944.
- M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958.
- B. Osaba y Ruiz de Erenchun, *Guía del Museo Arqueológico de Burgos*, Madrid, 1955.
- Osuna, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos de la Colección de la Antigua Casa Ducal de Osuna*, Madrid, 1896.
- D. Ozanam, *La diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el duque de Huéscar 1746-1749*, Madrid, 1975.
- R. Pallucchini, *La pintura veneziana del Settecento*, Venecia, 1960.
- A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milán, 1968.
- A. Palomino, *Museo Pictórico y Escala Optica, con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724.
- K. T. Parker y J. Mathey, *Antoine Watteau. Catalogue complet de son oeuvre dessiné*, Paris, 1957-1959.
- G. Pascal, *Largillierre*, Paris, 1928.
- A. Perat y G. Brière, *Musée national de Versailles. catalogue, t. I: compositions historiques*, Paris, 1931.
- A. E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1964.
- A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.
- A. E. Pérez Sánchez, *Catálogo de los Dibujos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1967.
- A. E. Pérez Sánchez, «Algunas obras de Giaquinto en colecciones españolas», en *Atti convegno di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, 1969, publ. 1971.
- A. E. Pérez Sánchez, «En torno a Corrado Giaquinto», en *Archivo Español de Arte*, 1971.
- A. E. Pérez Sánchez, «Corrado Giaquinto's Birth of the Virgin», en *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 54, n.º 1, 1975.
- A. E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos III. Dibujos españoles, siglo XVIII, C-Z*, Madrid, 1977.
- A. E. Pérez Sánchez, «Nueva documentación para un Tiepolo problemático», en *Archivo Español de Arte*, 1977.
- C. Phillips, *Antoine Watteau*, Londres, 1895.
- G. Pillement, *Jean Pillement*, Paris, 1945.
- E. Pilon, *Watteau et son siècle*, Paris, 1912.
- G. Piovene, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milán, 1968.
- J. M. Pita Andrade, *El palacio de Liria*, Madrid, 1959.
- C. Ponsonnailhe, «Les deux Ranc: peintres de Montpellier», en *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1887.
- A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid 1772-1794 (18 vol. ed. Aguilar), Madrid, 1947.
- A. Potiquet, *Jean-Baptiste Santerre, peintre, sa vie et son oeuvre*, 1^{re} ed. Paris, 1876; 2^e ed. Magny-en Vexin, 1878.
- M. C. F. Prange, *Verzeichniss der Gemälde in Des Ritters Anton Raphael Mengs, ersten Malbers Karl III Königs von Spanien ec. hinterlassne Werke*, Halle, 1786, t. I.
- M. Praz, *Conversation pieces*, Londres, 1971.
- M. Prezerutti-Garberi, «Il terzo dei Tiepolo: Lorenzo», en *Pantheon*, Munich, 1967.
- P. T. Rathbonne, «Antoine Watteau», en *Museum of Fine Arts Boston*, Boston, 1969.
- L. Réau, *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1925.
- L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'Art français, Belgique et Hollande. Suisse, Allemagne et Autriche. Bohême et Hongrie*, Paris, 1928.
- L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'Art français. Le monde latin: Italie, Espagne, Portugal, Roumanie, Amérique du Sud*, Paris, 1933.
- L. Réau, «Carle Van Loo (1705-1765)», en *Archives de l'Art Français*, Nouvelle période, t. XIX, Paris, 1938.
- L. Réau, «Velázquez et son influence sur la peinture française du XIX^e siècle», en *Velázquez, son temps, son influence. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez*, diciembre, 1960, publ. Paris, 1963.
- T. F. Reese, *The Architecture of Ventura Rodriguez*, 2 vol., Nueva York, 1976.
- M. Rheims, *Musées de France*, Paris, 1973.
- Comtesse della Rocca, *Correspondance inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne, petites-filles de Louis XIV*, Paris, 1864.
- A. Rodriguez-G. de Ceballos, «Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», en *Goya*, n.º 102, Madrid, 1971.
- A. Rodriguez Moñino, «Charles de la Travers, pintor francés en España», en *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 3.ª época, vol. II, n.º 4, 1954.
- J. Roman, *Le livre de Raison du peintre Rigaud*, Paris, 1919.

- P. Rosenberg, «Le XVIII^e siècle français à la Royal Academy», en *Revue de l'Art*, n.º 3, Paris, 1969.
- P. Rosenberg y E. Camesasca, *Tout l'oeuvre peint de Watteau*, Paris, 1970.
- P. Rosenberg, «Subleyras au Musée de Berlin», en *Berliner Museen*, XXIII, I, 1973.
- P. Rosenberg; N. Reynaud; J. Compin, *Musée du Louvre, Catalogue illustré des Peintures. Ecole française XVII^e et XVIII^e siècles*, II, Paris, 1974.
- M. Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, New Haven (Conn. Connecticut), 1961.
- M. Röthlisberger et D. Cecchi, *Tout l'oeuvre peint de Claude Lorrain*, Paris, 1977.
- G. Rouchès, «Le portrait de Luis Meléndez par lui-même», en *Revue d'Art Ancien et Moderne*, t. LI, 1927.
- G. Rouchès, «Henri de Favanne (1668-1752) illustrateur des fastes du gouvernement de Philippe V, roi d'Espagne, à son début», en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1950.
- F. Rousseau, Règne de Charles III d'Espagne (1759-1788), t. I, Paris, 1907.
- M. T. Ruiz Alcón, «Pintura del Patrimonio Nacional. Los Sani. Una familia de artistas en la Corte», en *Reales Sitios*, n.º 44, 1975.
- I. Rupérez, *Louis-Michel Van Loo, peintre de Chambre à la Cour d'Espagne*, «Menestral», octubre-noviembre, 1978.
- E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo — Ibr Leben und ihre Werke*, Hambourg, 1910.
- X. de Salas, «Miscelánea Goyesca, Goya y los Vernet», en *Archivo Español de Arte*, t. XXIII, n.º 92, Madrid, oct.-dic., 1950.
- X. de Salas, «Sobre un autorretrato de Goya y dos cartas inéditas del mismo», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1964.
- X. de Salas, «Precisiones sobre pinturas de Goya...», en *Archivo Español de Arte*, XLI, Madrid, 1968.
- X. de Salas, «Acquisiciones del Museo del Prado, I. Pintores españoles», en *Goya*, n.º 132, 1976.
- X. de Salas, «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo», en *Archivo español de arte*, n.º 199, Madrid, 1977.
- X. de Salas, *Goya y la pintura del siglo XVIII^e. Museo del Prado*, Madrid, 1978.
- Marqués del Saltillo, «Casas Madrileñas del siglo XVIII y dos centenarios del siglo XIX», en *Arte Español*, 1947.
- C. Sambricio, *Silvestre Pérez arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, 1975.
- V. de Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.
- V. de Sambricio, «José del Castillo pintor de Tapices», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1950.
- V. de Sambricio, *Francisco Bayeu*, Madrid, 1955.
- V. de Sambricio, *José del Castillo*, Madrid, 1957.
- F. J. Sánchez Cantón, «Los pintores de Cámara de los Reyes de España», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914-1916.
- F. J. Sánchez Cantón, «Lorenzo Tiépolo pastelista», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925.
- F. J. Sánchez Cantón, *Salas Francesas. Museo del Prado*, Madrid, 1925.
- F. J. Sánchez Cantón, *Felipe V y sus hijos*. Junta de Iconografía Nacional. Madrid, 1926.
- F. J. Sánchez Cantón, «Los Tiépolos de Aranjuez», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927.
- F. J. Sánchez Cantón, *Mengs en España*. Intercambio intelectual germano español, 1927.
- F. J. Sánchez Cantón, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*. Noticia de su vida y de sus obras con el Catálogo de la Exposición celebrada en mayo de 1929, Madrid, 1929.
- F. J. Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951.
- F. J. Sánchez Cantón, *J. B. Tiepolo en España*, Madrid, 1953.
- F. J. Sánchez Cantón, *Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI*, Academia, 1959-60.
- F. J. Sánchez Cantón —con un apéndice de X. de Salas— *Goya y sus pinturas negras de la «quinta del Sordo»*, Barcelona, 1963.
- F. J. Sánchez Cantón, «Escultura y pintura del siglo XVIII, Francisco Goya», en *Ars Hispaniae*, vol. XVII, Madrid, 1965.
- F. J. Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1972 (otras ed. 1933, 1942, 1945, 1949, 1952, 1963).
- F. J. Sánchez Cantón y J. M. Pita Andrade, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948.
- M. Sandoz, «La vie et l'oeuvre de Charles de La Travers (1726-vers 1780)», en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1970, publ. 1972.
- M. Sandoz, «A group of drawings by Charles de La Travers in the Biblioteca Nacional. Madrid», en *Master Drawings*, t. X, n.º 4, hiver 1972.
- M. Santamaría, «Informe relativo a instancia en que D. José Valenciano Planas ofrece en venta al Estado un cuadro-retrato de D. Tomás Iriarte, por Joaquín Inza», en *Boletín Real Academia de San Fernando*, 1931.
- E. Santiago Páez, «El pintor Miguel Jacinto Meléndez», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1966.
- E. Santiago Páez, «Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España», en *Archivo Español de Arte*, n.º 158, Madrid, 1967.
- A. Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris - La Haye.
- A. Schnapper, Cat. exp. *Au temps du Roi Soleil. Les peintres de Louis XIV*, Lille, 1968 (avec la collaboration de J. Thuillier, G. de Lastic, S. Langlade, A. Chatelet et G. Becquart).
- A. Schnapper, «Musée de Lille et de Brest. A propos de deux nouvelles acquisitions: «Le chef d'oeuvre d'un muet» ou La tentative de Charles Coypel», en *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1968, n.º 4-5.
- A. Schnapper, «Antoine Coypel: la galerie d'Enée au Palais-Royal», en *Revue de l'Art*, n.º 5, Paris 1969.
- A. Schnapper, «Le Corrège et la peinture française vers 1700», en *Fonti e Studi. Serie seconda V. Atti del convegno sul Settecento parmense nel 2.º centenario della morte di C. L. Fragoni*, Parma, 10-11-12 mayo 1968, publ. 1969.
- A. Schnapper, «Musée des Beaux-Arts d'Auxerre. Deux tableaux de Henri de Favanne», en *La Revue du Louvre*, núms. 4-5, Paris, 1972.
- A. Schnapper, *Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, 1974.
- R. Schneider, *L'Art français, dix-huitième siècle*, Paris, 1926.
- C. Seco Serrano, «Marqués de San Felipe. Comentarios a la Guerra de España e historia de su Rey, Felipe V el Animoso», Madrid, 1957.
- L. Seelig, «L'inventaire après décès de Martin Van Den Bogaert dit Desjardins sculpteur ordinaire du Roi», en *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972 (publ. 1973).
- N. Sentenach, «Inventario de las pinturas de Godoy», en *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1921.
- G. C. Sestieri, «Contributi a Sebastiano Conca», en *Commentari*, 1970.
- E. Soulié, *Notice du Musée impérial de Versailles*, t. II: premier étage, Paris, 1860, t. III: Deuxième étage, Paris, 1881.
- M. S. Soria, «Firmas de Luis Egidio Meléndez (Menéndez)», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1948.
- M. S. Soria-G. Kubler, *Art and Architecture in Spain, Portugal and its american Dominions, 1500-1800*, Pelican History of Art, 1959.
- M. S. Soria, «Spanish Paintings in the Bowes Museum», en *The Connoisseur*, abril, 1961.
- E. Statley, *Watteau*, Londres, 1901.
- B. Teyssèdre, *Roger de Piles et le débat sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957.
- U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu gegenwart*, Leipzig, 1907-1950.
- J. Thuillier, «Sur un silence de Roger de Piles», en *Velázquez, son temps, son influence. Actes du colloque tenu à la Casa Velázquez les 7, 9 et 10 dec. 1960*, publ. Paris 1963.
- J. Thuillier - A. Châtelet, *La peinture française de Le Nain à Fragonard*, Gênova, 1964.
- J. Thuillier, *Tout l'oeuvre peint de Poussin*, Paris, 1974.
- E. Tormo, *Toledo. Los Museos*, Madrid P. N. T., s. d. (2 fasc.).
- E. Tormo, «El retablo del Padre Daubenton, confesor de Felipe V», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1909.
- E. Tormo, «Academia de San Fernando, Madrid», en *Cartillas Excursionistas*, VII, Madrid, 1929.
- E. Tormo, «El Paraninfo de la Central, antes templo del Noviciado», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 49, 1945.
- E. Tormo, «En el centenario de Felipe V. El afianzador de la Capitalidad de Madrid», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1953.
- V. Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975.
- E. Tufts, *A stylistic Study of the Paintings of Luis Meléndez*. Thèse New York University, 1971. Ann Arbor University microfilms, 1971.
- J. Urrea Fernández, «Nuevas obras de Francesco de Mura en España», en *Storia dell'Arte*, 1975.
- J. Urrea Fernández, *La Pintura Italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977.
- M. Velasco, *Catálogo de la Sala de Dibujos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1941.
- J. Vergnet-Ruiz - M. Laclotte, *Petits et grands Musées de France*, Paris, 1962.
- G. Vigni, *Tiepolo*, Milán-Florenca, 1951.
- F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre*, 3^e partie, école française, Paris, 1855.
- P. Vitry, en *Bulletin des Musées de France*, 1931.
- W. Vitzhum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milán, 1970.
- H. Voss, *Die malerei des Baroks in Rom*, Berlin, 1924.
- F. Waston, «G. B. Tiepolo: Pioneer of Modernism», en *Apollo*, marzo, 1963.
- F. Wattenberg, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, 1966.
- R. A. Weigert, «Catalogue de l'oeuvre de L. de Silvestre», en *Archives de l'art français*, 1932.
- R. A. Weigert, *La tapisserie et le tapis*, Paris, 1964.
- W. Weisbach, *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Berlin, 1932.
- E. Wellington, *A description catalogue of pictures and sculptures at Aspsley House*, Londres, 1901.
- E. Young, *Old master paintings (F. Battaglioli)*, Trafalgar Galleries at the Royal Academy, Londres, 1977.
- D. A. F. Zambelli, «Contributo a Carlo Giuseppe Flipart», en *Arte Antica e Moderna*, 1962.
- P. Zampetti, *A Dictionary of Venetian Painters*, vol. IV, Leigh-on-Sea, 1971.
- Padre Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, 1932.
- Fr. J. Zarco Cuevas, «Cuadros reunidos por Carlos IV siendo príncipe en su casa de Campo de El Escorial», en *Religión y cultura*, 1934.
- E. H. Zimmerman, *Watteau*. Stuttgart; Leipzig, 1912.

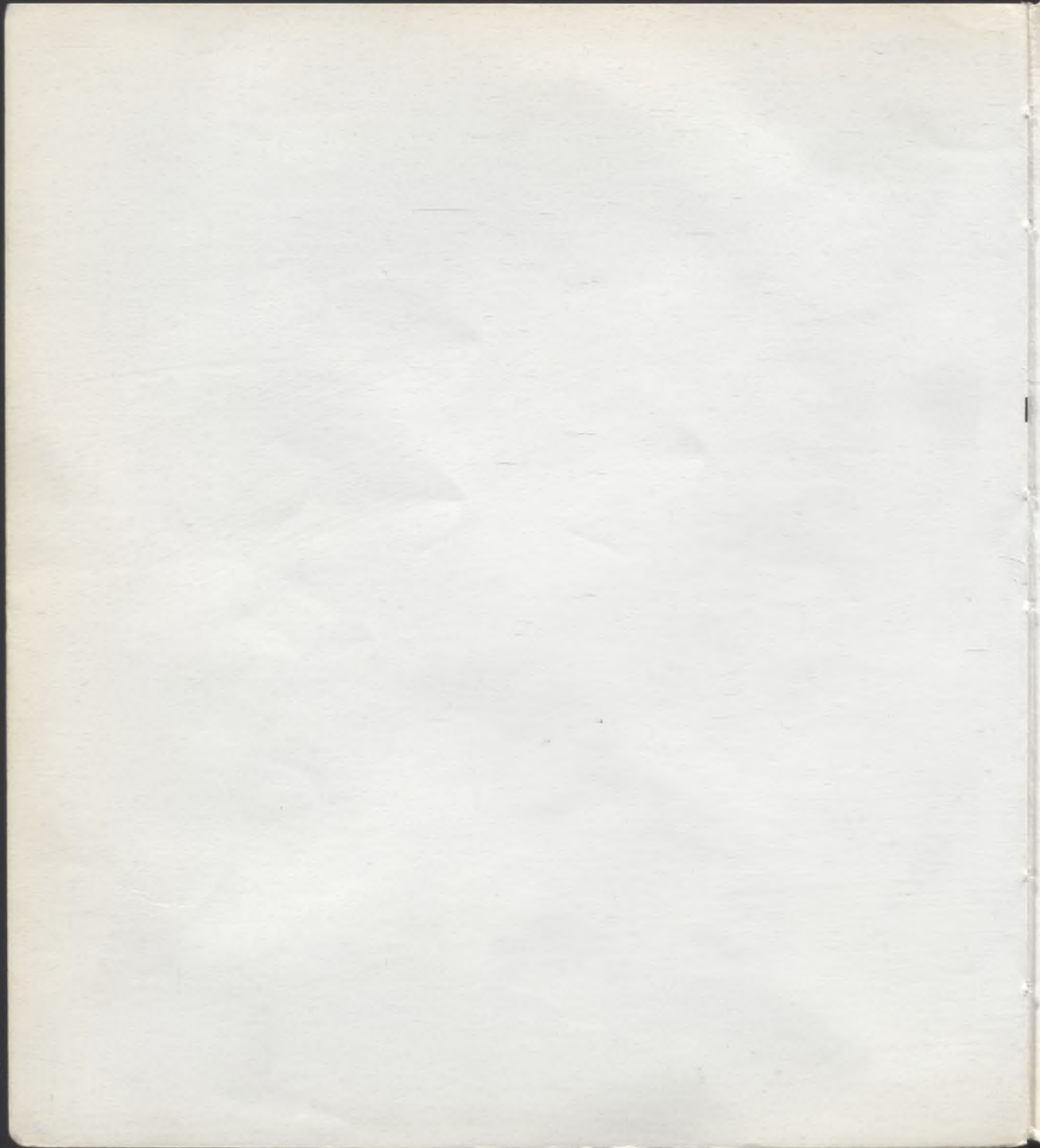
Exposiciones

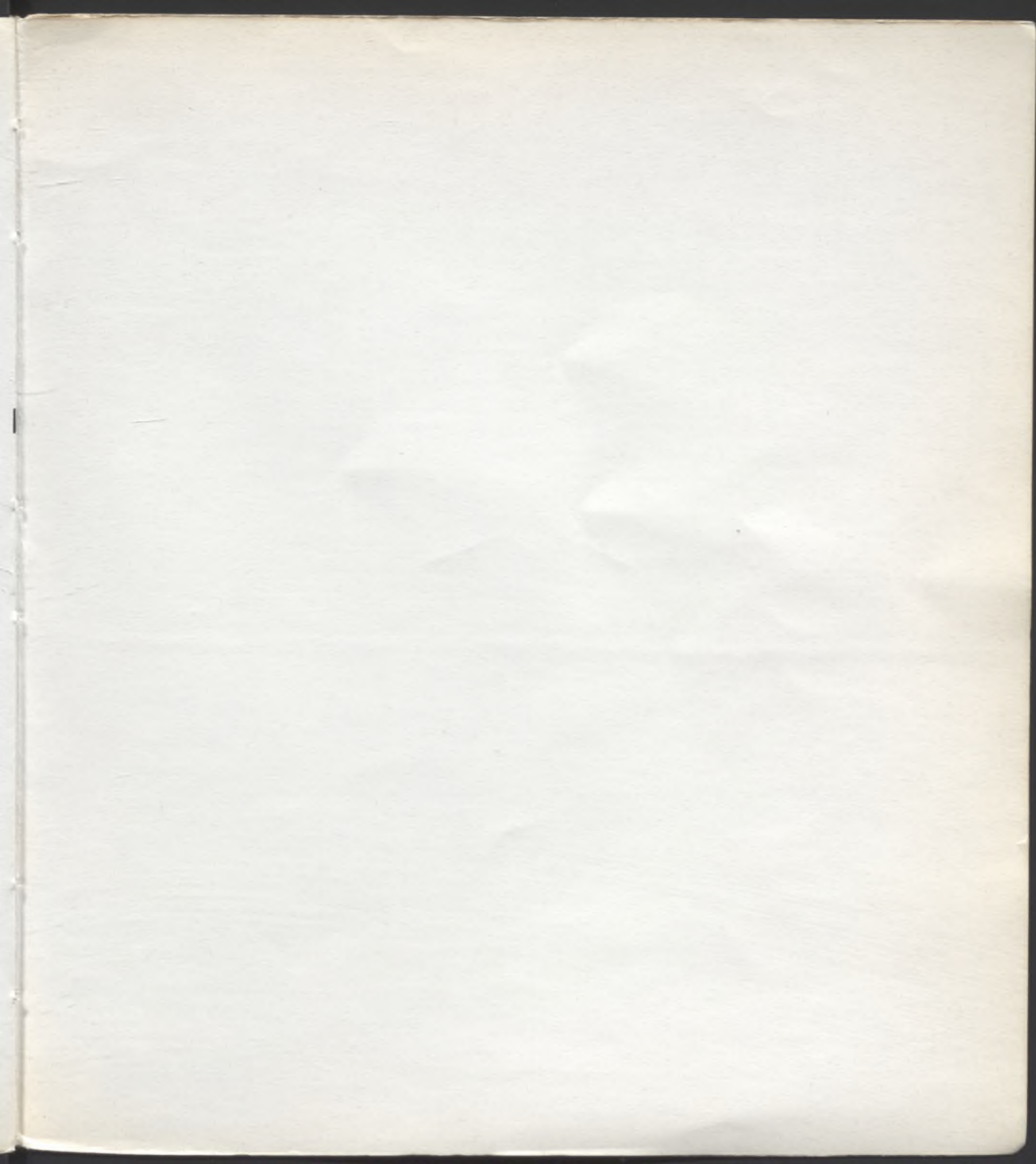
- 1799, Madrid, Academia de San Fernando.
1902, Madrid, «Exposición de Retratos».
1925, Madrid, «Retratos del Niño en España».
1925, París, Galerie Charpentier, «Art Ancien Espagnol».
1925, París, «Le Paysage français de Poussin à Corot».
1926, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, «Exposición del Antiguo Madrid».
1928, París, Petit Palais, «N. de Largillierre».
1928, Madrid, Exposición de Pinturas de Goya.
1929, París, «Le théâtre à Paris».
1929, Sevilla, «Exposición Ibero-Americana, 1929-1930. Catálogo de las Secciones de Arte Antiguo».
1929, Madrid, Musée du Prado, «Antonio Rafael Mengs 1728-1779».
1930, Munich, Neue Pinakothek, «Sammlung Schloss Rohoncz».
1931, París, «Chefs-d'oeuvre des Musées de Province».
1936, Madrid, Sociedad española de Amigos del Arte «Floreros y bodegones».
1937, Versailles, Château, «Deux siècles de l'histoire de France».
1938, París, Orangerie des Tuileries, «Peintures de Goya des collections de France».
1940, Lisbonne, «Portugal em Espanha».
1946, Budapest, Musée des Beaux-Arts, «Maîtres anciens dans les collections privées hongroises».
1946, Madrid, Palacio de Oriente, «Goya».
1947, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, «La tapisserie française du Moyen Age à nos jours».
1949, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, «Bocetos y Estudios para pinturas y esculturas (XVI^e-XIX^e siècle)».
1951, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, «Goya».
1951, Venecia, Mostra del Tiepolo.
1952, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, «Exposición de tapices franceses».
1953, Bâle, Kunsthalle, «Goya».
1953, Bruxelles, Musées des Beaux-Arts, «Les femmes dans l'art».
1955, París, Bibliothèque Nationale, «Saint-Simon».
1955, Pau, Musée des Beaux-Arts, «Don Quichotte».
1955, Zurich, Kunsthau, «Schönheit des XVIII Jahrhundert».
1956, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, «De Tiepolo à Goya».
1957-1958, París, Orangerie des Tuileries, «Le portrait français de Watteau à David».
1958, Londres, Royal Academy, «The Age of Louis XIV».
1958, Oslo, Kunstindustrimuseene, «Franske billedtepper».
1958, París, Orangerie des Tuileries, «L'art français et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles».
1958, París, Petit-Palais, «Le XVII^e siècle français».
1959, Baltimore, Baltimore Museum of Art, «Age of Elegance: The Rococo and its Effects».
1959, Rome, «Il settecento a Roma».
1959, Stockholm, Nationalmuseum, «Stora Spanska Mästare».
1960, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, «De Bouton à Goya. Cinq miniaturistes à la cour de Madrid».
1960-1961, Washington; Toledo, New York, «The splended Century».
1961-1962, París, Musée Jacquemart-André, «F. Goya 1746-1828».
1962, Bucarest; Sofia, «La tapisserie française».
1962, Londres, Arts Council, «Picture from the Bowes Museum».
1962, New York; Chicago; Los Angeles; San Francisco; Toledo, «The Treasuries of Versailles».
1963, París, Palais du Louvre, Musée des Arts Décoratifs, «Trésors de la peinture espagnole».
1963-1964, Londres, Royal Academy, «Goya and his times».
1963, Tel Aviv, Musée, Pavillon Dizenjgoff, «La tapisserie française du XIV^e siècle de nos jours».
1963, Versailles, Château, «Les grandes heures de la diplomatie française».
1963-1964, Londres, Royal Academy, Winter exhibitions, «Goya and his time».
1964, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, «La femme et l'artiste de Bellini à Picasso».
1966, Londres, Galerie Heim, Exposition d'Eté, «Italian Paintings and Sculptures of the XVIIth and XVIIIth centuries».
1966, París, Mobilier National, «Les Gobelins, trois siècles de tapisseries».
1967, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, «La peinture française en Suède. Hommage à Alexander Roslin et à Adolf Ulrik Wertmüller».
1967, New York, Galerie Knoedler & Co, «Master of the Loaded Brush».
1968, Bergame, Galleria Lorenzelli, «Natura in Posa».
1968, Lille, Palais des Beaux-Arts, «Au temps du Roi Soleil. Les peintres de Louis XV».
1968, Londres, Royal Academy of Arts, «France in the eighteenth century».
1970, La Haye; Mauritshuis; París, Orangerie des Tuileries, «Goya».
1972, Lille, Palais des Beaux-Arts, «Eugenio Lucas et les satellites de Goya».
1972, Londres, Royal Academy, «The Age of Neoclassicism».
1974, Cambridge, Fogg Art Museum, «Color in Art».
1974, París, Galerie Cailleux, «Giambattista, Domenico et Lorenzo Tiepolo».
1975, París, Musée Carnavalet, «L'Hotel de Ville de París et la place de Grève».
1975, Providence, Rhode Island School of Desing, «Rubenism».
1975-1976, Toledo, The Toledo Museum of Art; Chicago, The Art Institute of Chicago; Ottawa, The National Gallery of Canada, «The age of Louis XV French painting 1710-1774».
1976, Castres, Musée Goya, «Louis XVI et son temps».
1977, Londres, Heim Gallery, «Aspects of French Academic Art, 1680-1780».
1977, New York, Galerie Wildenstein, «Paris - New York: A Continuing Romance».
1977, Nice, Musée Chéret; Clermont-Ferrand, Musée Bargoin; Nancy, Musée des Beaux-Arts, «Carle Van Loo premier peintre du roi. (Nice 1705 - París, 1765)».
1978, México, Palais des Beaux-Arts, «Del Greco a Goya».
1978, Londres, Colnaghi, «Pictures from the Grand Tour».



Indice

- 9 Palabras preliminares
Javier Tusell Gómez
- 11 Presentación
José Manuel Pita Andrade
- 15 Introducción
Yves Bottineau
- 22 Arbol Genealógico
- 25 Láminas en color
- 43 Catálogo
- 45 La Pintura española en el siglo XVIII
Jeannine Baticle
- 99 La pintura francesa en la Corte de España en el siglo XVIII
Yves Bottineau
- 175 Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII
Alfonso E. Pérez Sánchez
- 219 Bibliografía
- 223 Exposiciones







MUSEO NACIONAL

Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos