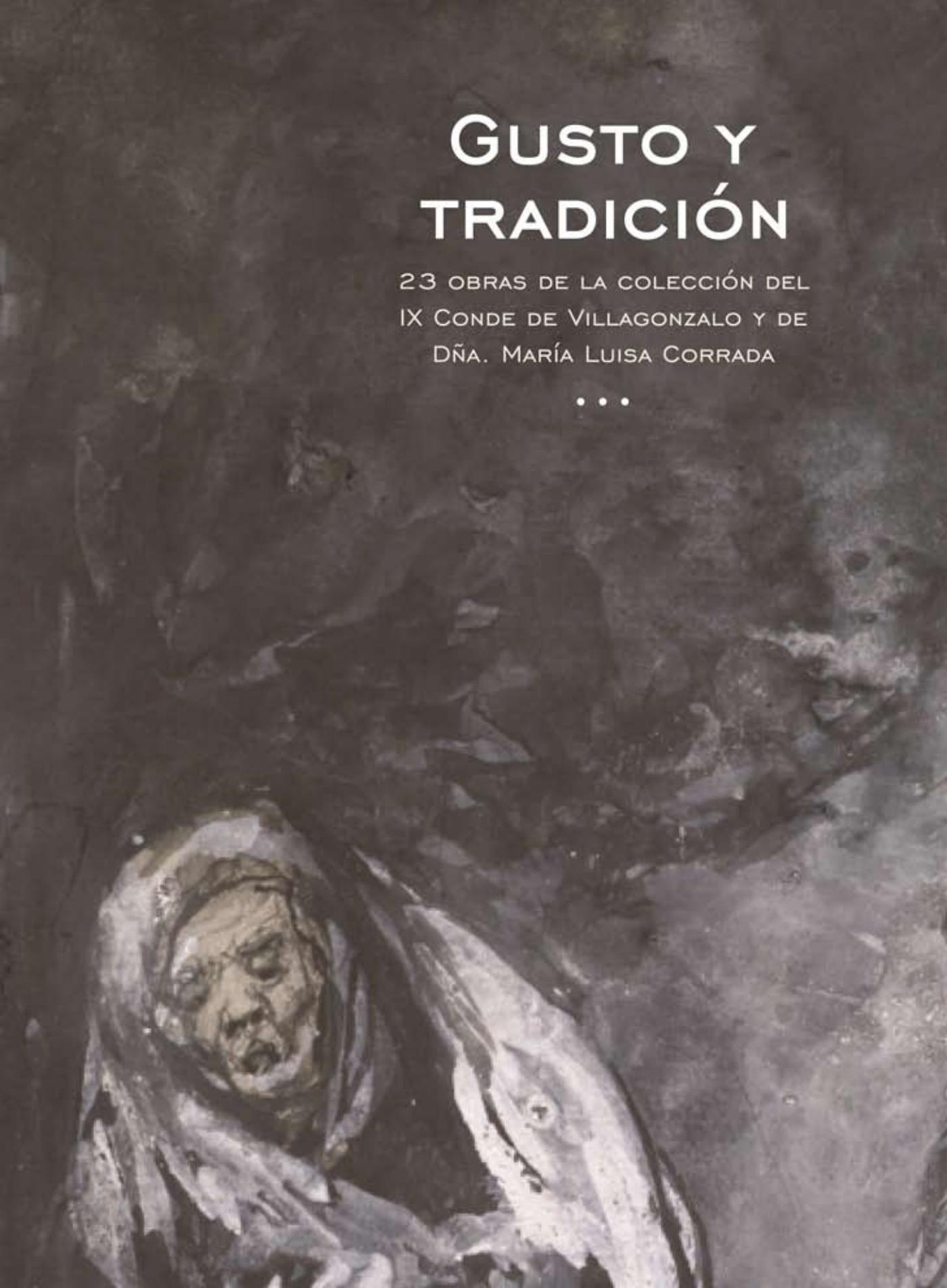


GUSTO Y TRADICIÓN

23 OBRAS DE LA COLECCIÓN DEL
IX CONDE DE VILLAGONZALO Y DE
DÑA. MARÍA LUISA CORRADA

•••



JUAN DE JUANES (SEGUIDOR)

MASSIMO STANZIONE

PETER SNAYERS

PIERRE MIGNARD

ANGELO MARIA CRIVELLI

LOUIS DE SILVESTRE

GIOVANNI BATTISTA PITTONI

JOHANN GEORG PLATZER

LOUIS-MICHEL VAN LOO

ANÓNIMO FRANCÉS

CLAUDE-JOSEPH VERNET (SEGUIDOR)

JACQUES-PHILIPPE CARESME

MARIANO SALVADOR MAELLA

RAMÓN BAYEU Y SUBÍAS

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

GIOVANNI BATTISTA LAMPI

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

FEDERICO DE MADRAZO

ERNEST HÉBERT

CARLOS DE HAES

HENRI REGNAULT (COPIA DE)

• • •

GUSTO Y TRADICIÓN

23 OBRAS DE LA COLECCIÓN DEL
IX CONDE DE VILLAGONZALO Y DE
DÑA. MARÍA LUISA CORRADA

• • •

CON TEXTOS DE:

JAVIER BARÓN

GABINO BUSTO HEVIA

JOSÉ MANUEL DE LA MANO

JOSÉ LUIS DíEZ

RAFAEL JAPÓN

JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA

GLORIA MARTÍNEZ

MANUELA MENA MARQUÉS

SARA MORO

ALFONSO PALACIO

LETICIA RUIZ GÓMEZ

MUSEO · DE
· · · · ·
BELLAS · ·
· · · · ·
ARTES · DE
· · · · ·
ASTURIAS

La muestra *Gusto y tradición* continúa la línea de excelencia que el Museo de Bellas Artes de Asturias viene ofreciendo en los últimos años en la programación de sus exposiciones temporales. En esta ocasión, la pinacoteca pone al alcance y al disfrute del público 23 obras de un interés y de un valor singular por varios motivos.

En primer lugar, porque estas 23 obras forman parte de las 34 pinturas, esculturas y dibujos que María Luisa Corrada, viuda del IX Conde de Villagonzalo, ha depositado temporalmente, por tiempo indefinido, en el Museo de Bellas Artes.

Además, la generosidad de María Luisa Corrada va a permitir que los asturianos y las asturianas puedan contemplar en esta exposición una parte importante de la colección del Conde de Villagonzalo. Fundamentalmente pinturas de los siglos XVI al XIX de un gran atractivo por lo inédito de muchos de sus nombres y, al tiempo, por incluir figuras de máxima importancia a nivel internacional, como los italianos Massimo Stanzione y Giovanni Battista Lampi, los franceses Louis Michel van Loo y Henri Regnault, el flamenco Peter Snayers, y representantes del mejor arte nacional, como Federico de Madrazo, Mariano Salvador Maella y, sobre todos ellos, Francisco de Goya, que aporta un valioso dibujo a la muestra.

El hecho de que las obras de la colección del Conde de Villagonzalo permanezcan en depósito de modo indefinido en el Bellas Artes, va a permitir que se incluyan en el discurso permanente de la propia colección del museo, enriqueciéndolo con nombres hasta ahora inexistentes y reforzando su proyección internacional.

Es importante no olvidar el altruismo de María Luisa Corrada y su generosidad al pensar en el Museo de Bellas Artes como el sitio idóneo en el que depositar una de las colecciones más desconocidas y ponerla así al alcance del público asturiano.

BERTA PIÑÁN SUÁREZ
Consejera de Cultura, Política Lingüística y Turismo
del Gobierno del Principado de Asturias

La muestra *Gustu y tradición* sigue la llinia d'escelencia que'l Muséu de Belles Artes d'Asturies vien ufiertando nos últimos años na programación de les sos esposiciones temporales. D'esta vuelta, la pinacoteca pon al algame y al disfrute del públicu 23 obres d'un interés y d'un valor singular por delles razones.

Primero, porque estes 23 obres formen parte de les 34 pintures, escultures y dibuxos que María Luisa Corrada, viuda del IX Conde de Villagonzalo, depositó temporalmente, pa tiempu indefiníu, nel Muséu de Belles Artes.

Amás, l'arrogancia de María Luisa Corrada va dexar que los asturianos y les asturianas puedan contemplar nesta esposición una parte importante de la colección del Conde de Villagonzalo. Sobre manera pintures de los siglos XVI al XIX d'un gran interés polo inédito de munchos de los sos nomes y, al empar, por incluyir figures de máxima importancia a nivel internacional, como los italianos Massimo Stanzione y Giovanni Battista Lampi, los franceses Louis Michel van Loo y Henri Regnault, el flamencu Peter Snayers, y representantes del meyor arte nacional, como Federico de Madrazo, Mariano Salvador Maella y, sobre toos ellos, Francisco de Goya, qu'apurru un dibuxu bien valiosu a la muestra.

El fechu de que les obres de la colección del conde de Villagonzalo donaes pola so viuda permanezan en depósitu de manera indefinida nel Belles Artes, va dexar que s'incluyan nel discursu permanente de la propia colección del muséu, arriqueciéndolu con nomes hasta agora inexistentes y reforzando la so proyección internacional.

Ye importante nun escaecer l'altruismu de María Luisa Corrada y la so arrogancia al pensar nel Muséu de Belles Artes como'l sitiu afayadizu onde depositar una de las colecciones más desconocíes y ponela asina al algame del públicu asturiano.

BERTA PIÑÁN SUÁREZ
Conseyera de Cultura, Política Llingüística y Turismu
del Gobiernu del Principáu d'Asturies

El depósito temporal, por tiempo indefinido, de 34 obras, entre pinturas, esculturas y dibujos, procedentes de la prestigiosa al mismo tiempo que poco vista colección del IX Conde de Villagonzalo al Museo de Bellas Artes de Asturias, constituye para esta institución uno de los grandes acontecimientos de los últimos años, pues le permite incorporar a sus fondos destacados ejemplos de pintura española y europea de los siglos XVI a XIX, con especial importancia para los encuadrados dentro del siglo XVIII.

Se trata de obras y autores que harán del Museo un centro todavía más importante, sobre todo en esa parte de las colecciones tocante a lo internacional, que se verá desde ahora enriquecida con relevantes ejemplos de grandes artistas hasta ahora inéditos en nuestros fondos como Massimo Stanzione, Peter Snayers, Pierre Mignard, Angelo Maria Crivelli, Giovanni Battista Pittoni, Johan Georg Platzer, Louis Michel van Loo, Jacques-Philippe Caresme, Giovanni Battista Lampi, Ernest Hébert, etc. A ellos hay que añadir destacados trabajos de otros artistas ya representados en la institución como Mariano Salvador Maella, Vicente López, Ramón Bayeu, Federico de Madrazo y Carlos de Haes, que vienen a reforzarlos e incluso mejorarlos en su presencia, así como, en especial, la figura universal de Francisco de Goya, que se suma al Museo con un dibujo que se tenía hasta ahora como perdido y que constituye uno de los más bellos reencuentros con una obra de arte que pueda darse.

De ese conjunto de 34 obras depositadas, se han escogido 23 a modo de presentación de la citada colección y que son las que vertebran la presente muestra, por fuerza heteróclita y heterogénea en cuanto a artistas y escuelas, pero a la cual se le ha dado el conciso y clarividente título de *Gusto y tradición*. Con motivo de la misma se ha editado un folleto de mano y un catálogo en el que cada una de las piezas ha sido estudiada por grandes especialistas en la materia. A ellos, es decir, a Leticia Ruiz, Gabino Busto Hevia, Rafael Japón, Javier Jordán de Urríes y de la Colina, Gloria Martínez, José Manuel de la Mano, Manuela Mena Marqués, José Luis Díez, Javier Barón y quien estas mismas líneas escribe, procedentes del ámbito de Patrimonio Nacional, el Museo del Prado, la Universidad de Granada, el Ministerio de Cultura, el mercado artístico, la investigación o el Museo de Bellas Artes de Asturias, les queremos agradecer el gran interés y el enorme esfuerzo hecho para que esta exposición pudiera salir

adelante en tan poco tiempo. A las fichas del catálogo les precede un breve estudio introductorio, realizado por el conservador de arte antiguo del Museo, el ya citado Gabino Busto, y les sucede las biografías de cada artista, llevadas a cabo en este caso por Sara Moro.

Finalmente, la persona que por encima de todo merece el mayor de los reconocimientos, pues sin ella ni esta exposición, ni el depósito en el Museo de las obras de arte que ahora se presentan hubiera sido posible, es Dña. María Luisa Corrada González, viuda de D. Juan Andrés Maldonado y Chávarri, IX Conde de Villagonzalo, a cuya sensibilidad y generosidad se debe el hecho de haberse acercado un buen día al Museo de Bellas Artes de Asturias con el fin de ofrecer estos fondos para que pudieran ser vistos y admirados por todos los asturianos. Aquí están, para todos nosotros y por tiempo indefinido. Y a ellos dos, a María Luisa Corrada y al propio conde, queremos agradecerles enormemente la preservación y cuidado a lo largo de generaciones de un patrimonio que ahora podemos contemplar emocionados.

ALFONSO PALACIO
Director del Museo de Bellas Artes de Asturias

Esta exposición pretende ser un homenaje a la memoria de mi marido, Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo, quien dedicó un gran esfuerzo a la custodia y conservación del patrimonio artístico familiar.

Los cuadros aquí expuestos son una pequeña muestra de parte de la colección que sus antepasados reunieron entre finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX principalmente y que abarca los siglos XV a XIX.

Desde entonces hasta la actualidad han pasado más de cien años, en los cuales han ocurrido importantes acontecimientos históricos que no hicieron fácil la tarea de procurar la salvaguarda de esta colección, pero a pesar de las dificultades, que no han sido pocas ni menores, hoy podemos disfrutarlas en muy buen estado de conservación.

Como asturiana que soy, de Santoveña (Amieva), supone para mí una enorme satisfacción que estos cuadros, que muy pocas veces antes fueron expuestos en público, puedan ser contemplados desde ahora en este fantástico marco que es el Museo de Bellas Artes de Asturias, al que profeso un gran cariño.

MARIA LUISA CORRADA GONZÁLEZ

GUSTO Y TRADICIÓN.

23 OBRAS DE LA COLECCIÓN DEL IX CONDE DE VILLAGONZALO Y DE DOÑA MARÍA LUISA CORRADA.

La exposición *Gusto y tradición* surge de la aceptación en mayo de 2021, por parte de la Junta de Gobierno del Museo de Bellas Artes de Asturias, del depósito temporal por tiempo indefinido de 34 obras de arte –entre pinturas, esculturas y dibujos–, procedentes de la prestigiosa colección de don Juan Andrés Maldonado y Chávarri, IX conde de Villagonzalo y VIII Marqués de la Scala, y de su viuda, doña María Luisa Corrada González. Este interesante acopio patrimonial, que llegó al Museo en buen estado de conservación, consta de un conjunto de obras de artistas de los siglos XVI al XIX –pertenecientes a las escuelas española, flamenca, italiana, francesa, austriaca, alemana y holandesa–, con una presencia relevante de piezas de creadores del siglo XVIII o a caballo entre los siglos XVIII y XIX.

Muchos de estos artistas son inéditos en el catálogo del Museo de Bellas Artes de Asturias, mientras que algunos otros se encuentran representados en los fondos de la Institución, pero con testimonios que, gracias al mentado depósito, reciben ahora refuerzo o incluso mejoramiento.

Así, la incorporación de estas piezas constituye uno de los grandes acontecimientos de la historia del Museo de Bellas Artes de Asturias, pues con esta operación el Centro experimenta un crecimiento sustancial de sus colecciones, pasa a cubrir al más alto nivel alguna de sus lagunas y consigue una mayor proyección internacional de sus fondos.

Hasta donde nos ha sido posible investigar, el origen de la colección se remonta a la década de 1860, años en donde don Mariano Miguel Maldonado y Dávalos, VII conde de Villagonzalo, debió recibir de su padraastro, don Luis Joaquín Carbajal y Queralt, III conde de la Unión, algunos lotes. Ese patrimonio pasó después a manos de don Fernando Maldonado Salabert, VIII conde de Villagonzalo, y luego a la propiedad de don Juan Andrés Maldonado y Chávarri, IX conde de Villagonzalo. Finalmente, doña María Luisa Corrada González, asturiana nacida en Santoveña, concejo de Amieva, y viuda, como se indicó, del IX conde, es la persona que supo preservar y cuidar la colección hasta el presente, y quien ha tenido la munificencia de ofrecerla

al Museo de Bellas Artes de Asturias, evitando así su desmembramiento y facilitando su conservación, estudio, exposición y difusión en las mejores condiciones. Con esta acción, la depositante demuestra, de un lado, un altruismo ejemplar para con la comunidad asturiana; y de otro, una confianza encomiable en los profesionales que constituyen el actual equipo del Museo y en su dirección.

Del mentado depósito se ha seleccionado un compendio de 23 obras -formado por 19 pinturas y 4 dibujos-, al objeto de conformar, a modo de presentación, la nombrada muestra.

Dadas las características de la colección, la agrupación de estas obras resulta inevitablemente heterogénea, pero interesantísima tanto para el aficionado al arte, como para el profesional de la historia del arte y las bellas artes, pues están recogidos ejemplos de los grandes estilos de la pintura europea, así como una variedad notable de temáticas, que van de las obras religiosas a las mitológico-alegóricas, pasando por la pintura de batallas, el paisaje, el bodegón de caza o el costumbrismo. No obstante, el género dominante lo constituye el retrato cortesano y aristocrático, del que la muestra ofrece una inusitada diversidad de técnicas y lenguajes.

Como veremos seguidamente, en la exposición concurren maestros de primerísima línea como Massimo Stanzione, Pierre Mignard, Giovanni Battista Pittoni, Louis-Michel van Loo, Francisco de Goya, Giovanni Battista Lampi, Federico de Madrazo, Ernest Hébert o Carlos de Haes, entre otros.

En este catálogo, se recogen los estudios científicos de cada una de las obras, a cargo de Leticia Ruiz, Rafael Japón, Javier Jordán Urries y de la Colina, Gloria Martínez, José Manuel de la Mano, Manuela Mena Marqués, José Luis Díez, Javier Barón y Alfonso Palacio, acreditados especialistas a los que el firmante de estas líneas tiene el honor de acompañar con tres investigaciones. Por su parte, la historiadora del arte Sara Moro ha redactado las biografías de los artistas.

La exposición se abre con una *Verónica de la Virgen* (Cat. 1) pintada sobre tabla por un seguidor de Juan de Juanes. Así, esta pieza quinientista, de tan limpio dibujo, se encuentra relacionada con el artista más relevante del renacimiento en Valencia. Representa la cabeza de la Virgen con irradiaciones doradas, una iconografía de origen medieval que pretendía mostrar la *vera effigies* o imagen verdadera de María, sustentada en el legendario retrato que san Lucas pintó de la Madre de Dios.

En la tabla queda recogido el sentido devocional, de carácter íntimo y sensible, que emerge a veces en las creaciones del célebre pintor valenciano.



Cat. 3. Detalle.

La *Verónica de la Virgen* de la colección Villagonzalo-Corrada que aquí presentamos viene a reforzar el referido núcleo renacentista del arte español en el Museo de Bellas Artes de Asturias, pues enlaza con el *San Agustín* de la donación Arango, una obra excelsa del citado Juanes.

El siguiente capítulo de la exposición reúne tres excelentes pinturas barrocas, adscritas respectivamente a las escuelas italiana, flamenca y francesa.

La obra italiana (Cat. 2), una de las joyas del depósito Villagonzalo-Corrada, está atribuida con toda seguridad a Massimo Stanzione, egregio maestro de la pintura napolitana de la primera mitad del siglo XVII. En ella aparece una santa –quizá santa Águeda– sujeta a los modelos idealizados de Guido Reni.

El Museo de Bellas Artes de Asturias, que ya poseía una obra en depósito relacionada con Stanzione –*El Bautista despidiéndose de sus padres*–, pasa ahora a contar con uno de los mejores trabajos de este artista, incrementando el número y realzando la calidad de su colección de pinturas del arte italiano.

La obra flamenca, titulada *Vista del sitio de Breda* (Cat. 3), es una tabla firmada por Peter Snayers, pintor especializado en batallas históricas. Al igual que en otras producciones suyas, Snayers plasmó un paisaje a modo de plano topográfico, con el sitio de la ciudad de Breda por parte de los combativos tercios españoles. La tabla, que lleva al dorso el sello del gremio de carpinteros de Amberes, pudo usarse en algunas actuaciones conmemorativas, propagandísticas o castrenses. En ese sentido, debe resaltarse su conexión temática con el conocido y admirado óleo *La rendición de Breda* o *Las lanzas*, de Diego Velázquez.

Por todo lo dicho, *Vista del sitio de Breda* es una obra muy atractiva, que aporta un testimonio valiosísimo al conjunto de pinturas flamencas que ya custodia el Museo de Bellas Artes de Asturias.

En lo que atañe a la pintura barroca francesa, la exposición cuenta con el *Retrato de María Luisa de Orleans, Reina consorte de España* (Cat. 4), obra de 1679, realizada por Pierre Mignard con probable participación de su taller.

El cuadro es un interesante ejemplo de la actividad de ese pintor francés como retratista de corte. *María Luisa de Orleans* aparece efigiada con motivo de su matrimonio por poderes con el rey Carlos II de España. La imagen aúna el retrato cortesano con el de aparato, en favor de la acción política de la retratada como Reina consorte.

Esta pieza, en conjunción con el carismático *Retrato de Carlos II a los diez años* (1671), de Juan Carreño de Miranda, permite al Museo de Bellas Artes de Asturias incrementar el ciclo de imágenes adscritas al reinado del último Austria.

El pintor italiano Angelo Maria Crivelli, también conocido como Il Crivellone, actúa de bisagra en la exposición entre los siglos XVII y XVIII. Probablemente fallecido hacia 1730, Il Crivellone fue artista especializado en pintura de animales y, sobre todo, de bodegones. Uno de ellos (Cat. 5), centrado en un motivo de caza, es el que ahora ofrecemos a la contemplación del público. La pintura, con notorias huellas flamencas, muestra un grupo de aves muertas -fruto de una cacería-, en un paisaje boscoso. Estas composiciones con representación de aves cobradas, en ocasiones formando parejas o series, gozaron de gran estimación en el siglo XVIII y revelan el arraigo que alcanzó la mentada cinegética en los círculos cortesanos y aristocráticos.

Otro pintor que penetra en el siglo XVIII es el francés Louis de Silvestre. A este artista, que fungió como primer pintor de los reyes Augusto II y Augusto III de Polonia, se le atribuye el *Retrato de María Antonia Walburga de Baviera, princesa imperial* (Cat. 6), resuelto hacia 1747. La dama, representada en encuadre de busto, era hija del príncipe elector Carlos Alberto de Baviera -posteriormente Carlos VII del Sacro Imperio Romano Germánico- y de la archiduquesa María Amalia de Austria. La retratada recibió una esmeradísima formación artística que la llevó a destacar en la música, la literatura y la pintura.

La sofisticación, el refinamiento y la afectación de este primoroso retrato de corte permiten enmarcarlo dentro de la sensibilidad del rococó.



Cat. 7. Detalle.

En esa misma estética se desenvuelve Giovanni Battista Pittoni, uno de los pinceles más destacados de la Venecia dieciochista. De este artista incorporamos a la exposición *Baco y Ariadna* (Cat. 7), tela pintada hacia 1730-1732, que muestra el encuentro amoroso entre Baco, dios del vino, y la princesa cretense Ariadna. De esta exquisita pintura, influida por otros artistas venecianos como Giambattista Tiepolo o Sebastiano Ricci, se conocen cuatro réplicas en otros tantos museos internacionales, dos de ellas con sendas parejas centradas en la iconografía del sacrificio de Políxena.

Con este *Baco y Ariadna*, la primera Pinacoteca asturiana pasa a ser uno de los contados museos españoles en donde es posible admirar un ejemplo del refinado y luminoso arte de Pittoni.

El artista sud-tirolesés Johann Georg Platzer nos permite seguir ahondando en el arte europeo del siglo XVIII. Este creador, establecido en Viena, adquirió un gran renombre con la pintura de temas galantes. Paradigma de este género es el *Banquete en un parque* (Cat. 8), óleo sobre cobre fechable en el segundo cuarto del siglo XVIII, que muestra una escena de cortejo amoroso con músicos y otros personajes. La densidad

de formas, el gusto por el detalle, la escenografía barroca y la atmósfera de hedonismo y sensualidad hacen de esta pieza una expresión típica del rococó vienés.

En el siglo XVIII se desarrolla también la extensa actividad de Louis-Michel van Loo, artista francés perteneciente a una familia oriunda de los Países Bajos, que a partir de 1737 trabajó en España para el rey Felipe V y su segunda esposa, Isabel de Farnesio.

Este fabro, además de retratar a los Reyes, inició a su llegada una serie de efigies actualizadas de sus hijos pequeños. Ese es el origen del par de delicados retratos infantiles, de similares dimensiones, de las infantas María Teresa de Borbón (Cat. 9) y María Antonia Fernanda de Borbón (Cat. 10).

María Teresa, de once años de edad, posa sedente, en un exterior con fondo de árboles. La infanta sujeta con su mano izquierda una cornucopia rebosante de frutas, mientras agarra un racimo de uvas con la derecha.

María Antonia Fernanda, de nueve años de edad, aparece de pie en un jardín. La niña mira al espectador con una original guirnalda a modo de banda, mientras compone una corona floral.

Ambas obras traslucen el virtuosismo técnico del pintor galo y prueban su competencia como retratista, al ser capaz de transmitir la pompa y distinción de las modelos, sin menoscabo de su pueril gracia y entrañable candidez.

La anexión de Louis-Michel van Loo a la nómina de artistas del Museo de Bellas Artes de Asturias es un hecho muy afortunado para el patrimonio cultural público, pues no sólo queda representado uno de los mejores pintores de corte del siglo XVIII, sino que se incorpora, a la par, un señalado maestro de Luis Meléndez, gran pintor de ascendencia asturiana, del que el Museo cuenta con un soberbio conjunto de piezas.

Otra obra dieciochista seleccionada para esta exposición es un interesante retrato de artista anónimo francés (Cat. 11). En él aparece un joven de medio cuerpo, de desahogada posición, vestido según la moda Luis XV. El individuo, situado ante una partitura, sujeta con sus manos una flauta travesera. Es probable que la efigie -para la que se propone una cronología en torno a 1740-, sea la de uno de los numerosos aficionados a la música, que quiso pasar a la posteridad con su instrumento. El retrato brinda, en cualquier caso, un excelente documento acerca del papel social del arte de Euterpe en el Siglo de las Luces.

La exposición *Gusto y tradición* acoge también la obra *Naufragio* (Cat. 12), de un seguidor de Claude Joseph Vernet. La tela representa la pérdida de una embarcación al lado de una costa rocosa, con la afligida presencia de algunos náufragos.

Vernet, maestro francés especializado en paisajes y marinas —con especial atención a los naufragios—, alcanzó notoriedad internacional y sus trabajos fueron muy imitados por discípulos y seguidores.

En este cuadro de la colección Villagonzalo-Corrada, la turbulencia de la escena, el celaje tormentoso y el contraste lumínico intensifican el efecto dramático del siniestro y permiten inscribir la pieza dentro del prerromanticismo, corriente que se extendió por toda Europa durante el último tercio del siglo XVIII.

Otro importante artista francés de este mismo ciclo temporal es Jacques-Philippe Careme. Su producción más personal está conformada por composiciones mitológicas de carácter frívolo y galante, entre las que resultaron recurrentes las bacanales de ambiente festivo y alegre. Ejemplo de esta producción es la acuarela que aquí se exhibe (Cat. 13). La imagen representa parejas de ninfas y sátiros entregadas al juego del amor en un frondoso jardín. El ágil dibujo de líneas curvas; el colorido suave, casi nacarado, y el sensualismo de sesgo erótico convierten esta obra en un emblema del rococó tardío.

En la exposición figura asimismo una de las obras más sugestivas de la colección Villagonzalo-Corrada. Se trata de *Las cuatro estaciones* (Cat. 14), serie creada por el valenciano Mariano Salvador Maella, primer artista de esta exposición a caballo de los siglos XVIII y XIX. Como conocen bien los apasionados del arte español, este artífice compartió con Goya, su oponente, el título de pintor del rey Carlos IV.

La referida serie, montada a modo de pequeño biombo, consiste en los cuatro bocetos que dieron lugar al ciclo homónimo actualmente conservado en el Museo del Prado. Fue el citado Carlos IV quien en 1805 encargó este trabajo a Maella para redecorar el Gabinete de platino de la Casa del Labrador en Aranjuez, proyecto que la abdicación del Monarca acabó frustrando.

Como revelan estos borrzones —mucho más vivaces y espontáneos que los lienzos definitivos—, Maella representó las cuatro estaciones recurriendo a sendas alegorías: Flora para la primavera; Ceres para el verano; Baco para el otoño y una pareja de ancianos para el invierno.

Los *modellini* ahora expuestos, unidos a las tres piezas de Maella que forman parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Asturias, hacen de este Centro un lugar imprescindible en el cabal conocimiento del artista valenciano y un apoyo muy estimable para conocer la actividad artística en la corte española a finales del siglo XVIII y principios del XIX.



Cat. 15. Detalle.

El pequeño cuadro *Visión de san Antonio* (Cat. 15), atribuido a Ramón Bayeu, permite tratar en la compilación que estudiamos y difundimos la personalidad de este notable artista aragonés, hermano menor de Francisco y Manuel, también pintores; y cuñado de Francisco de Goya, con quien colaboró en algunos encargos.

En este lienzo, Ramón Bayeu plasmó, con hábil y meticulosa técnica, la aparición del Niño Jesús a san Antonio, siguiendo la tradicional iconografía que, dada su popularidad, se mantenía vigente en los cultos del siglo XVIII.

La obrita, claramente destinada a la devoción privada, complementa de forma venturosa la memoria de Ramón Bayeu en el Museo de Bellas Artes de Asturias, pues la Institución muestra también de este mismo hacedor una cautivadora pieza en depósito de la colección Pérez Simón.

La atribución firme a Francisco de Goya del singular e impactante dibujo *Maja y Celestina* (Cat. 16), de hacia 1825, así como su incorporación a este evento expositivo -preludio de su agregación a los fondos estables del Museo-, constituyen dos hitos de enorme trascendencia en la historia del Museo de Bellas Artes de Asturias.

El dibujo, una magistral combinación de aguada y aguazo sobre papel verjurado, presenta una técnica sobrecogedoramente segura, libre y vibrante, propia del periodo final del artista. En la pieza, Goya recrea el asunto de la celestina y su pupila, que

había sido recurrente a lo largo de su trayectoria. Los dos personajes, en un montículo, esperan la llegada del cliente que emerge en segundo término, a la derecha. El ambiente crepuscular, casi nocturno, anega la escena de un ominoso misterio.

La composición -estrechamente conectada con algunas estampas de la serie de los *Caprichos*, al igual que con las estremecedoras *Pinturas negras*-, es epítome del Goya más amargo y sombrío, precursor de las tendencias expresionistas de los siglos XX y XXI.

Con esta asombrosa y madura invención plástica, el Museo de Bellas Artes de Asturias, que conserva dos importantes retratos de Goya y un conjunto significativo de su obra gráfica, representa ahora, al más alto nivel, al Goya dibujante, consolidándose como uno de los Centros de visita ineludible en el estudio del genial artista aragonés, así como uno de los focos de difusión más promisorios de su vida y su obra.

Atendamos ahora a Giovanni Battista Lampi, artista de trayectoria cosmopolita, aunque especialmente vinculado a Viena. A este pintor, que forma parte del elenco de retratistas más dotados del siglo XVIII, corresponde el *Retrato de la concesa Sophie de Witt, luego Potocka, como vestal* (Cat. 17). La protagonista de esta pintura, una aristócrata de origen griego, mantuvo contactos con las casas reales francesa y rusa. Su legendaria y seductora belleza hizo que la efigiaran varios artistas, pero fue Lampi el que llevó a cabo sus retratos más conocidos. En uno de ellos, Sophie, también conocida como la Bella griega, exhibe su fascinante hermosura caracterizada como vestal o sacerdotisa de Vesta, la diosa romana del hogar. Esa es, precisamente, la iconografía que registra la tela de la colección Villagonzalo-Corrada. Las características formales de esta versión denuncian que se trata, probablemente, de una réplica del retrato *princeps* conservado en el Castello del Buonconsiglio de Trento. En cualquier caso, la obra se sitúa entre los mejores retratos de orientación neoclásica que pueden verse actualmente en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

El siguiente artista de la exposición, en orden cronológico, es Vicente López, conocido y celebrado retratista académico, de analítica y aguzada objetividad, que llevó a cabo una triunfante carrera en la corte.

La colección Villagonzalo-Corrada nos ofrece la oportunidad de conocer la actividad pastelista de este creador, a través del *Retrato de María Concepción Valcárcel, XI marquesa de Castel-Rodrigo* (Cat. 18), fechado en 1805. La dama, retratada de busto, aparece con el cabello suelto y lleva vestido blanco cubierto por un chal gris moteado.

Esta efigie al pastel hace perfecto tándem con el retrato al óleo, ejecutado igualmente por López, de *La reina María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII*, que ingresó en el Museo de Bellas Artes de Asturias en 2002. Si en el primer retrato

el artista despliega su destreza como consumado dibujante, en el segundo lo hace como un virtuoso y espectacular profesional de los pinceles.

Federico de Madrazo, influyente pintor de corte y abanderado del arte oficial español, nos conduce a los años centrales del siglo XIX con dos obras de gran interés:

En primer lugar, un dibujo a lápiz de 1840, titulado *Zampognaro* (Cat. 19). Esta pieza, trabajada durante su estancia en Roma, representa un tipo popular tocando una gaita. El tema, de cuño costumbrista, resultó muy atractivo para los pintores de sensibilidad romántica. En el Museo de Bellas Artes de Asturias hay un asunto paralelo, realizado al óleo por Ignacio Suárez Llanos, uno de los discípulos de Madrazo.

En segundo lugar, contamos con un valioso *Autorretrato* (Cat. 20) de 1858. El fabro, en pie y de cuerpo entero, se presenta en su estudio madrileño ante un gran lienzo que, dispuesto en su caballete, se dispone a pintar.

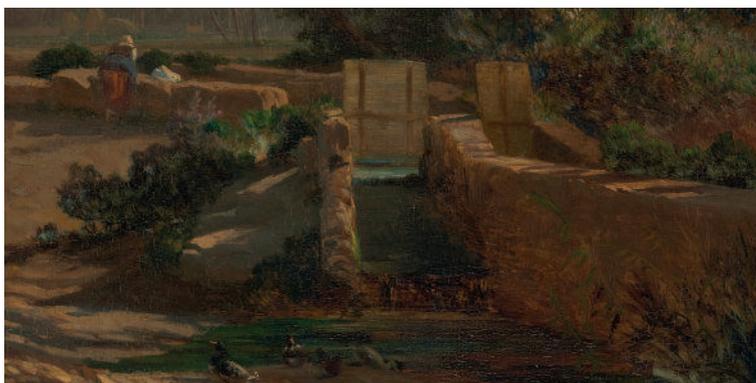
Al figurar en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias tres dibujos y otros tantos retratos de Madrazo, el depósito de este par de obras genera en el elenco museal del artista dos espléndidos cuartetos de dibujos y pinturas, respectivamente. Así, con ocho piezas en total, el Museo, al tiempo en que representa adecuadamente al consagrado pintor, reafirma la calidad de su colección de pinturas españolas del siglo XIX.

La exposición del depósito Villagonzalo-Corrada nos permite acercarnos a Ernest Hébert, uno de los grandes pintores del Segundo Imperio Francés y la Tercera República de ese mismo país. Una parte de su vida transcurrió en Italia, destino en donde dirigió, en dos ocasiones, la Academia Francesa en Roma.

Magistral retratista de la alta sociedad, en 1872, durante su primer periodo romano, pintó el singular *Retrato de Julia Fernanda Dominé y Desmaysières, X marquesa de Jabalquinto* (Cat. 21). Frontal y sedente, con las manos cruzadas sobre el regazo, la retratada dirige su lánguida y ensoñadora mirada al espectador. La marquesa luce un vestido blanco de gran suntuosidad y posa coronada y engalanada con otras joyas.

La obra, como se indica en este mismo catálogo, presenta resonancias prerrafaelitas y prueba, en su sofisticación, casi quimérica, como la pintura contribuía eficazmente a sostener la autoconciencia del estatus social.

La exposición entra en su recta final con Carlos de Haes, pintor de origen belga que desarrolló su carrera en España. Como saben los entusiastas de la pintura, este artista es el adalid del paisajismo realista español.



Cat. 22. Detalle.

La pieza expuesta (Cat. 22), un óleo sobre tabla fechado en 1860, muestra un paisaje con palmeras y una acequia. Realizada durante la primera expedición pictórica de Carlos de Haes a Elche, en esta representación subsisten componentes de naturaleza romántica, como algunos motivos imaginados, pero el uso de los estudios del natural, junto al tratamiento lumínico y la elección de los tonos claros, denotan ya la nueva concepción del paisaje.

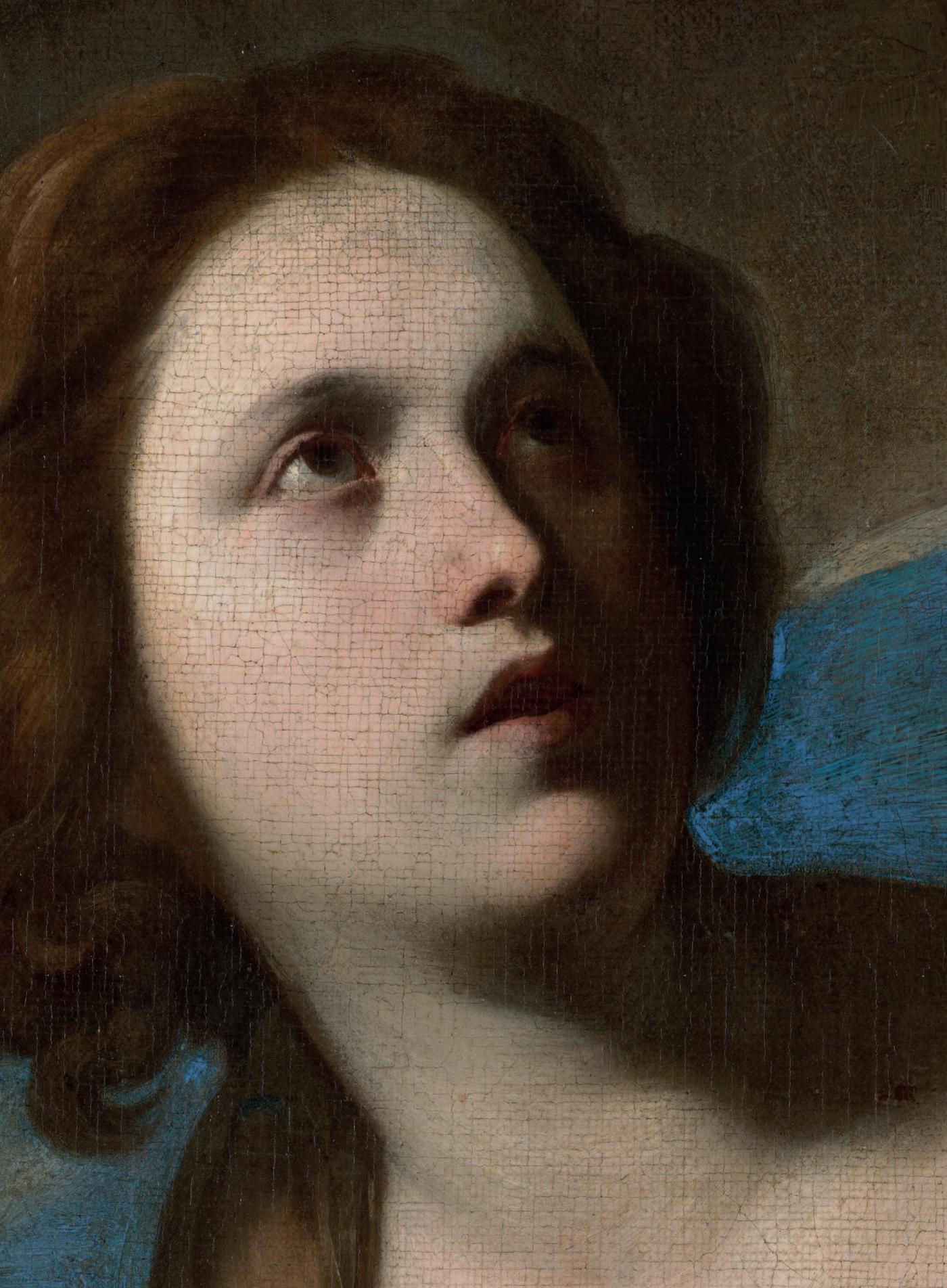
La vista ilicitana contribuye a cimentar la representación del artista en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en cuya colección se cuentan ahora tres pinturas en depósito y una en propiedad, además de un dibujo y un álbum de aguafuertes.

Finalmente, resta por comentar la obra identificada como *Juan Prim, 8 de octubre 1868* (Cat. 23), copia antigua, a menor tamaño, del impactante original pintado por el francés Henri Regnault.

Regnault fue testigo en España de la Revolución de 1868, llamada la Gloriosa, que provocó, con la intervención del general Prim, el destronamiento y exilio de la reina Isabel II. Este acontecimiento llevó al pintor a realizar el retrato ecuestre del militar –actualmente en el Museo de Orsay, anteriormente en el Museo del Louvre y en el Museo de Luxemburgo– como un apasionado héroe revolucionario. La pintura alcanzó un éxito rotundo, tuvo una gran repercusión social y fue reproducida en numerosas versiones, una de las cuales, procedente de la colección Villagonzalo-Corrada, cierra la muestra *Gusto y tradición*.

GABINO BUSTO HEVIA

Conservador de arte antiguo del Museo de Bellas Artes de Asturias





CATÁLOGO

JAVIER BARÓN

GABINO BUSTO HEVIA

JOSÉ MANUEL DE LA MANO

JOSÉ LUIS DÍEZ

RAFAEL JAPÓN

JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA

GLORIA MARTÍNEZ

MANUELA MENA MARQUÉS

ALFONSO PALACIO

LETICIA RUIZ GÓMEZ

[1]

Seguidor de Juan de Juanes

(Bocairente, hacia 1505 – 1579)

Verónica de la Virgen

Óleo sobre tabla, 32,2 x 25,4 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA ICONOGRAFÍA:

Benito Doménech, Valencia, 2000, n.^{os} 74 y 75, pp. 178 y 179; López Azorín, Alicante, 2006, n.º 12, pp. 150 y 151; Gómez Frechina, Florencia, 2007, n.º 5, pp. 102 y 103; Company y Puig, Alicante, 2006, n.º 12, pp. 150 y 151.



Esta cabeza de la Virgen cubierta con velo y manto blancos y rodeada por resplandores dorados, sigue una iconografía medieval y raigambre flamenca que otorga a esta efigie la consideración de *vero icona* de María. El auténtico retrato realizado, según la tradición cristiana, por san Lucas. En algunas representaciones, el modelo se acompañaba por la cabeza de Cristo, bien conformando dípticos de pequeñas dimensiones para propiciar la devoción privada y facilitar su transporte, bien conformando un ostensorio de doble faz. Imágenes que a veces se sustituían por las representaciones del Ecce Homo y la Dolorosa, en un énfasis pasionista que cuadra bien para esas piezas litúrgicas.

La verónica de la Virgen se difundió por buena parte de Europa en los siglos XV y XVI, y en el Reino de Aragón encontramos ejemplos tempranos, siendo seguramente el primero y más representativo de ellos el realizado por Gonçal Peris Sarriá (Valencia, hacia 1380-1451) entre 1405 y 1410 (Museo de Bellas Artes de Valencia). Es una figura que presenta la cabeza o busto corto de María recortado sobre un fondo dorado completado con una filacteria en la zona inferior con la salutación angélica. El modelo fue repetido cuarenta años después por Joan Reixach (1411-1484), el más fecundo de los alumnos de Peris; además del bifaz de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Pego (Alicante), el recientemente adquirido por el Museo del Louvre (antigua colección Durrieu). La cabeza aparece inclinada hacia la izquierda, tocada con velo blanco y cubierta con manto azul muy claro. Los delicados rasgos físicos, la mirada de soslayo al espectador y el fondo dorado y sin más referencias espaciales, definieron una fórmula iconográfica que por su carácter de verónica se mantuvo en la pintura de la siguiente centuria donde fue Juan de Juanes quien matizó los rasgos de la Virgen al trasladar su propio modelo femenino en el ejemplar conservado en la parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás obispo (Valencia). Realizado en 1572, Joanes dotó a María de una intensa viveza y cercanía: la mirada dirigida al espectador, el rostro más redondo y suavemente contrastado, enmarcado por la blanca indumentaria y el fondo oscuro en el que se dibuja sutilmente halo y resplandor. De esa versión joanesca pueden rastrearse diferentes repeticiones de factura y calidad desigual, pero todas ellas son prueba de la excelente aceptación del modelo.

La tabla Villagonzalo, creo que inédita hasta la fecha, sigue el modelo de Joanes, repitiendo incluso las medidas (la del valenciano mide 31,8 x 26,4 cm) y el diseño básico de pliegues y rasgos. Se ha afinado el óvalo facial, redibujada la comisura de los labios y la mirada de la Virgen, que se desvía del escrutinio del espectador. Además, el velo cubre por completo el cuello de María. Esta última variación fue reali-

zada a posteriori, después de repetirse en la tabla el modelo de Joanes. Así puede apreciarse en la superficie pictórica, gracias al trepado del dibujo previo del referido velo. Cabe preguntarse si la tabla de la colección Villagonzalo fue realizada gracias al empleo de una plantilla o patrón del ejemplar valenciano. Sólo un estudio técnico de la obra permitiría discernir esa cuestión y tal vez hipotetizar sobre la autoría. El reverso de la tabla (reforzada con dos pequeños barrotes y una preparación blanquecina aplicada con espátula) dista de los cuidados revestimientos aplicados por el maestro o su taller: fondos dorados, gofrados o jaspeados. En cualquier caso, esta versión de la verónica es una interesante conjunción del original de Peris o Reixach, con el de Joanes.

LETICIA RUIZ GÓMEZ

[2]

Massimo Stanzione

(Orta de Atella, hacia 1585 – Nápoles, hacia 1656)

Santa. (¿Santa Águeda?)

1635 – 1640

Óleo sobre lienzo, 71,5 x 58,3 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso, en el marco, marbete con impresión del n.º “82” (invertido); en el bastidor, sendas etiquetas, una de la JUNTA DE INCAUTACIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO (“N.º de Inventario: 542 / Procedencia: Villagonzalo / 14”) y otra de la empresa MACARRÓN S.A. (“EXPOSICIÓN: Pintura Napolitana S. XVII / AUTOR: M. Stanzione / TÍTULO: Santa Agueda / PROPIETARIO: Conde de Villagonzalo / MEDIDAS: 70 x 58 VALOR_”); en el lienzo, manuscrito a tiza, el código alfanumérico “F11339”, alusivo al número de registro fotográfico realizado por la referida Junta.

PROCEDENCIA:

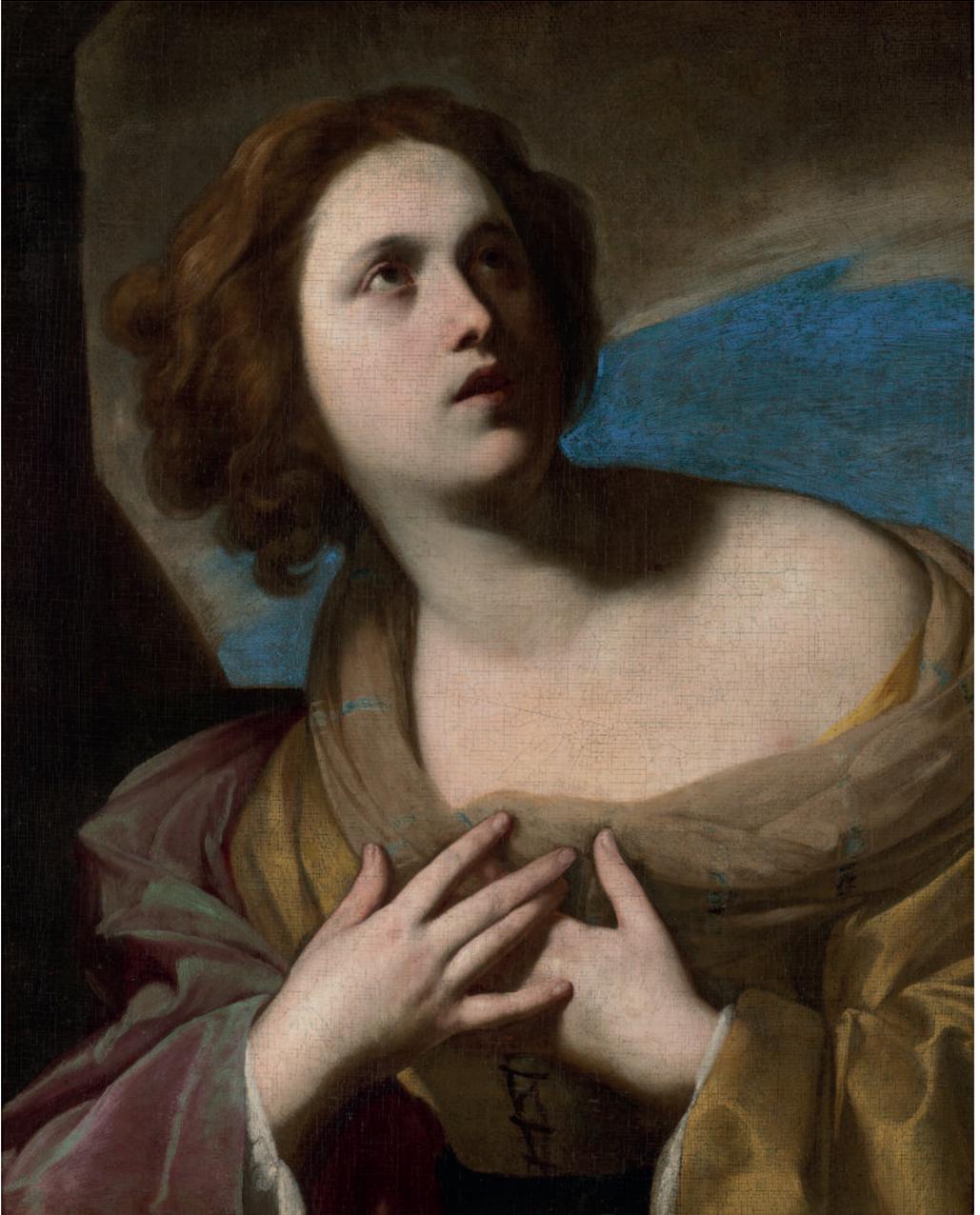
Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Pérez Sánchez, 1965, p. 455, repr. Lámina 170; Mena Marqués, 1985, p. 302, n.º 129, repr. en p. 303; Schütze y Willette, 1992, p. 208, A42, fig. 169, p. 311; Leone de Castris, 1992, pp. 545-568; Setaro, 2014-2015, pp.154-157, fig. 50.

EXPOSICIONES:

Madrid 1985 (a).



Esta obra, de muy alta calidad, fue atribuida con toda pertinencia a Massimo Stanzione por Alfonso E. Pérez Sánchez, adscripción mantenida por los investigadores que la revisaron con posterioridad. En efecto, se trata de una pieza autógrafa del célebre artista italiano, uno de los grandes maestros de la pintura napolitana de la primera mitad del siglo XVII.

La obra representa a una joven en encuadre de busto prolongado, con el cuerpo levemente orientado hacia su derecha y la cabeza girada en sentido contrario. La fémina -indudablemente una santa- lleva cabello recogido con mechones sueltos y dirige su mirada hacia lo alto en actitud expectante. Las manos, superpuesta la diestra a la zurda, tocan levemente el pecho componiendo un ademán alusivo a un estado de contenida conmoción y beatitud. La mujer viste fino ropaje, cuyo drapeado deja al descubierto su hombro izquierdo.

Un potente foco procedente de la parte superior izquierda ilumina la figura y crea una densa sombra que cubre la mitad opuesta del rostro, al igual que una parte del cuello y del hombro.

Al fondo, un vano de vértices achaflanados -del que se distingue la jamba izquierda- permite apreciar una franja de cielo azul dominada por una espesa nube.

La figura, primorosa y delicadamente ejecutada, denuncia la influencia de la escuela boloñesa, a través de los arquetipos idealizados de Guido Reni. El firme modelado anatómico, bien apreciable en el torneado de las manos; la serenidad y nobleza de la apostura y la elegancia del gesto invisten la obra de clasicismo. A él se une un sentido del color de gran sutileza y refinamiento, como revelan el atuendo del personaje y la faja azul del celaje.

Thomas Willette ha relacionado el estilo de la pintura con otras producciones conocidas de Stanzione: “Stilisticamente, il dipinto (...) è molto vicino alla *Sant’Agata* (sic) di Barcelona, alla *Santa Dorotea* di Buenos Aires, e alla ben più terrena *Cleopatra* della Galleria Durazzo Pallavicini di Genova.”¹ Ciertamente, la obra que aquí se cataloga corresponde al mejor momento del hacedor italiano y presenta una correlación estilística muy estrecha con otras creaciones suyas, erigiéndose como uno de sus trabajos más representativos. En este sentido, la datación propuesta por Manuela Mena para la pieza, centrada en el lustro que va de 1635 a 1640², resulta bien congruente.

Hasta ahora, se ha dado por segura la identificación del personaje con santa Águeda o santa Ágata, pero lo cierto es que la ausencia de atributos explícitos en la imagen introduce incertidumbre en la determinación de su concreta iconografía. Un elemento a favor de la mentada identidad podría ser la inclusión del ventanal achaflanado, en probable alusión al interior de la prisión en donde los verdugos torturaron a Santa Águeda cortándole los pechos. Cabe pensar, asimismo, que la orientación clásica de la obra haya podido inhibir en este caso los componentes naturalistas de la hagiografía, especialmente los efectos truculentos del martirio. Sea como sea, la dignidad y porte egregio de esta representación harían muy atractiva la pintura para el ejercicio de la devoción privada en el círculo de un propietario de mentalidad comedida, refractario al exceso realista y amante del decoro.

GABINO BUSTO HEVIA

¹ Schütze y Willette, 1992, p. 208, A42. Es evidente que en esas comparaciones el autor estadounidense confunde a la *santa Inés* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona) con otra *santa Ágata*.

² Mena Marqués, 1985, p. 302.

[3]

Peter Snayers

(Amberes, 1592 – Bruselas, 1667)

Vista del sitio de Breda,

2º tercio del siglo XVII

Óleo sobre tabla de roble, 61,6 x 114,8 cm

Firmado con el monograma “PS” en el anca del caballo situado en el vértice inferior derecho.

En la parte central inferior del campo pictórico figura la expresión numérica: “.149.”, flanqueada por sendas cruces potenziadas.

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso, en la tabla, etiqueta de la JUNTA DE INCAUTACIÓN Y PROTECCIÓN DE PATRIMONIO ARTÍSTICO (“N.º de Inventario: 162 / Procedencia: San Pedro de / Galatino 8”) y dos marbetes: uno con la inscripción mecanografiada “SAN PEDRO DE GALATINO” y otro con el n.º “8” en rojo. Igualmente en la tabla, marca pirograbada conformada por un castillo y dos manos, referente al gremio de carpinteros de Amberes, y tres inscripciones manuscritas: las letras “L.C.”, la anotación “Sitio Breda” y el epígrafe “Benalua” en azul (con la letra B coronada); finalmente, manuscrito a tiza, el código “14039”, alusivo al registro fotográfico de la referida Junta.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Branden, 1883, p. 660; Couverlier, 1944-1946, pp. 25-72; Maeyer, 1955, p. 171; Cat. Exp. 1965, pp. 244-245; Vosters, 1974; Díaz Padrón, 1995, pp. 1226, 1232 y 1234, repr. en b/n, en p. 1234, con el título *Visita del sitio de Breda*; Vlieghe, 2000, pp. 267-269.



Peter Snayers, estimadísimo representante de la pintura flamenca del siglo XVII, cultivó el retrato y, a través de cuadros de cacerías, el paisaje, pero debe su celebridad a la representación de batallas históricas de su tiempo, género del que fue un consumado especialista. Así, sus escenas más conocidas, generalmente de gran formato, recogen un buen número de sitios, ataques, tomas, socorros y otras acciones bélicas. Un ejemplo magnífico de esta dedicación es la tabla que aquí se estudia por primera vez.

La obra, de formato apaisado, representa el sitio al que fue sometida la ciudad de Breda por parte de los tercios españoles durante la Guerra de Flandes, entre septiembre de 1624 y junio de 1625, actuación que otorgó una aclamada conquista al ejército español. En primer término y en la parte inferior derecha, aparece un grupo de asediados, formado por jinetes y peones, junto a otros personajes. En el lateral izquierdo, unos árboles enmarcan la panorámica a modo de *reposoir*. En el resto de la composición, el pintor registró meticulosamente el territorio en el que tienen lugar las operaciones de expugnación, con los cuerpos de agua y las plazas fuertes, incluyendo el estratégico despliegue de las tropas y las distintas posiciones que sostienen el cerco de la ciudad.

Como en otras obras suyas de esta misma categoría, Snayers recurre a un ángulo de visión en picado, con un horizonte muy alto, lo que le permite crear una vista aérea que recuerda el plano topográfico. Este sistema de representación faculta al pintor para incorporar mucha información del suceso, recurriendo a una práctica que evoca el trabajo de los miniaturistas. Con todo ello, Snayers logró una expresión pictórica densamente icónica.

Esta serie de obras se caracteriza también por una especial armonía cromática; en este caso a través de una templada paleta de delicados verdes, azules, tierras y grises, complementada por los colores, algo más intensos, de las vestimentas de los personajes.

La pieza presenta relación con las tres versiones que del pintor antuerpiense conserva el Museo del Prado: *La toma de Breda* (P001743), *Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda* (P001747) y *Vista caballera del sitio de Breda* (P001748). Como acontece en estos ejemplares, la composición que ahora catalogamos tiene como antecedente *El sitio de Breda*, estampa conformada por seis piezas¹, del grabador y dibujante lorrenés Jacques Callot, al igual que los mapas que sobre el asedio de la misma ciudad de los Países Bajos publicó Herman Hugo, capellán militar de las tropas españolas comandadas por Ambrosio Spínola.

Es obvio que el asunto tratado en la tabla guarda conexiones con el celeberrimo óleo *La rendición de Breda o Las lanzas* (Museo del Prado, P001172), de Diego Velázquez.

La presente creación de Peter Snayers -al igual que sus homólogas-, cumplía importantes funciones conmemorativas y propagandísticas, con todo lo que ello conlleva para el ejercicio del poder político, pero al mismo tiempo ostentaba también un gran interés para la cúpula militar, pues podía usarse como una extraordinaria herramienta de estrategia, especialmente útil en materias castrenses como la táctica, la logística y la poliorcética.

GABINO BUSTO HEVIA

¹ Jacques Callot, *El sitio de Breda* (1626-1628), aguafuerte sobre papel, 550 x 665 mm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

[4]

Pierre Mignard

(Troyes, 1612 – París, 1695)

Retrato de María Luisa de Orleans, Reina consorte de España, 1679

Óleo sobre lienzo, 131,6 x 99,5 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso, en el bastidor, inscripción manuscrita con rotulador en tinta azul: “Restaurado por José Antonio Menéndez-Moran / Madrid 1981”.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Wilhelm, 1962, p. 165; Blunt, 1977, pp. 356-364; Nikolenko, 1983; Boyer, 1997; Luna, 2002, pp. 205-210; Cat. Exp. 2003; Borgognoni, 2019, pp. 353-377.



Atribuimos este óleo a Pierre Mignard, notable creador de la Francia barroca, que llegó a ejercer como primer pintor del rey Luis XIV de Francia -el Rey Sol- y compaginó su dedicación al retrato con la realización de grandes composiciones históricas y religiosas. Examinada la pieza, inédita hasta el momento para la investigación científica, no descartamos que haya recibido alguna participación del taller del artista. A través de ulteriores y más profundas investigaciones podremos precisar con mayor seguridad el grado de autoría de este trabajo.

El cuadro, que figuraba en la colección con una identidad errónea, es un buen ejemplo de la ocupación de Mignard y su obrador en el ámbito del retrato de corte, pues representa a la joven María Luisa de Orleans (París, 1662 - Madrid, 1689), hija de Felipe I, duque de Orleans –hermano del citado Luis XIV– y de Enriqueta Ana de Inglaterra –hija de Carlos I de Inglaterra y Escocia–.

La retratada contrajo matrimonio con el rey Carlos II de España en 1679, convirtiéndose en Reina consorte hasta 1689, año en que falleció.

María Luisa de Orleans aparece de pie, a la edad de diecisiete años, en encuadre de tres cuartos de figura. Levemente ladeada hacia la derecha, dirige su mirada al espectador, mientras muestra en su mano izquierda un retrato en miniatura de su progenitor y ase su manto con la diestra.

La dama luce la corona real española en su cabeza y viste un suntuoso indumento de terciopelo azulado –si bien las fuentes históricas indican que era violeta–, compuesto por el aludido manto –prenda flordelisada en oro y forrada de armiño–, y por un vestido, igualmente flordelisado en oro, manguillas de finos encajes y peto de diamantes y perlas.

En el lateral derecho del cuadro, una mesa cubierta con tapete rojo acoge un objeto que será probablemente el estuche del mentado retrato en miniatura. Un ostentoso cortinaje, también rojo, con forro dorado y borlones, hace de fondo.

Si bien se ha hecho mucho hincapié en la condición académico-clasicista del artista galo, lo cierto es que esta obra revela un tratamiento mórbido de la forma, una apreciación del color y una sensibilidad que la acercan a las bases de la pintura quinientista veneciana, así como a las fórmulas flamencas.

Como es sabido, el matrimonio de María Luisa con Carlos II se celebró por poderes en el castillo de Fontainebleau. La información recogida en el *Mercurio galant*, publicación francesa que siguió el acontecimiento¹ y una estampa de Antoine Trouvain²,

en donde vemos a la desposada con su traje de bodas, confirman que la indumentaria con la que figura en esta obra es, justamente, la utilizada en sus desposorios. Nos encontramos, por tanto, ante uno de los retratos oficiales de María Luisa de Orleans con motivo de su casamiento con el Monarca español.

L'Abbé de Monville, en su obra *La vie de Pierre Mignard*, alude a un retrato de María Luisa recién casada, hecho por el pintor de Troves³. Aunque ese autor precisa que se trataba de “*un portrait en figure entiere* [sic]” cabe la posibilidad de que fuera el ejemplar que ahora estudiamos o uno muy parecido. En este mismo sentido, en colección particular española figura un retrato oval de la joven María Luisa de Orleans con fondo neutro⁴, que es réplica, en encuadre de busto prolongado, del que aquí estudiamos, dado que reproduce con fidelidad el original en cuanto a la edad, semblante y peinado de la modelo, así como a su vestido y complementos.

Con la obra que ahora exponemos, una combinación de retrato de corte y de aparato, la familia de la retratada registraba las nupcias de uno de sus miembros más distinguidos, al tiempo en que daba fe y propagaba su alto linaje. De igual manera, la imagen preparaba la actuación oficial de la efigiada como Reina consorte de España. Así, el retrato muestra cómo María Luisa de Orleans abordó la aceptación de su flamante papel político sin dar la espalda a su identidad cultural y haciendo gala de su parentesco con la poderosa Monarquía francesa.

GABINO BUSTO HEVIA

¹ *Mercur Galant*, octubre de 1679, 2ª parte, pp. 78-82. Borgognoni, 2019, p. 359.

² Antoine Trouvain, *Retrato de María Luisa de Orleans*, hacia 1679, buril, 125 x 253 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid, IH/5381/4.

³ De Monville, París, 1730, p. 116. Luna, 2002, pp. 205-210.

⁴ Pierre Mignard, *Retrato de María Luisa de Orleans, Reina de España*, hacia 1679, óleo sobre lienzo, 74 x 60 cm, colección particular, España.

[5]

Angelo Maria Crivelli, Il Crivellone,

(† hacia 1730)

Bodegón de caza

Óleo sobre lienzo, 92,9 x 116,1 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Orlandi, 1788, p. 78; Zani, 1821, p. 31; Lanzi, 1911, p. 346; Pacchioni, 1932, p. 14; Tognoli Bardin, 1985; Thieme y Becker, 1966, pp. 127; Mojana, 1987, pp. 72-79; Sánchez López, 2008.



Son escasos los datos biográficos que se conocen del autor de esta obra, Angelo Maria Crivelli, conocido como Il Crivellone, pintor italiano especializado en la pintura de bodegones. En este sentido, se ha pensado que fuera originario de Milán y que su muerte se produjera hacia 1730, aunque no se tiene certeza documental de ninguno de estos datos.

En sus pinturas se aprecian ciertas influencias de artistas flamencos del siglo XVII que también centraron parte de su producción en la temática de la caza, como Paul del Vos, Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Baptist Weenix y los Hondecoeter. No obstante, se cree que pudo frecuentar el taller de Michelangelo Nuvolone en Parma, donde conocería a Felice Boselli, con quien se han llegado a confundir en muchas ocasiones la autoría de sus obras.

A pesar del desconocimiento que se tiene aún sobre muchos aspectos de su vida, los bodegones de Crivelli fueron estimados por la aristocracia del Norte de Italia, especialmente en Lombardía y Piamonte. Entre sus comitentes estuvo la Casa Real de Saboya, y además se ha comprobado cómo muchos de ellos formaron a la par colecciones especializadas en pintura flamenca.

Las composiciones protagonizadas por pájaros inertes se pondrían de moda en otros territorios en el siglo XVIII. En este sentido, es posible ver en el Palacio Real de Nápoles diversos cuadros con esta temática debidos a diferentes pintores, estando allí presente una de estas escenas de caza ejecutadas por Crivelli. Se cree que la difusión del gusto por este tipo de representaciones en la capital partenopea pudo deberse a la presencia desde 1731 del rey Carlos I de Borbón (futuro Carlos III de España), demostrando una cierta predilección tanto él como su madre, Isabel de Farnesio, por los cuadros de bodegones.

Por esta misma razón, y por ser la caza de aves una actividad frecuente entre la aristocracia, no resulta extraño encontrar también en residencias nobiliarias españolas las creaciones de Crivelli con representaciones de pájaros, como la que se estudia en esta ocasión. En este lienzo pueden observarse nueve piezas muertas sobre un paisaje boscoso con juncos, en cuyo fondo se aprecia una masa de agua, probablemente una marisma, lo que explicaría la presencia en la escena de especies que solo se encuentran en estos entornos. Ejemplo de ello son los varios correlimos comunes (de pico alargado) -los cuales exclusivamente invernan en las costas-, el pollo de agua con las plumas negras y el pico rojo en primer término, así como la muy reconocible garza rojiza de gran tamaño en el centro de la tela.

Esta composición recuerda en cierta manera a algunas obras de Melchior d'Hondecoeter, concretamente a una conservada en el Rijksmuseum de Ámsterdam y conocida como *The Contemplative Magpie* (n.º inv.SK-A-170). En cambio presenta un estilo algo diverso, menos preciosista, con pinceladas más libres que denotan la influencia de la técnica de Rubens, consiguiendo un resultado equilibrado entre el realismo y la teatralidad. Crivelli llevó a cabo otras pinturas similares debido al éxito que estas tuvieron, comerciando en muchas ocasiones con parejas de cuadros o series temáticas. Un claro ejemplo de ello es el conjunto conservado en la colección Cova Minotti de Milán, compuesta por seis ejemplares dedicados a la caza y a la pesca. Abundando en este sentido, se ha localizado un cuadro de idéntica temática al aquí analizado y atribuido a Crivelli, con un fondo similar pero invertido especularmente. Esta pieza que fue vendida en subasta (Koller Auctions, Old Master Paintings, 28 de marzo de 2014, lote 3102) presenta dimensiones y características técnicas muy similares (83 x 115 cm), por lo que podría pensarse que la obra aquí analizada saliera del taller del artista haciendo *pendant* con este otro ejemplar.

RAFAEL JAPÓN

[6]

Louis de Silvestre

(Sceaux, 1675 – París, 1760)

María Antonia Walburga de Baviera, princesa imperial,

hacia 1747

Óleo sobre lienzo, 57,5 x 51,3 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Etiqueta impresa con anotaciones manuscritas pegada en la trasera: “JUNTA DE INCAUTACION Y PROTECCION DEL PATRIMONIO ARTISTICO / N.º de Inventario ... 545 / Procedencia ... Villagonzalo / 17”.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



Esta efigie representa a la princesa imperial María Antonia Walburga Sinforosa de Baviera (Múnich, 18 de julio de 1724 - Dresde, 23 de abril de 1780), de la Casa de Wittelsbach, hija de Carlos Alberto de Baviera (1697-1745) –desde 1742 emperador Carlos VII del Sacro Romano Imperio– y de la archiduquesa María Amalia de Austria (1701-1756). Se conocen bien sus facciones por diversos retratos realizados durante un dilatado periodo, como el incluido en la galería de la Casa de Wittelsbach, la solemne Ahnengalerie –Galería de los ancestros– de la Residencia de Múnich (Münchner Residenz), o los que pocos años después de su matrimonio pintó Antonio Rafael Mengs, al óleo y al pastel, conservados en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde [Gal.-Nrn. 2163 y P175].

En la misma pinacoteca de la Florencia del Elba se conserva un retrato más tardío de esta electriz de Sajonia pintado por Pietro Antonio Rotari (1707-1762) [Inv.-99/76], en el que muestra el libreto de su obra *Il trionfo della fedeltà* (Dresde, 1754). Esta última pintura viene a proclamar la exquisita formación literaria y musical recibida por la princesa en Múnich y en Dresde, y sus inquietudes culturales, que la llevaron a ingresar en la Arcadia romana con el nombre de pastora árcade Ermelinda Talea. Con las iniciales E(rmelinda) T(alea) P(astorella) A(rcada) firmó *Il trionfo della fedeltà* y otras obras que vieron igualmente la imprenta, como *Talestri Regine delle Amazoni* (Múnich, 1760) y *Der Sieg der Treue* (Dresde, 1767). Se tiene constancia de que llegó a representar “mirabilmente” el personaje de Talestri. En fin, el jesuita valenciano Antonio Eximeno le dedicó como electriz viuda su *Dell’origine e delle regole della musica...* (Roma, 1774). Otras dotes artísticas de María Antonia se manifestarían en el supuesto autorretrato al pastel, grabado en 1764 por Giuseppe Canale (1725-1802).

La evolución de los rasgos faciales de la princesa imperial permite proponer el año de 1747 para la realización de este retrato, cuando contrajo matrimonio con el príncipe heredero Federico Cristián de Sajonia (1722-1763), de la Casa de Wettin, primo suyo por parte de madre, que en octubre de 1763 sucedería a su padre el elector Federico Augusto II de Sajonia (1696-1763). Apenas desempeñó el electorado un par de meses al morir ese mismo año, en diciembre, siendo reemplazado por su primogénito Federico Augusto (1750-1827), bajo la regencia de su madre los cinco primeros años.

La pintura presenta el colorido característico del retrato de corte sajón en aquellos años, por influencia de Rosalba Carriera (1675-1757) y las docenas de retratos al pastel dejados en Dresde (“Das Kabinett der Rosalba”). La obra debe atribuirse al pintor francés Louis de Silvestre, que sirvió como primer pintor de Augusto II y Au-

gusto III durante treinta y dos años, de 1716 a 1748, obteniendo por sus méritos artísticos carta de nobleza en 1741. Estuvo al frente de la Academia de pintura de Dresde desde 1727 y en los numerosos retratos de la familia real y demás miembros de la corte realizados en Sajonia y Polonia se advierte la influencia de Hyacinthe Rigaud, siendo el introductor del retrato francés en esas tierras.

La princesa, con cabello empolvado y adornado de flores, viste traje de corte azul celeste, aderezado con joyas en la *pièce d'estomac*, encaje blanco en los brazos y sobre el hombro un manto de terciopelo rojo forrado de armiños. Su figura queda recortada en un fondo de celaje grisáceo, con leve abertura azulada, muy semejante al empleado por Silvestre en el retrato de la *Condesa Eva Charlotte von Einsiedel*, de 1729 [Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3968], con el que tiene estrecha relación, tanto en el planteamiento general como en ciertos detalles.

El retrato fue restaurado hace años, retirándose en ese momento algunos repintes y eliminando una faja en la parte inferior, al parecer añadida, como se aprecia en una fotografía en blanco y negro del Archivo Moreno [fig. 1]. En ese momento se le puso nuevo marco, adaptado a sus nuevas dimensiones.

JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA



Fig. 1. Instituto de Patrimonio Cultural de España. MCD.

[7]

Giovanni Battista Pittoni

(Venecia, 1687 – 1767)

Baco y Ariadna,

hacia 1730 – 1732

Óleo sobre lienzo, 71,3 x 52,6 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Etiquetas al dorso: Junta Delegada de Incautación y Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. N.º de Inventario 7564. Procedencia Villagonzalo. N.º Colec. 98. Equipos Técnicos de Socorro. Colegio Oficial de Arquitectos. Madrid.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

[s.n.], 1955, p. 376; Urrea Fernández, 1977, p. 398; Zava Boccazzi, 1979, pp. 152-155; Posner, 1991, pp. 399-414; Pallucchini, 1996, vol. 1, pp. 520-544.



El episodio mitológico que muestra esta tela narra el primer encuentro en la isla de Naxos entre el dios Baco y la princesa cretense Ariadna. Esta había sido abandonada en aquel lugar mientras dormía por Teseo, de quien se había enamorado y a quien había ayudado previamente a escapar del laberinto del Minotauro entregándole un ovillo. Por esta razón, Ariadna rechazó en primera instancia la propuesta de matrimonio de Baco, a quien no había reconocido como divinidad por aparecerse ante ella con forma humana. Para convencerla, el dios tomó su corona y la lanzó al cielo, formándose así la constelación llamada Corona Boreal. Según otra versión, Baco se la entregó a Ariadna como regalo de bodas, y cuando esta murió, él la lanzó al cielo creando en su honor el mencionado grupo de estrellas.

En esta pintura puede verse a la princesa en actitud de despertar en un lecho improvisado, debajo de un árbol con diversas telas y almohadones. En cambio, Baco aparece efectivamente como un hombre, pero portando los atributos propios que permiten identificarlo como tal, es decir, vestido con la piel de pantera, la diadema de pámpanos en su cabeza y la vara de tirso a modo de cetro como dios del vino. En su otra mano porta la corona formada de estrellas que alude directamente al pasaje mitológico antes narrado. Sin embargo, la posición de su brazo no permite discernir cuál de las dos versiones del mito está representado el pintor, pues puede simular un momento antes de lanzarla al cielo o de colocarla en la cabeza de Ariadna.

Se trata de una composición perfectamente estudiada, en la que se sitúan los elementos a lo largo de dos diagonales cruzadas, de manera que resulta una escena muy equilibrada. Además de los personajes principales, están presentes dos cupidos alados que hacen referencia al amor y al matrimonio, así como tres sátiros que tocan instrumentos y una bacante danzante que forman parte del cortejo de Baco.

Esta obra debió ser realizada entre 1730 y 1732, años en los que se datan las otras cuatro réplicas conocida que Giovanni Battista Pittoni realizó, y que se conservan en la Staatsgalerie de Stuttgart, la Galería Narodní de Praga, el Museo de Arte de São Paulo y la Pinacoteca de Brera en Milán. El ejemplar de la colección del Conde de Villagonzalo presenta una calidad y unas dimensiones idénticas a estos otros originales, cuyo modelo se difundió ampliamente gracias también al proceso de copiado pictórico realizado por su taller. Se conoce que estas reproducciones eran elaboradas junto a otros cuadros con los que hacen pareja, los cuales representan *El sacrificio de Polixena*. La elección de este otro tema se debe a que muestra una situación de amor infeliz, en oposición a la felicidad del matrimonio de Baco y Ariadna, encontrándose aun con su *pendant* los ejemplares de Stuttgart y Praga. Si bien en la colec-

ción Villagonzalo no se localiza este otro cuadro, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid se conserva un ejemplar del *Sacrificio* atribuido al taller de Pittoni con idénticas medidas.

En esta pintura pueden comprobarse las características propias de su estilo, el cual se basaba en el momento de la ejecución de este lienzo en tonalidades pasteles muy luminosas, influenciado por otros venecianos como Giambattista Tiepolo y Sebastiano Ricci. En España es posible ver otras de sus creaciones, como *El descanso de la huida a Egipto* también propiedad del Museo Thyssen -aunque depositado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña-, un boceto con *La entrada triunfal de Alejandro Magno en Babilonia* (Patrimonio Nacional) para la decoración de una sala del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, así como un dibujo de la *Virgen con el Niño y santos* en el Museo Nacional del Prado.

RAFAEL JAPÓN

[8]

Johann Georg Platzer

(Appiano sulla Strada del Vino, Italia, 1704 – 1761)

Banquete en un parque,

2º cuarto del siglo XVIII

Óleo sobre cobre, 53,6 x 78,3 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho a los pies de la fuente “J. g. Platzer”.

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

“Al dorso, “Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, n.º de inventario 559, Procedencia Villagonzalo / 31”.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



El sud tirolés Johann Georg Platzer fue uno de los máximos representantes del rococó vienés y uno de los más prolíficos pintores sobre cobre durante el siglo XVIII. Su primera formación artística fue recibida de la mano de su padrastro, el también pintor, Josef Anton Kessler († 1721) y posteriormente de la de su tío, Johann Christoph Platzer (1659-1733), establecido en la ciudad alemana de Passau. Hacia 1726 se cree que estaba ya en Viena acudiendo a la Academia y terminando de formarse bajo la guía de Jacob van Schuppen (1670-1751). Es en Viena donde desarrollará principalmente su carrera y conocerá al también artista Franz Christoph Janneck (1703-1761), con el que entablará una profunda amistad y compartirá un estilo pictórico muy semejante, aunque las obras de Janneck resultan menos detalladas y personales que las de Platzer. En 1755 sufrirá un derrame cerebral que le impedirá seguir trabajando y regresará a su localidad natal donde fallecerá a finales de 1761.

La obra de Platzer se caracterizó por saber combinar a la perfección la pintura rococó procedente de Francia, con las enseñanzas del amor por el detalle de la pintura barroca flamenca, de David Teniers, Frans Francken II o Jan Brueghel, y la necesidad de la emergente clase burguesa de disfrutar de temas intrascendentes y bellos con los que adornar sus residencias. Por ello, aunque la temática de su obra es muy diversa, desde piezas de carácter religioso, pasando por la historia o la mitología, lo que realmente le dará fama y caracterizará su pintura serán los asuntos galantes y de conversación, que permitían un puro placer de los sentidos sin más. En todas sus obras el rasgo principal que diferenciará y dotará de personalidad propia a sus composiciones será el uso de colores vivos, acabados perfectos y satinados, gracias sobre todo a la utilización como soporte de láminas de cobre u otros metales, la realización de escenas llenas de magnificencia y la gran condensación de figuras y elementos muy detallados, tratados como si fuesen miniaturas, que aportaban diversidad y distracción en sus escenografías.

Dentro de los cuadros de temática festiva, amable y galante realizados por el artista, el que aquí mostramos es un perfecto ejemplo del género. En éste se muestra en el centro de la composición a un hombre cortejando a una dama, un ritual de enamoramiento que se refleja también en la escultura que representa a *Diana y Endimión*, justamente detrás de la pareja. En la obra encontramos múltiples elementos que aparecen en otras de las pinturas de Platzer de asunto semejante -la *Fiesta galante* conservada en Vaduz [Liechtenstein, The Princely Collections, núm. inv. GE1400] o el *Baco y Ariadna* del Louvre [núm. inv. RF 1939 20] son sólo algunos ejemplos- como son la creación de diversos planos que permiten desarrollar historias paralelas a la principal y generar siempre detalles curiosos para el espectador; iluminaciones de

atardecer que bañan la escena de una luz dorada; presencia de esculturas mitológicas sobre pedestales con una significación relacionada con la temática principal; utilización de arquitecturas barrocas para enmarcar las escenas; personajes luciendo lujosas indumentarias; utilización de loros de llamativo plumaje para introducir un elemento exótico en las composiciones; y la presencia de auténticos bodegones tocantes con la temática de las obras, en el caso de los asuntos festivos: alimentos, vajillas, etc. Asimismo, aunque la ambientación de las obras sean todas diferentes comparten otro punto en común, son escenografías en las que los personajes son como actores que se repiten de manera recurrente, reconociéndose muchas de las figuras en diversas obras, como es el caso de un personaje con gorra roja y barba blanca que bebe de las obras flamencas del siglo XVII. Así pues, a través de una serie de elementos reiterativos, Platzer logró imprimir a sus pinturas un estilo reconocible y único, un estilo que por la perfección y el lujo que transmitía le convirtieron en uno de los artistas más demandados y populares de la Viena del segundo cuarto del siglo XVIII.

GLORIA MARTÍNEZ

[9]

Louis-Michel van Loo

(Tolón, 1707 – París, 1771)

María Teresa de Borbón, infanta de España,

hacia 1737

Óleo sobre lienzo, 88 x 71,4 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

En el copete del marco: “Da Maria Teresa / Hija de Felipe V / desposada despues con / El delfin de Francia”; etiqueta impresa con anotaciones manuscritas pegada al travesaño superior del bastidor: “JUNTA DE INCAUTACION Y PROTECCION DEL PATRIMONIO ARTISTICO / N.º de Inventario... 546 / Procedencia... Villagonzalo / 18”; inscripción en el travesaño superior del bastidor: “Restaurado por José Antonio Menéndez-Morán / Madrid 1980”; y etiqueta manuscrita pegada al dorso del lienzo: “Da Maria Teresa / Hija de Felipe V e Isabel Farnesio / Desposada despues con el / Delfin de Francia.”

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Rincón García, 1992, pp. 98-99, n.º 25.

EXPOSICIÓN:

Madrid 1992, n.º 25, rep. color.



Louis-Michel van Loo llegó a Madrid el 15 de enero de 1737 recomendado por Hyacinthe Rigaud para suceder a Jean Ranc (1674-1735) como pintor de cámara de Felipe V. Entre sus primeras obras en España, firmadas el año de su llegada, están los soberbios retratos de aparato de Felipe V e Isabel Farnesio [Patrimonio Nacional, inv. 10025803 y 10025802], el rey armado sobre un caballo en corveta, con fondo de batalla y la Fama coronándole de laurel y haciendo sonar su trompeta, y formando pareja su esposa que, a sus casi cuarenta y cinco años, prefirió ser representada en pie con lujosa indumentaria en un imaginado interior palaciego, asomando al fondo la escultura de la *Flora Farnese* de la colección familiar.

Esos grandes cuadros debieron de abrir el camino a una nueva serie de retratos de los hijos de la real pareja, que vendría a actualizar la última realizada por Ranc y de la que quedarían excluidos los ausentes de España en aquel tiempo –don Carlos (1716-1788) en Nápoles y doña Mariana Victoria (1718-1781) en Portugal– e igualmente los Príncipes de Asturias, don Fernando de Borbón (1713-1759) y su esposa doña Bárbara de Braganza (1711-1758), con cuarto propio y diferente rango.

El Conde de Villagonzalo pudo hacerse con un par de pinturas de esa serie infantil, los retratos hasta las rodillas de las infantas doña María Teresa (1726-1746) y doña María Antonia Fernanda (1729-1785) [cat. n.º 10], en lienzos de idénticas dimensiones. Del mismo momento, con medidas semejantes –88 x 72 cm– y parte de la citada serie debe considerarse el retrato del infante-cardenal don Luis Antonio (1727-1785) conservado en el Museo Nacional del Prado, procedente del legado del Duque de San Fernando de Quiroga [fig. 1]. Con el hábito cardenalicio obtenido por mediación paterna, aparenta los nueve o diez años que tenía en 1737. No parece, sin embargo, que el conjunto pudiera incluir al varón restante, el infante don Felipe (1720-1765), a la sazón soltero, porque a sus diecisiete años tendría un desarrollo físico que difícilmente podía adaptarse en altura al encuadre hasta las rodillas fijado para esa serie; la efigie individual del Prado [cat. P002282] es posterior, diferente de planteamiento y está vinculada a *La familia de Felipe V*, firmada por Van Loo en 1743 [MNP, cat. P002283], es decir, un cuadro posterior en seis años a esos primeros retratos de Van Loo en España.

La infanta doña María Teresa de Borbón, segunda hija de Felipe V con su segunda esposa, Isabel Farnesio, nació en el Real Alcázar de Madrid el martes 11 de junio de 1726, poco antes de las siete de la mañana, recibiendo en la pila bautismal los nombres de María Teresa Antonia Rafaela. Su apariencia en el retrato de Villagonzalo se acomoda a los once años recién cumplidos que debía de tener entonces, posando feliz y situada por el pintor en un exterior con árboles al fondo, sosteniendo un cuerno

de la abundancia colmado de frutos, y en la derecha un racimo de uvas. Con adorno floral y joyas en el cabello, también alhajada la prenda de terciopelo que a modo de corpiño cubre el torso, viste de seda como le corresponde por su alta cuna, con los drapeados angulosos característicos del retrato de corte francés, cuyas principales pautas fueron establecidas por Rigaud en tiempos de Luis XIV.

La infanta tiene aspecto de niña a diferencia de la envarada efigie pintada unos tres años antes por Ranc, en que la imagen resulta incluso más distante y solemne al quedar inscrita en un óvalo “pétreo” [MNP, cat. P002266]. También risueña pero menos agraciada fue representada por el mismo Van Loo en el citado retrato de familia de 1743 y en otra pintura, individual y de cuerpo entero, del año siguiente [Palacio Real de Versalles, N.º inv.: MV 3788], poco antes de que la nueva delfina partiese hacia Francia con motivo de su enlace matrimonial con Luis de Borbón (1729-1765), por poderes en Madrid el 18 de diciembre y presencialmente el 23 de febrero de 1745, tras su llegada a la corte de Luis XV en Versalles.

JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA



Fig. 1. Louis-Michel van Loo, *El infante-cardenal don Luis Antonio de Borbón*, hacia 1737. ©Madrid, Museo Nacional del Prado.

[10]

Louis-Michel van Loo

(Tolón, 1707 – París, 1771)

María Antonia Fernanda de Borbón, infanta de España,

hacia 1737

Óleo sobre lienzo, 88,3 x 71,3 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

En el copete del marco: “D^a MARIA ANTONIA / FERNANDA / Hija de Felipe V / *DESPUES* / DUQUESA DE SABOYA.”; etiqueta impresa con anotaciones manuscritas pegada al travesaño superior del bastidor: “JUNTA DE INCAUTACION Y PROTEC- / CION DEL PATRIMONIO ARTISTICO / N.º de Inventario... 550 / Procedencia... Villagonzalo / 22”; inscripción en el travesaño superior del bastidor: “Restaurado por José Antonio Menéndez-Morán / Madrid 1980”; y etiqueta manuscrita pegada al dorso del lienzo: “D^a Maria Antonia Fernanda / Hija de Felipe V e Isabel Farnesio / mas adelante Duquesa de Saboya”.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



Al igual que el retrato de la infanta doña María Teresa (1726-1746) [cat. n.º 9], esta efigie hasta las rodillas de la infanta doña María Antonia Fernanda (1729-1785) forma parte de una serie de los hijos pequeños de Felipe V e Isabel Farnesio pintada por Louis-Michel van Loo, seguramente el mismo año de su llegada a España, cuando vino a sustituir al difunto Jean Ranc (1674-1735), que había cumplido satisfactoriamente como retratista de la Real Familia.

Louis-Michel van Loo, miembro de una dinastía de pintores y formado con su padre Jean-Baptiste, fue sin duda un artista más versátil que su predecesor, no solo en el género del retrato. En España alcanzó la más alta consideración, como primer pintor del rey y director de pintura de la Real Academia de San Fernando, antes de emprender viaje de regreso a Francia, donde murió.

En este primer retrato de la hija menor de los reyes situó a la niña de nueve años en un exterior, con varios árboles al fondo y a un lado un jarrón marmóreo apoyado en su plinto –semejante a los de René Frémin en los jardines de San Ildefonso, ahora en su mayor parte en Aranjuez–, todo recortado sobre un efectista celaje con nubarrones negros peculiar en la pintura de Van Loo. Con un vestido de raso de pliegues angulosos y brillantes, y encajes menudos, presenta a la pequeña entretenida en un jardín con flores, que adornan su cabello recogido y empolvado y forman una original “banda” que cruza su torso, mientras prepara una corona floral, acaso en alusión a su previsible destino por nacimiento. Con un hoyuelo en la barbilla, en su mirada se advierte un cierto estrabismo que se hace más acusado en retratos posteriores, ya de adulta, del mismo Van Loo, Jacopo Amigoni (hacia 1682-1752) o Domenico Duprà (1689-1770).

La hija pequeña de los reyes había nacido en el Real Alcázar de Sevilla a las once de la mañana del jueves 17 de noviembre de 1729, en los primeros meses del Lustró Real, y veinte años después, el 8 de abril de 1750, se firmaban en Madrid sus capitulaciones matrimoniales con el Duque de Saboya, Víctor Amadeo de Saboya (1726-1796), futuro rey de Cerdeña. Cuatro días más tarde se celebraba también en el Palacio del Buen Retiro la ceremonia de los desposorios, por poderes, que fue ratificado el 31 de mayo en la colegiata de Oulx, en el valle de Susa en el Piamonte.

Con motivo de ese acuerdo matrimonial Van Loo pintó una nueva efigie de la infanta como futura duquesa [Patrimonio Nacional, inv. 10002748], señalando con la diestra la corona saboyana, en una pose en todo idéntica a la que había empleado trece años antes para el retrato de cuerpo entero de Isabel Farnesio [PN, inv. 10025802]. De la efigie de la nueva duquesa se enviaron a la corte de Carlos Manuel III de Cerdeña

un par de versiones ovaladas salidas del taller de Van Loo, en la actualidad en el Palacio Real de Turín [Codice di catalogo nazionale: 0100201317 y 0100202101]. Y no resulta extraño encontrar en Italia copias de ese modelo, ya mediocres y reducidas a medio cuerpo, como las del Castello di Racconigi y la Reggia di Caserta [Cod. di cat. nazionale: 0100398274 y 1500068757].

Entre el retrato de niña expuesto y el citado de prometida, Van Loo pintó al menos otras tres efigies de la infanta: junto a su hermana María Teresa en el cuadro de *La familia de Felipe V* firmado en 1743 [Museo Nacional del Prado, cat. P002283]; en un estudio preparatorio para ese gran lienzo, que estuvo en la colección del Conde de Villagonzalo [fig. 1], al igual que un apunte de la cabeza del infante don Felipe para el mismo cuadro de familia [Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, inv. 02077_B y 02078_B]; y, finalmente, en el Museo del Prado ha ingresado, procedente del Legado Luna [N.º Exp. Entrada: 2021/11/17], un retrato algo posterior de más de medio cuerpo que guarda estrecha relación con el gran cuadro familiar en el rostro ensimismado. Obra autógrafa de Van Loo, figuró en subastas de 2007 atribuida al sueco Georg Desmarées, sin identificar la infanta, que luce un espectacular vestido azul turquesa.

JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA



Fig. 1. Louis-Michel van Loo, *Retrato de María Antonia Fernanda de Borbón, infanta de España*, hacia 1743. Fotografía de Joaquín Cortés. Obra propiedad de la Galería Caylus.

[11]

Anónimo francés

Músico con flauta travesera,

hacia 1740

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 65,8 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Etiqueta pegada al dorso del marco: “JUNTA DELEGADA DE INCAUTACIÓN / Y PROTECCIÓN Y SALVAMENTO DEL / TESORO ARTÍSTICO / N.º de Inventario... 7508 / Procedencia... Villagonzalo / N.º Colec. ... 40 / EQUIPOS TÉCNICOS DE SOCORRO / COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS / [MA]DRID”.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



Retrato de medio cuerpo de un hombre que viste casaca de terciopelo marrón, chupa azul y oro, y cuello y mangas blancos, mientras sostiene en las manos una flauta travesera con sus siete agujeros y llave metálica, situado frente a una partitura musical, recortada su figura en fondo neutro de color verdoso. La forma y el tamaño de la peluca y su gran lazo, al parecer de terciopelo, anudado en la nuca, permiten proponer una cronología aproximada en torno al año 1740, compatible con una indumentaria correspondiente a la moda francesa del periodo de Luis XV.

La pintura no tiene la calidad excelsa de los grandes retratistas franceses del momento, como Louis Tocqué (1696-1772) o Louis-Michel van Loo (1707-1771), con quien se ha querido relacionar esta efigie. El simple cotejo con el espléndido *Le Joueur de flûte traversière* del pintor tolonés lleva a descartar de plano esa atribución.

A pesar de todo, el cuadro de la colección del Conde de Villagonzalo consigue expresar la actitud jovial del joven y ciertos rasgos personales quedan bien definidos, como el lunar, el hoyuelo de la barbilla o los ojos y el arqueado de cejas, que hacen pensar en un individuo concreto, en un retrato. Sin embargo, no ha sido posible relacionar esta imagen con un músico conocido, entre los muchos destacados que hubo en la época, como el célebre flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773), aunque bien pudiera tratarse de un mero aficionado a la flauta travesera y la pose, casi luciendo el instrumento, tal vez apunte en ese sentido.

No siempre en las veladas musicales tocaban profesionales, sino que a veces eran los propios aristócratas quienes animaban esas reuniones sociales participando con algún instrumento de cuerda o viento y en el caso de las damas cantando o tocando el clavecín, e incluso manejando con desenvoltura una viola da gamba, como Madame Henriette de Francia en el retrato pintado en 1754 por Jean Marc Nattier (1685-1766) [Palacio Real de Versalles, N.º inv.: MV 3800]. En efecto, entre las personas reales había aficionados a la interpretación musical, de manera activa. En España es conocida la anécdota narrada por Goya en carta a su amigo Martín Zapater, cuando describe su encuentro con Carlos IV en diciembre de 1791, que le recibió muy alegre, le habló de ciertas cosas, le apretó la mano “y se ha puesto a tocar el violín”.

De las reuniones o tertulias donde la música tenía un papel primordial han quedado numerosos testimonios escritos y algunas imágenes grabadas o pintadas, por artistas franceses e italianos, también ingleses, que permiten conocer su desarrollo. Quedan asimismo cuidadas representaciones de conciertos y bailes más formales en palacios reales o casas principales de la nobleza, como los célebres grabados *Le Concert* y

Le Bal Paré, de Antoine-Jean Duclos (1742-1795), según dibujos de Augustin de Saint-Aubin (1736-1807). Del periodo que tratamos se conserva en las Colecciones Reales españolas, en el Palacio Real de San Ildefonso, el lienzo de la *Velada musical*, por Michel-Ange Houasse [Patrimonio Nacional, inv. 10024190], que alterna la interpretación con escenas características del mundo galante: el chichisbeo, la confidencia o la escena siempre simpática de los niños jugando. También tenemos las composiciones más solemnes y pomposas de Louis-Michel van Loo y Jacopo Amigoni donde los músicos entretienen desde balcones, respectivamente, a Felipe V y su dilatada familia y a los melómanos Fernando VI y Bárbara de Braganza, con la presencia en esta última del *castrato* Farinelli –Carlo Broschi– junto a su amigo el pintor Amigoni, confundido a veces con Domenico Scarlatti, cuando las facciones del compositor napolitano, con su inconfundible barbilla, son bien conocidas gracias al retrato atribuido a Domingo Antonio Velasco conservado en Casa dos Patudos, en Alpiarça (Portugal).

El cuadro ha perdido el bonito marco, aunque no antiguo, visible en la fotografía de Vicente Moreno en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, de Madrid [Archivo Moreno, inv. 02079_B. Fig. 1].

JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA



Fig. 1. Instituto de Patrimonio Cultural de España, MCD.

[12]

Seguidor de Claude Joseph Vernet

(Aviñón, 1714 – París, 1789)

Nafragio,

último tercio del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 61,6 x 84 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Etiquetas pegadas en el travesano superior del bastidor, mecanografiada: “Procedencia: Villagonzalo.- Traslada[d]o / en 17 agosto 1.936 por el Vocal de [...] / Protección [...] Borrás [...]”, e impresa con anotaciones manuscritas: “JUNTA DE INCAUTACION Y PROTECCION D[EL PATR]IMONIO ARTISTICO / [N.º d]e Inventario ... 536 / Procedencia ... Villagonzalo / 8”.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



El naufragio de un navío en medio de una fuerte tormenta junto a una costa abrupta azotada por las olas puede resultar sobrecogedor para el espectador que empatiza con el sufrimiento humano. Esas escenas con embarcaciones zozobrando o bien a la deriva a merced de los embates de un mar embravecido han sido motivo de representación de muchos artistas, pero entre ellos ha descollado el francés Claude Joseph Vernet, verdadero maestro en la pintura de marinas, incluyendo los naufragios.

Tras su primera formación en su Aviñón natal y después en Aix-en-Provence con Jacques Viali († 1745), Joseph Vernet se trasladó a Italia en 1734 para perfeccionarse junto a su maestro Adrien Manglard (1675-1760). No tardó en lograr prestigio en la Ciudad Eterna como pintor de *vedute*, tanto de la campiña romana, salpicadas esas panorámicas de algún monumento o resto de la *Antichità*, como del litoral italiano, con amplio desarrollo de la costa, avanzando ya en aquel tiempo “un petit tableau de marine représentant une tempête”, como escribía el jesuita Fouque en marzo de 1738¹. En ese particular género de las marinas se ve claramente influido por los maestros holandeses del siglo XVII y por las prestigiosas obras de Claudio de Lorena y Salvator Rosa, especialmente por los efectos lumínicos del primero que contribuyeron a dar a las composiciones de Vernet una atmósfera que podría denominarse prerromántica en las escenas de naufragio, sobre todo nocturnas, en alguna ocasión con un claro de luna, al presentar una naturaleza al límite que manifiesta su poder devastador.

Gracias al encargo de Luis XV de una serie de vistas de los Puertos de Francia, Vernet pudo recorrer el litoral galo en sus dos vertientes entre 1753 y 1763, primero la costa mediterránea –Sète, Marsella, Blandol, Tolón y Antibes– y después, con un ritmo más espaciado, visitó algunos de los principales puertos atlánticos, desde Bayona en el Golfo de Vizcaya hasta Dieppe en la Normandía, vista de este último puerto con el que interrumpe la serie. Compuesto finalmente el conjunto por quince vistas de las veinticuatro requeridas, en su mayor parte expuestas en el Musée national de la Marine en París, esos grandes lienzos de 165 por 263 cm, detalladamente topográficos, le dieron una popularidad extraordinaria y continuas demandas de obras suyas desde diversos puntos de Europa. Entre los comitentes estuvo el Príncipe de Asturias don Carlos Antonio de Borbón, futuro Carlos IV, que le encargó seis lienzos en 1781 para encastrarlos en las paredes de una saleta de su casa de campo en El Escorial.

Esa fama internacional, acrecentada con la difusión de su obra mediante el grabado calcográfico en vida del artista –recordemos, por ejemplo, las láminas de *Tempêtes* por Jean-Joseph Balechou (1715-1764) y Jean-Jacques Flipart (1719-1782)–, le llevó

a acoger discípulos en su taller del Louvre y a tener seguidores que imitaron su estilo abundando en los asuntos más demandados por la clientela. En ocasiones, solo la calidad permite diferenciar un original de Vernet de la obra de un discípulo o de un seguidor, pues se siguen modelos de sus pinturas, no solo la elección para los naufragios de esas costas infranqueables sacudidas por el mar, con alguna edificación en emplazamiento inusitado y otras indefinidas en lontananza, sino que también se toman detalles más concretos de las personas que pueblan esas pinturas. En este cuadro de la colección del Conde de Villagonzalo encontramos variedad de tipos comunes en los naufragios de Vernet, unos hombres asomados a un risco afanados en recuperar del mar personas o pecios, una mujer superviviente extenuada con su hijo al lado, un hombre pendiente de un baúl rescatado, otro protegiéndose del viento..., en suma, una escena que muestra una naturaleza desatada que lleva al límite a los seres humanos, con una cierta teatralidad en la luz que atraviesa las nubes negras de tormenta para iluminar de forma contrastada las rocas del promontorio y las olas golpeando en ellas.

JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA

¹ Lagrange, 1858, p. 21.

[13]

Jacques-Philippe Caresme

(París, 1734 – 1796)

Bacanal,

1780

Acuarela sobre papel, 393 x 460 mm

Firmado y fechado en el borde de la mesa en la que se apoya uno de los sátiros: “ph Caresme 1780”.

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Etiqueta al dorso, “Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico en Madrid, n.º 7536, Procedencia Villagonzalo, N.º Colec. 68”.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



Jacques-Philippe Caresme puede considerarse, junto a otros pintores franceses como François Boucher (1703-1770) o Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), uno de los mejores representantes del rococó tardío. Sus obras, en las que priman las escenas amables, galantes o mitológicas, en las que ninfas se divierten con sátiros, son realizadas a través de líneas ondulantes y colores suaves y delicados. Artísticamente se cree que pudo iniciarse con Charles-Antoine Coypel (1694-1752), uno de los pintores más destacados del segundo tercio del siglo XVIII, y pronto despuntó en la Academia Real, recibiendo un segundo premio por su cuadro de *Judith y Holofernes*, en 1761, y siendo admitido en la institución en 1766. Sin embargo, fue expulsado el 16 de diciembre de 1778 según unas fuentes por el escándalo que ocasionaron unos dibujos obscenos que ejecutó y según otras por no haber presentado su pieza de recepción en la Academia, una pintura para el techo de la galería de Apolo del Louvre. Persona de ideas políticas cambiantes, como afirmó Diderot, éstas también se dejaron notar en su obra. Así, mientras que fue pintor del rey se mostró como ferviente defensor de la monarquía de Luis XVI y realizará algunas pinturas exaltando la institución como *Los deseos patrióticos por el nacimiento del Delfín* de 1781, o *Luis XVI, rey de un pueblo libre*. Sin embargo, tras la Revolución pasará a apoyar un jacobinismo exaltado en obras que grabó él mismo para una mayor difusión de sus ideales como *La Bravura de las mujeres parisinas el 5 de octubre de 1789* [Biblioteca Nacional de Francia (BNF), sign. FOL-QB-1], *La ejecución del marqués de Favras, 18 de febrero de 1790* [BNF, sign. QB-370 (20)-FT4] o *Últimas palabras de Marie Joseph Châliet en las cárceles de Lyon, 16 de julio de 1793* [BNF, sign. RESERVE FOL-QB-201 (131)].

A partir de 1767 Caresme expuso regularmente en el Salón de París, pero ya por esas fechas el pensamiento ilustrado comenzará a criticar el rococó, un arte que consideraban superficial y degenerado. Es así como se entienden las críticas que Denis Diderot lanzó de las obras que el artista exhibió en su primer Salón, de 1767. Éstas fueron absolutamente demoledoras calificando sus temas como sin sentido, algunas de sus obras como sin interés para el público y una *Pintura de Animales* como detestable. No obstante, Caresme se mantendrá fiel al estilo y temática rococó y continuará exponiendo en el Salón de forma continuada hasta 1777. Durante estos años mostrará allí retratos, naturalezas muertas y sobre todo escenas de bacanal. Esta última temática será por la que el artista terminará siendo más reconocido al realizar innumerables dibujos a *gouache* y acuarela sobre papel, algunos de ellos incluso llevados a estampa coloreada, por él mismo o por grabadores contemporáneos como Jean-Françoise Janinet (1752-1814).

Ejemplo de esas escenas de bacanales en las que ninfas y sátiros juegan alegremente, insertos en paisajes exuberantes en los que se introducen elementos arquitectónicos como estípites antropomorfos con la figura de Baco, es la obra que aquí mostramos. El dibujo de líneas onduladas y elegantes, colores suaves y un manejo preciso de la acuarela, con la que crea las líneas y contornos con total maestría, es típico de las obras que Caresme producirá en los primeros años de la década de 1780. En la órbita de ésta también estarían trabajos como *Ninfas y Sátiros antes de una ofrenda* o *Un sacerdote haciendo una ofrenda*, ambas en el Museo Fogg de Harvard [n^{os}. inv. 1978.36 y 1978.37], o la *Bacanal* del Museo de Arte de Princeton [n^{os}. inv. x1944-307], todos ellos fechados en 1781. Sin embargo, éstas tanto por dimensiones, sensiblemente menores [alrededor de 180 x 250 mm], como por su colorido, lavado y de líneas marcadas a pluma, parecen más bien realizadas para ser llevadas directamente a la plancha, como sabemos que fue el caso de la obra de Harvard *Ninfas y Sátiros antes de una ofrenda* [BNF, sign. RESERVE EF-105 (A, 2)-BOITE ECU]. La acuarela aquí mostrada presenta una mayor entidad y complejidad compositiva, con parejas de sátiros y ninfas dispuestos en varios planos alrededor de la pareja principal, que ocupa el centro de la composición, lo que indicaría que se trataría de una obra concebida más para su disfrute directo que para ser grabada.

GLORIA MARTÍNEZ

[14]

Mariano Salvador Maella

(Valencia, 1739 – Madrid, 1819)

Las cuatro estaciones,

1805

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 33,4 x 17,4 cm [cada hoja del biombo], 52,5 x 24,2 cm [caja tabla del biombo] y 52,5 x 97,3 cm [conjunto del biombo].

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Morales, 1991, p. 111; Morales, 1994, pp. 136 y 149; Morales, 1996, pp. 27 y 165 y 167; Julián, 1998, pp. 189-192; Collar de Cáceres, 2005, p. 109; De la Mano, 2006, pp. 38-40; Ansón, 2007, p. 147; Jordán de Urries, 2009, p. 113; De la Mano, 2011, pp. 144 y 401 y 405-406 (cat. n.º IV.47).

EXPOSICIONES:

Madrid 1988, n.º 36.



Este biombo de la colección Villagonzalo con *Las Cuatro Estaciones* de Mariano Salvador Maella (1739-1819) era totalmente desconocido hasta su presentación en 1988 en el Centro Cultural Conde Duque en la pionera exposición *Los Pintores de la Ilustración*, bajo el comisariado de José Luis Morales Marín y José Manuel Arnaiz. La evidente vinculación con sus lienzos definitivos custodiados en el Museo Nacional del Prado ya sería puesta de manifiesto en el texto del catálogo, aunque sin embargo se propusiera una fecha demasiado temprana en la carrera del artista de hacia 1775-1780. En aquel momento todavía se desconocía la circunstancia de que estos borrornos habían sido esbozados a instancias del propio Carlos IV en 1805 por su Primer Pintor de Cámara, con destino al *Gabinete de platino* ubicado en el ala oriental de la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez.

En efecto, hacia 1800 el rey comisionaría en Francia el suntuoso ornato de esta *pieza* de la Real Casa del Labrador, bajo el diseño del arquitecto Charles Percier y la coordinación del bronceista Michel-Léonard Sitel. Por expresa decisión del mencionado Sitel¹, el principal remate pictórico de este gabinete serían cuatro alegorías de *Las Estaciones* comisionadas al pintor Anne-Louis Girodet. No obstante tras la colocación de estas pinturas, de estilo Imperio e inspiradas en las célebres *Danseuses d'Herculanum*, el efecto final no debió ser del agrado de los monarcas por lo que de inmediato, en 1805, se procedería a encargar a Mariano Maella otro conjunto llamado a reemplazar las pinturas francesas. Los lienzos originales del valenciano estaban ya embalados en 1806 para su envío a Aranjuez, pero el devenir de los acontecimientos tras la abdicación de Carlos IV comportaría que estas segundas composiciones jamás llegaran a colocarse en su emplazamiento definitivo.

A Mariano Maella se le exige mantener la iconografía de Girodet, pero en esta ocasión nuestro Pintor de Cámara se decanta por personificar en dioses tres de sus representaciones de *Las Cuatro Estaciones*, las diosas Flora y Ceres para *La Primavera* y *El Verano* y el dios Baco para *El Otoño*. Desde la web del Museo Nacional del Prado se ha pretendido interpretar a la pareja que representa a *El Invierno* como Hades y Perséfone. No obstante en este boceto de la colección Villagonzalo, queda patente cómo el artista desde el principio pretende pintar a una anciana y no a una hermosa joven. Los cambios que emergen de confrontar estos borrornos con los lienzos definitivos del Prado se pueden glosar desde distintas perspectivas. En un primer nivel de lectura responden a requerimientos meramente compositivos, como resulta de la decisión de emplazar la escena de *El Invierno* con una chimenea en un interior en vez de con una hoguera a la intemperie, variar la disposición de la antorcha de la diosa Ceres para alejarla visualmente del trueno de Zeus o modificar el diseño de la

copa de cristal que ostenta el dios Baco para dotarlo de una mayor suntuosidad. Pero sin duda otras mejoras, que responden a estrictas cuestiones de decoro, surgirían con toda seguridad al mostrar estos *modelli* a sus comitentes, que por ejemplo recomendarían velar la desnudez del brazo y la pierna de la diosa Flora o la del escultórico torso de Baco.

En este año de 1805 Maella solicitaría una audiencia ante Carlos IV para conseguir la aceptación de estas obras para el *Gabinete de platino*, al igual que aconteciera en 1797 y 1798, asimismo en el contexto de las obras de la Real Casa del Labrador, con la correspondiente maqueta-cascarón de las bóvedas de la originaria *Sala de Trucos* y la *Sala Grande*. Sin embargo, a pesar de las exquisitas presentaciones de todos estos *modelli*, rara vez se tiene constancia de que se entregaran a sus regios comitentes, sino que más bien retornaban al taller del artista como mera herramienta de trabajo en la antesala de ejecutar las composiciones definitivas. De igual modo acontecería lo mismo con los equivalentes bocetos de presentación de *Las Cuatro Estaciones* de Girodet, que tras recibir el plácet del monarca español se los quedaría en París el arquitecto Charles Percier para su colección particular.

JOSÉ MANUEL DE LA MANO

¹ Jordán de Urríes y Sancho, 2014, p. 140.

[15]

Ramón Bayeu y Subías

(Zaragoza, 1744 – Aranjuez, Madrid, 1793)

Visión de San Antonio de Padua

hacia 1780 – 1783

Óleo sobre lienzo, 36,3 x 26,9cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



El lienzo, de pequeño formato y concluido con detalle es, por ese motivo, un cuadro de devoción privada y no un boceto preparatorio para una obra de mayor tamaño, que son en general de factura más rápida e inacabada. Se atribuía con anterioridad a Francisco Bayeu en la colección Villagonzalo, tal vez por ser este último más conocido que su hermano menor, que vivió siempre a su sombra. El tema iconográfico de la aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua fue frecuente desde la alta Edad Media. En realidad la rica iconografía de San Antonio se fraguó al poco de morir en 1231, cuando fue santificado, y se mantenía en el siglo XVIII. Su popularidad y la frecuencia de ese patronímico en España determinaron sin duda la cantidad de imágenes, en pintura y escultura, que se le dedicaron y en general en todo el mundo. Nacido en Lisboa, ingresó primeramente en la orden de los agustinos con su nombre de pila, Francisco, pero entró más adelante con el de Antonio en la de los franciscanos, motivado por el martirio de un grupo de estos en Marruecos, que el santo deseó para sí mismo sin conseguirlo. Al regresar a Portugal, una tormenta desvió su barco, que llegó a Sicilia, y al enterarse del capítulo de San Francisco en Asís asistió al mismo y entró en esa orden. Fue destinado a Padua, donde se extendió su fama con rapidez por el atractivo de sus sermones, por lo que aparece junto a él, generalmente, un libro que representa las Sagradas Escrituras, al haber sido, además, el primer teólogo de esta orden. Las azucenas sobre este en la mesa de su celda son símbolo de la pureza mariana y se refieren asimismo a la del santo, pero también y por ello a la entrega milagrosa que le hizo de estas flores San José por la devoción del joven franciscano a la Virgen. La visión del Niño Jesús, otro de los temas iconográficos más populares relacionados con San Antonio, representa el milagro al que asistió uno de sus protectores, quien al entrar a la habitación de su palacio en la que le había hospedado, vio al santo sosteniendo al Niño en sus brazos durante uno de sus éxtasis místicos, lo que se convirtió en una de las imágenes más frecuentes. Su temprana muerte en Padua, donde está enterrado, cuando contaba apenas treinta y cinco años, determinó que su imagen se consolidara como la de un joven virginal de gran belleza.

La pequeña y exquisita pintura, aquí atribuida a Ramón Bayeu, revela su modo de hacer en la delicadeza y profunda emoción de sus modelos, teñidos siempre de una cierta melancolía y situados en un ambiente de profundo silencio. La perfección del dibujo es notable en el más joven de los Bayeu, lo que determinó el premio de primera clase conseguido en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1766, y que se evidencia aquí en la belleza y perfección de las manos o en los plegados del hábito. Tanto el perfil del santo, sus labios carnosos y rojos o sus grandes ojos, eje-

cutados con breves toques de luz característicos de la técnica minuciosa de Ramón Bayeu, así como su nariz recta y fina, aparecen en la mayor parte de los modelos masculinos de sus obras. Son de idéntica factura delicada y de fisonomía personal tanto en las tempranas escenas de género de los cartones para tapices, ejecutados bajo la dirección de su hermano Francisco, como en los numerosos dibujos preparatorios que se conservan de su mano (Madrid, Museo del Prado), o en obras de otro carácter, como sus retratos infantiles o en las de tema religioso. El hábito del santo, del color castaño grisáceo de la orden, está animado con finas pinceladas paralelas de color gris, blanco o castaño oscuro según la iluminación de la zona de la figura a la que corresponden, y están pensadas para conseguir el modelado de las telas y la vibración de la superficie, lo que conforma el modo habitual de este artista para la consecución de los ropajes. En la parte superior de la Gloria, con el Niño Jesús y los querubines que le acompañan, el colorido revela asimismo la mano de Ramón Bayeu, que eligió siempre una gama de tonos claros, azules y rosados, acentuados por la morbidez de su técnica personal, que a veces tiene elementos del valenciano Mariano Salvador Maella más que de la recia geometría de Francisco Bayeu y del colorido de este de tonalidades más cálidas. El pequeño lienzo de Ramón se podría comparar con el boceto del mismo tema de Maella (Zaragoza, Museo Goya-Ibercaja) de la segunda mitad del decenio de 1780, que es compositivamente de gran complejidad y más luminoso que el de Bayeu, con efectos de la técnica ligera y del colorido del valenciano. La tipología de los modelos del cuadro de Bayeu podría situar esta escena en un período cercano al de los frescos de Ramón Bayeu en tres de las cúpulas dedicadas a la Virgen en la basílica del Pilar: *Regina Virginum*, *Regina Patriarcharum* y *Regina Confessorum*, en torno a 1780-1783, o poco después en los lienzos para los altares de la iglesia de Urrea de Gaén (Teruel), donde trabajó con Francisco de Goya, que realizó uno de los cuadros, el perdido y conocido solo por el boceto preparatorio *Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago* (Madrid, colección particular).

MANUELA MENA MARQUÉS

[16]

Francisco de Goya y Lucientes

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828)

Maja y Celestina en un paisaje de atardecer,

hacia 1825

Aguada, tinta china, con abundantes toques de blanco de plomo sobre papel blanco verjurado, 220 x 156 mm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

En el *passepartout*, a tinta, inscripción de mano de Federico de Madrazo: “*Dibujo de F. Goya. Regalado por F. de Madrazo/5 de Di. bre de 1857*”. En el anverso del papel en que estaba pegado el dibujo, a lápiz, copia de la inscripción del *passepartout*; en el reverso del papel de la trasera, a pluma, “El M de la Scala”.

PROCEDENCIA:

Madrid, después de 1854, Federico de Madrazo; Madrid, regalado por este al Conde de la Unión, en 1857; Madrid, por herencia al Conde de Villagonzalo y Marqués de la Scala, hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA:

Gassier y Wilson, 1970, n.º 1529; Gassier, 1973, n.º 372.

EXPOSICIONES:

Madrid 1922, n.º 136.



Historia

El dibujo *Maja y Celestina en un paisaje* ha sido un afortunado reencuentro, a punto de cumplirse un siglo, de una obra que se tenía por perdida y sin atribución segura a Goya. Es de gran belleza y calidad, de una técnica excepcional y correspondiente, además, al extraordinario período tardío de la vida del artista en el que avanzó misteriosamente hacia el futuro del arte. A pesar de figurar en el *passpartout* una inscripción autógrafa de Federico de Madrazo (1815-1894), que lo atribuía al artista y que regaló el 5 de diciembre de 1857 a su íntimo amigo, Luís Joaquín de Carvajal y Queralt (1828-1868), III Conde de la Unión, su localización se definió como incierta¹, si bien había permanecido en la colección de sus herederos y de los de su esposa, María Andrea Dávalos y Portillo, casada en primeras nupcias con el Marqués de la Scala y Conde de Villagonzalo. Madrazo controló una gran parte de los dibujos de Goya heredados por su hijo Javier, fallecido precisamente en 1854, que adquirió para sí y que en ocasiones regaló a amigos y conocidos de su interés, como en este caso, o bien organizó su venta, en parte fuera de España. No aparece, sin embargo, este dibujo mencionado hasta bien entrado el siglo XX, ya en 1922, cuando figura y se reproduce con el título de *A la espera*, en su primera aparición en la bibliografía, el catálogo de la exposición de dibujos españoles celebrada ese año, como perteneciente al Marqués de la Scala (1922-1936), Fernando Maldonado y Salabert, séptimo en el título². El dibujo presenta en la cartulina de su montaje una inscripción o firma, a tinta, que avalaba esa propiedad citada por Boix: “El M. de la Scala”. Ese título, creado por Felipe V en 1707, lo ostentaban los condes de Villagonzalo y estaba reservado al primogénito y sucesor de la casa. Lo heredó en 1847 Miguel José Maldonado y Maldonado, nacido en 1792, que falleció en marzo de 1852. Ese mismo año, su viuda, María Andrea Dávalos y Portillo, casó con Luis Carvajal y Queralt, Conde de la Unión, citado anteriormente, quien aparecía en documentos del tiempo como “curador” de Villagonzalo, en realidad, del pequeño Mariano Maldonado y Dávalos, nacido en 1851, que heredó los títulos de Marqués de la Scala y Conde de Villagonzalo. El dibujo pasaría a ser de su propiedad y no de su hermanastra, María Luisa de Carvajal y Dávalos, hija ya del Conde de la Unión y de María Andrea Dávalos y Portillo, nacida en febrero de 1853. La muerte prematura de la madre en 1856 obligaría a la división de la herencia, a la que tal vez hace referencia la inscripción en el montaje del título de Marqués de la Scala, que dejaba constancia de a quién correspondía esa obra, muerta ya su madre o bien más adelante, al fallecer su “curador” en 1868, cuando el joven contaba 18 años.

Después de la exposición de dibujos en 1922 se tiene noticia documental de la presencia del dibujo entre las obras recogidas por la Junta de Incautación y Recuperación de los Bienes del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil, que depositó en el Museo del Prado la colección del Conde de Villagonzalo, en “agosto de 1936”, junto con todas las obras de arte salvadas en ese período, y que fue devuelta a su propietario al concluir la contienda. No debió de ser visto por el subdirector del Museo, Don Javier Sánchez Cantón, que dedicó gran parte de sus investigaciones sobre Goya a los dibujos. En la pegatina que aparece al dorso del montaje de este dibujo sobre las obras recogidas por la Junta de Incautación figuraba ya en ese periodo inicial de la Guerra Civil la cifra de 550 y el número 30 de Villagonzalo, lo que indica un conjunto notable de obras reunidas hasta ese momento, que estaban empaquetadas y almacenadas debidamente en los sótanos del Prado. Debió de pasar asimismo inadvertido en toda la segunda mitad del siglo XX, ya que al recogerse en la bibliografía posterior la procedencia citada por Boix del Marqués de la Scala no se da noticia de la situación anterior del dibujo, pero tampoco se siguió su pista con posterioridad, como se desprende de la monografía de Gassier y Wilson, en 1970. Con el número 1529 se citaba en esta la presencia del dibujo en el catálogo de Boix, que titulan ahora sus autores como *Celestina y Maja*, con las mismas medidas y técnica, si bien advertían que: “La autenticidad de este dibujo, conocido únicamente a partir de la reproducción del catálogo de Boix, es incierta”³. Lo mismo sucede en la publicación de Pierre Gassier de 1973, con prólogo de Xavier de Salas, sobre los dibujos del artista, en que se acepta la procedencia de Madrazo, pero se indica que la “inscripción en el *passpartout* es apócrifa” y que no se conoce la colección de la que procedía tras una supuesta propiedad del dibujo por ese artista⁴. Gassier parece descartar que Boix, que incluyó en su exposición otros dos dibujos del Marqués de la Scala considerados de Goya⁵, supiera algo bien conocido en Madrid, que este era el Conde de Villagonzalo, de cuya familia se conocían las sucesivas uniones matrimoniales que habían tenido lugar en la segunda mitad del decenio de 1850, vistas anteriormente, algunos de cuyos protagonistas vivían aún. Según noticias de la propietaria actual del dibujo, este habría permanecido en el sótano del palacio de Villagonzalo desde su retorno a la colección después de la Guerra Civil y hasta el fallecimiento en 1982 de la Condesa de Villagonzalo.

La inscripción en el antiguo *passpartout*, un bello montaje del siglo XIX, sitúa el regalo de Madrazo, pintor de fama y director del Museo del Prado (1860-1868 y 1881-1894), el 5 de diciembre de 1857. Escrito de su puño y letra debió de haber sido regalo a su íntimo amigo, el Conde de la Unión, que había quedado viudo el

año anterior y con quien mantenía una correspondencia continua que atestigua su cercanía y familiaridad⁶. Por otra parte, Juan de Madrazo, arquitecto y hermano de Federico, fue quien diseñó el palacio del Conde de Villagonzalo en Madrid, construido entre 1862 y 1866 en el solar que había sido en el siglo XVIII propiedad del Marqués de Ustáriz y que pasó a los Villagonzalo tras su muerte a fines de esa centuria. El Conde de la Unión, “curador” del joven Villagonzalo, fue quien solicitó la licencia de obras para la construcción del edificio, que ocupa una manzana en la madrileña plaza de Santa Bárbara y que tuvo que albergar a lo largo del siglo XIX e incluso en el XX el dibujo de Goya junto al resto de la colección.

El dibujo

El 20 de diciembre de 1825, Goya escribió al ilustre político exiliado en París, Joaquín María Ferrer y Cafranga, dedicado allí a la edición de libros en miniatura y en contacto con el mundo artístico, que había solicitado del artista reimprimir los aguafuertes de los *Caprichos*. Contestaba Goya algo contrariado, aunque respetuoso -ya que las litografías de los *Toros de Burdeos* que había enviado a Ferrer no le habían interesado a este- que no podría reeditar los aguafuertes porque había entregado las planchas al rey, pero que además ya no las copiaría: “... por que tengo mejores ocurrencias en el día para que se vendieran con más utilidad. Es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamás he visto por que toda está hecha a puntos y cosas que mas se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs.”⁷.

Algunas de esas cuarenta miniaturas se han conservado y la técnica descrita por Goya en su carta a Ferrer es exactamente la de pinceladas, “cosas” y toques rápidos y seguros, de carácter velazqueño. Empleó en estas obras la negra y gris aguada de tinta china, de gran transparencia, y dejó el blanco del marfil para las luces y las carnaciones de las figuras de los más jóvenes. Dio asimismo breves toques de otros colores, azul o castaño, para algunas figuras, pero utilizó algo que no era frecuente en sus dibujos, realces de blanco de plomo disuelto en goma arábica, conocido como *gouache*, como evidencia una de las miniaturas de ese tema frecuente en su obra, el de la celestina y una “maja” o joven prostituta⁸.

A Goya le había interesado desde sus primeras composiciones esa cuestión que trata de forma siempre distinta la relación de la vieja celestina con una joven. Esta última, aunque sonría, muestra invariablemente una innegable melancolía, como en la mi-

niatura citada, en que la maja, que busca con una sonrisa atraer al cliente, apoya su mejilla en la mano en ese gesto característico que simboliza la *Melancolía* desde la Edad Media, mientras que sus ojos evidencian la inevitable reflexión sobre su destino. Aparece así también la joven del temprano cartón de tapiz, *La cita* (Madrid, Museo del Prado), para una de las sobrepuestas de la serie destinada al Antedormitorio de los Príncipes de Asturias en el palacio del Pardo, de 1780, en que pensativa y triste apoya también su mejilla en la mano con el pañuelo doblado y mojado por sus lágrimas, mientras al fondo la vieja abre el camino para el hombre. Otras escenas sobre este tema reaparecen con posterioridad, como la sobrepuesta que pudo ser de la colección de Sebastián Martínez en Cádiz, *Una maja y una vieja*⁹, así como varios dibujos del *Cuaderno B (Cuaderno de Madrid)*, *Maja y Celestina bajo un puente* (B.3, GW. 379), o los que culminarán en el aguafuerte de los *Caprichos*, *Ruega por ella* (B.25, GW.396). En el *Cuaderno D*, *La madre celestina* (Boston Museum of Fine Arts, GW.1377), la vieja aparece sola, con el rosario en la mano y sentada junto a la mesa llena de ungüentos amorosos. La más espectacular de las obras de este asunto es el lienzo *Maja y Celestina al balcón*, de hacia 1812 (Suiza, colección particular), en que Goya unía la belleza de la escultura clásica con la figura de la vieja celestina que se aferra al rosario y la novedosa idea de las mujeres al balcón, que tendrá repercusiones en la pintura del siglo XIX. Boix en 1922 no había fechado el dibujo, que Gassier y Wilson situaban entre 1812 y 1820, tal vez por no haber estudiado el original, ya que aparecen las pinceladas libres y oscuras, ligeramente transparentes, de los dibujos de ese período, del *Cuaderno F* o del *Cuaderno E de bordes negros*. Sin embargo, esta obra tiene características técnicas, así como los modelos de las tres figuras, que lo acercan a las obras finales del artista, ya en sus años de Burdeos, y a las mencionadas miniaturas sobre marfil de 1825. En primer lugar, Goya ha empleado el blanco de plomo o albayalde, el *gouache*, que permite una pincelada densa y mate, que aquí, además, parece haber mezclado con fina arena, que aumenta como en su pintura la potencia de la imagen, y acercan la escena más a las *Pinturas Negras* que a los dibujos de los cuadernos citados. Consultado el Dr. José Luis Díez, especialista del máximo prestigio en la pintura del siglo XIX, sobre algunos detalles de las figuras, indicó en primer lugar la importancia de Federico de Madrazo en la procedencia de esta obra, por ser autógrafa con seguridad la inscripción en el *passerpartout*. Ese regalo respondía a su estrecha amistad con el Conde de la Unión, como puso de relieve el Dr. Díez, en la correspondencia del pintor con el conde precisamente en esos años. Madrazo, por ejemplo, le regaló también su *Autorretrato ante el caballete*, de 1858, en un lienzo de pequeñas dimensiones heredado por Villagonzalo y aquí expuesto (cat. n.º 20), pintado para emparejarlo con el *Autorretrato ante*

el caballete de Goya (40 x 27 cm), de esa misma colección, adquirido por la Academia de San Fernando en 1982. Este dato nos permitió fijar con exactitud los movimientos del dibujo, además de manifestarse el Dr. Díez conforme con la atribución segura a Goya, de la que se había dudado en la bibliografía anterior, así como sobre su fecha en el período tardío del artista y en los años de Burdeos. Aportaba asimismo el Dr. Díez otra cuestión que era seguro que el dibujo no coincidía con el modo de hacer de ninguno de los artistas del siglo XIX, imitadores o profundamente influenciados por Goya, problema que invariablemente surge ante las nuevas atribuciones. Las ajustadas palabras del Dr. Díez expresan con claridad nuestras ideas: “Dibujo con mucha fuerza, de toque libre y sabio, justo del final. La energía de los toques en la figura de la vieja y el modo de resolver el paisaje, a base de veladuras finas y justas, sin insistir ni sobrecargar lo que no es necesario, evidencia su modo de hacer”.

Goya, a diferencia de otras escenas de este asunto en que la celestina está al fondo y la joven tiene todo el protagonismo, ha situado a ambas en el mismo plano, en una elevación del terreno que utiliza desde su juventud para subrayar la importancia de los personajes que lo ocupan, dejando un amplio espacio superior en sombra, aún velazqueño. Ambas, la vieja y la joven, tienen ahora igual importancia, haciéndolas depender a la una de la otra, física y emocionalmente. La vieja, según la tradicional iconografía de la celestina, tiene el rosario entre sus manos, ejecutado con magistral abstracción y perfectamente destacado en el centro, sobre su mantón. Si en anteriores representaciones del tema la vieja estaba segura de la victoria de su pupila, aquí, sin embargo, la expresión de su rostro, con los ojos casi cerrados, la boca abierta por el rezo entrecortado y la tensión de todo su cuerpo la presentan al límite de su resistencia, desesperada, como si no fuera ya una cuestión de dinero lo que va a conseguir la joven, sino de supervivencia. La escena no incide en lo cómico o lo moralizante de ocasiones anteriores, sino en la tragedia de quienes no tienen recursos, como las mujeres y más si son pobres. El artista ha empleado toda su capacidad técnica en la vieja, cambiando de pincel en varias ocasiones, fino para las aguadas más claras, de forma cuadrada para las más oscuras, como el modelado de la falda, otro suave para el blanco de plomo y uno de punta finísima para conseguir toda la expresividad del difícil rostro, de ligero tinte castaño, con rápidas pinceladas que lo enmarcan y definen la fisonomía, los acentuados pómulos o las mejillas hundidas por la edad y el hambre. La luz que destaca la parte derecha de su manto no es un detalle realista que corresponda a la iluminación del paisaje del último atardecer, sino un elemento simbólico, positivo dentro de lo trágico de la escena, por el que la vieja parece recibir una luz superior, divina, que ha respondido a sus rezos y viene a salvar la situación desesperada de ambas. A la derecha, al fondo se acerca un joven bien vestido, con

su sombrero a la moda, y no uno de esos anónimos y viciosos personajes de otras escenas del género. La joven ha reservado para la ocasión su mantilla de encaje, que vela sus ojos, y su vestido negro de paseo y mira directamente al espectador, atenta y seria. Goya había envuelto su figura con el blanco del albayalde, dejándola en sombra y haciéndola destacar contra un fondo de excepcional e inequívoca luminosidad, que ha matizado finalmente con ligeras pinceladas de aguada gris, clara y transparente, que matizan y envuelven su presencia con las sombras de la noche y sugieren el viento que agita las ramas y hojas de los arbustos. Esta obra es una síntesis y una recapitulación del arte y de las ideas sobre la condición humana de Goya. Es, además, una obra singular por el abundante empleo del albayalde que da una consistencia especial a la superficie y por la variedad de los negros y grises, lo que acerca más a esta inusual *Maja y Celestina* a una pequeña pintura a la grisalla que a un dibujo.

MANUELA MENA MARQUÉS

¹ Gassier y Wilson, París, 1970, n.º 1529 y sucesivas ediciones en inglés y español, que no aumentan ni cambian la información sobre este dibujo; Gassier, París, 1973, p. 555, n.º 372, citado aquí por la edición española Barcelona, 1975, n.º 372, p. 546.

² Boix, cat. exp. Madrid, 1922, n.º 136.

³ Gassier y Wilson, *op. cit.*, n.º 1529.

⁴ Gassier, *op. cit.*, p. 555.

⁵ Gassier y Wilson, *op. cit.*, n.ºs 1830 y 1831, en Boix, cat. exp. 1922, n.ºs 195 A y B, fechados en 1824.

⁶ Díez (ed.), Madrid, 1994.

⁷ Canellas, Zaragoza, 1981, pp. 388-89, n.º 273.

⁸ *Maja y Celestina*, aguada de tinta china, toques de aguada roja y azul y realces de blanco de plomo, 5,4 × 5,4 cm. Colección privada, Nueva York. Véase esta miniatura y varias más de las conservadas de ese período tardío, así como información sobre este grupo de obras en la página web de la Fundación Goya en Aragón.

⁹ Lafuente Ferrari, cat. exp. Madrid, 1983, n.º 2, p. 114 (colección Mac Crohon).

[17]

Giovanni Battista Lampi

(Romeno, 1751 – Viena, 1830)

Retrato de la Condesa Sophie de Witt, luego Potocka, como vestal

Óleo sobre lienzo, 79,2 x 62,4 cm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso: « Comtesse Sophie Potocka (la belle grecque), peinte per Lampi »; F 1007; 1057; 78x62; [Inscripción ilegible]. Etiquetas al dorso: Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. N.º de Inventario 537. Procedencia Villagonzalo; Propiedad de Fernando Maldonado y Salabert; “Retrato de la Condesa Potockapor” J.B. Lampi. 0,78 x 0,62. Procedencia: Villagonzalo.- Trasladado el Museo en 17 agosto 1.936 por el Vocal de la Junta de Protección Sr. Borrás.

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Cat. Exp. 1951; Łojek, 1982; Mazzocca, 2001, pp. 230-231; Pancheri, 2011.



La retratada en este cuadro es Sophie Kostantinovna Clavone (1760-1822), una noble de origen griego conocida por su relación con las casas reales de Francia y Rusia. Su biografía está repleta de leyendas, intrigas políticas y escándalos amorosos basados en su extraordinaria belleza, que le valió el apodo en toda Europa de la *Bella Griega*. Esta cualidad atrajo al que sería su primer marido, el mayor polaco Josef de Witt -con quien tuvo a su primer hijo- así como a su segundo esposo, el conde ruso Stanisław Szczęśny Potocki. Con Witt, Sofia realizó un exitoso viaje por diversas capitales europeas donde se presentaron ante sus respectivos monarcas, siendo bien acogida por María Antonieta en su residencia de París, donde fue considerada como la mujer más bella y amable de la ciudad. En 1787 conoció a Catalina II, quien la obsequió con unos pendientes de diamantes, y posteriormente se dirigió a Varsovia, donde se encontró con el pintor Giovanni Battista Lampi, quien la esigió en 1791 como Venus victoriosa y Vestal, es decir, tal y como aparece en el retrato aquí analizado. Tras su divorcio, se casó con Stanisław Szczęśny Potocki, uno de los magnates más ricos de Ucrania, con quien tuvo cinco hijos. Sin embargo, al mismo tiempo mantuvo una supuesta relación de adulterio con su hijastro, rumor que fue ampliamente difundido e incluso llegó a los oídos del conde Potocki. Tras la muerte de este en 1805, disfrutó de una vida relajada en compañía de varios amantes de la esfera pública, como el duque de Richelieu, primer ministro de Francia entre 1815 y 1818.

La belleza de la condesa fue inmortalizada por diversos artistas a lo largo de su vida, aunque sus retratos más difundidos fueron los realizados por Giovanni Battista Lampi. Este pintor encontró a la noble por primera vez en Viena y posteriormente en Varsovia, ciudad en la que recaló cuando volvía de Rusia tras haber sido llamado por la emperatriz, demostrándose con ello cómo Lampi se había convertido por entonces en uno de los retratistas más importantes de toda Europa. Como se ha mencionado en precedencia, allí llevó a cabo dos retratos de esta aristócrata encarnando a personajes mitológicos. Aquel en el que aparece *Sophie de Witt como Venus victoriosa* se conserva en el Museo Estatal Ruso, siendo identificada con la diosa gracias exclusivamente a la manzana que sostiene en su mano, como referencia al episodio del juicio de Paris. En el segundo, como Vestal, la caracterización es más amplia, alcanzando a sus vestimentas y al fondo historicista, donde aparecen elementos de un templo clásico. Las vestales eran sacerdotisas vírgenes que debían mantener vivo el fuego sagrado del hogar de Vesta, y por el interés despertado hacia el mundo clásico y al desarrollo del Grand Tour en aquel momento, se puso de moda efigiar a las damas de la aristocracia como este tipo de personajes.

En el Castello del Buonconsiglio en Trento se conserva el considerado como el primer ejemplar realizado del retrato de *Sophie de Witt, luego Potocka, como vestal*, alcanzándose en este lienzo una excelsa calidad técnica al que no llegan las reproducciones que se conocen del mismo. En este sentido, en el Museo de Vinnystia (Ucrania) se expone una copia realizada por el pintor Louis Eugene Bertier, demostrándose cómo este modelo se difundió por aquel territorio, donde disponía su residencia el matrimonio Potocki. Sin embargo, el cuadro aquí analizado imita con gran detallismo la composición completa y muestra mayores paralelismos estilísticos con el original, aunque no llega a alcanzar la misma brillantez en el resultado. Probablemente se trate de una reproducción autógrafa de Lampi, el cual presenta curiosamente pérdida de la capa pictórica exclusivamente en los labios de la retratada.

Giovanni Battista Lampi es considerado uno de los retratistas más importantes del siglo XVIII en toda Europa. Tras haberse iniciado en la pintura con su padre, el pintor Matthias Lamp, concluyó su etapa formativa en Salzburgo y en Verona, siendo pocos años después nombrado pintor en la corte de Viena gracias a su excepcional talento. Desde entonces realizaría encargos para otras familias reales y enseñaría en la Academia de Viena, donde influenció a toda una generación de jóvenes artistas.

RAFAEL JAPÓN

[18]

Vicente López Portaña

(Valencia, 1772 – Madrid, 1850)

María Concepción Valcárcel, XI Marquesa de Castel-Rodrigo, 1805

Pastel, 660 x 495 mm

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

“Por D.n Vicente Lopez Pintor de Camara de S.M.C. En Valencia Año de 1805.” (a lo largo del borde inferior).

“+ 1825 / D^a María de la Concepción / Rodriguez de Valcarcel / y Pascual de Povil / Princesa Pio de Saboya / y Marquesa de Castel Rodrigo.” (al dorso, a pluma, en letra gótica).

“N.º 618 / Caja Reparaciones” (al dorso, a pluma).

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Cat. Exp. 1916, n.º 62; Cat. Exp. 1922, p. 114; Morales, 1980, p. 129, n.º 442; Morales, 1989, p. 192; Díez, 1999, T. I, p. 397 y T. II, p. 283, cat. N.º PS-21, lám. 72.

EXPOSICIONES:

Madrid 1916, n.º 62; Madrid 1922, n.º 27; Madrid 1989, n.º 20.



Por D^o Vicente López Pintor de Cámara de S. M. C. En Valencia Año de 1805.

Retratada de busto corto, a sus 31 años, con el cabello suelto y ondulado cayéndole sobre el escote, lleva un sencillo vestido blanco de talle alto y se envuelve en un chal grisáceo.

María de la Concepción Valcárcel y Pascual de Pobil, XI marquesa de Castel-Rodrigo, VII marquesa de Almonacid de los Oteros y princesa Pío de Saboya, nació en Orihuela el 8 de febrero de 1774. Segunda hija del intelectual y arqueólogo Antonio de Valcárcel Pío de Saboya y Moura, conde de Lumières y IX marqués de Castel-Rodrigo (1748-1808) y de María Tomasa Pasqual de Pobil y Sannazar (n. 1755), casó en Valencia el 22 de agosto de 1794 con Pascual Falcó de Belaochaga y Puchades, barón de Benifayó (1772-1812), maestrante y regidor de Valencia, de cuyo matrimonio nacieron cinco hijos. Recibió los títulos de XI marquesa de Castel-Rodrigo y X condesa de Lumières en 1824, a la muerte de su hermano. Falleció en Cartagena el 22 de agosto del año siguiente, a sus 51 de edad.

Interesante ejemplo de la labor de Vicente López como pastelista, faceta que cultivó de forma esporádica tras regresar a su ciudad natal, fundamentalmente para retratar a personajes de la alta sociedad valenciana, tras alcanzar una relevante notoriedad al ser nombrado poco antes por Carlos IV Pintor honorario de Cámara, como exhibe orgullosamente en la inscripción -seguramente autógrafa- que recorre la parte inferior del pastel. El protagonismo de dicho texto muestra también una evidente voluntad de ostentación de la comitente ante los eventuales espectadores que contemplaran su efigie, tras la fama alcanzada por su autor después de sus años de aprendizaje en la Corte y el fulgurante prestigio alcanzado al volver a su tierra, envuelto en el halo de su éxito en los círculos académicos madrileños.

Aunque el retrato resulta algo inexpresivo, es bien elocuente de la proverbial habilidad, precisa y certera, de su autor como dibujante, en una técnica que permite muy escaso margen de rectificación, siendo muy característico en este tipo de efigies al pastel de sus años valencianos cierto envaramiento de la pose de los modelos, generalmente algo reclinados hacia atrás. No obstante, sobresalen ya las calidades técnicas que alcanzará López a partir de esa época como retratista, y que marcarán de manera determinante el resto de su carrera, en matices como la morbidez en el modelado de las carnaciones, con delicadísimos clarososcuros, el primoroso trazado de los cabellos o la suavidad táctil del echarpe.

JOSÉ LUIS DíEZ



Detalle cat. 18.

[19]

Federico de Madrazo

(Roma, 1815 – Madrid, 1894)

Zampognaro,

1840

Lápiz sobre papel, 254 x 197 mm

Firmado y fechado a lápiz en el ángulo inferior izquierdo: “F de M°. / = 7 de Enero / de 1840 =”.

Dedicado, a pluma y tinta, abajo a la izquierda: “Al S. Conde de la Union / su mas atento serv. y A. / Fed. de M°.”.

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

PROCEDENCIA:

Regalado por el artista a Luis Joaquín Carvajal y Queralt, III Conde de la Unión; 1868, Mariano Miguel Maldonado y Dávalos, VII Conde de Villagonzalo; 1902, Fernando Maldonado Salabert, VIII Conde de Villagonzalo.



La calidad de Federico de Madrazo como dibujante se advierte en las obras conservadas, muchas de ellas en el Museo del Prado. Especial relevancia tienen los dibujos realizados durante su estancia en Roma entre 1839 y 1842 pues allí, en contacto con los maestros del Renacimiento italiano y con los pintores nazarenos, su interés por esta práctica, fundamental en aquellos artistas, se hizo más notoria. Además de servirse de sus dibujos para las composiciones históricas y religiosas que proyectaba, se valió de ellos de modo autónomo para representar a sus amigos artistas y a algunos tipos populares que atrajeron su atención. Entre estos destaca este *zampognaro*, que toca su instrumento, una gaita o cornamusa utilizada por los pueblos pastores del centro y el sur de Italia. Era frecuente su uso para entonar los aires populares que durante la novena de la Inmaculada y después en la de Navidad, se hacían ante los altares de Roma por los campesinos del Lazio que visitaban la ciudad con productos de la región para venderlos allí.

El *zampognaro* solía acompañar a uno o más *pifferari*, que tocaban el pífano. El sentido pintoresco de las tonadas y de los tipos, vestidos con una indumentaria característica, había atraído la atención de numerosos artistas, entre ellos Bartolomeo Pinelli, cuya obra grabada conservaba la familia Madrazo. También a los pintores nazarenos, para los que reunían el atractivo de ser una alabanza a Dios y la expresión de la pureza del alma popular, interesó el motivo. El propio José de Madrazo, padre de Federico, había pintado uno de sus mejores cuadros italianos con este asunto¹, y le comentó la belleza de aquellas escenas que había contemplado y oído en Roma². Federico de Madrazo conservó toda su vida entre sus pinturas esta de su padre. El motivo tuvo una gran fortuna a lo largo del siglo. Uno de los discípulos de Federico de Madrazo, el gijonés Ignacio Suárez Llanos, lo abordó hacia 1863³.

En diciembre de 1840 Federico escribiría a su padre: “¿querrá usted creer que los piferaros me hacen pasar la natural tristeza que me daba la entrada del invierno? Quizás a usted le sucedería otro tanto. No hay duda que estos inocentes y primitivos instrumentos tienen mucho de patriarcal, de bíblico”⁴.

En este dibujo, realizado once meses antes, el músico va cubierto con gorro y, como era frecuente y así lo reflejan muchos artistas, deja reposar su gran sombrero tronco-cónico en la parte superior del fuelle de la gaita, hecho de piel de cordero o de cabra. Lleva capa y chaqueta corta sobre la camisa, pantalones hasta la rodilla, polainas de piel y *ciocchie*, sujetas con tiras atadas. Se trata de uno de los dibujos a lápiz más acabados del artista. Estudió la luz que, proveniente de la izquierda, arroja una marcada sombra sobre el muro, apenas aludido por una tenue línea oblicua que lo separa del

suelo. El artista lo conservó y, años después, firmó a pluma y tinta bajo la dedicatoria a su amigo el Conde de la Unión. A la muerte de este, sus muebles (y con ellos seguramente sus cuadros, como el autorretrato del artista y dibujos, como este) pasaron al hijo de su primera esposa, el VII Conde de Villagonzalo⁵.

JAVIER BARÓN

¹ *Los piferaros, tocando una oración a la Virgen*, 1812. Óleo sobre lienzo, 79 x 96 cm. Comunidad de Madrid.

² Véase el estudio de esta obra en Díez, Santander, 1994, pp. 232-235.

³ *Gaitero italiano*, hacia 1863. Óleo sobre lienzo, 192,5 x 101,5 cm. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁴ Carta de Federico de Madrazo a su padre de 12 de diciembre de 1840. Véase Díez, Madrid, 1994, t. I, n.º 127.

⁵ Testamentaria del Conde la Unión. Madrid, Archivo de Protocolos, leg. 26810. Información del Dr. Pedro Martínez Plaza.

[20]

Federico de Madrazo

(Roma, 1815 – Madrid, 1894)

Autorretrato,

1858

Óleo sobre lienzo, 42 x 28,5 cm

Firmado y fechado en rojo abajo a la derecha, en el reverso del cuadro que pinta: “F. de M^o. / 1858.”

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso, en el bastidor, etiqueta del Museo Municipal de Madrid, de la exposición *Los Madrazo: una familia de artistas*. Al dorso, en el bastidor, etiqueta de la exposición *Retratos de Madrid. Villa y Corte*.

PROCEDENCIA:

Madrid, 1858, regalado por el artista a Luis Joaquín Carvajal y Queralt, III Conde de la Unión; 1868, Mariano Miguel Maldonado y Dávalos, VII Conde de Villagonzalo; 1902, Fernando Maldonado Salabert, VIII Conde de Villagonzalo.

BIBLIOGRAFÍA:

Madrazo, 1921, n.º 1; González, 1981, p. 187, n.º 445; cat. exp. 1985, pp. 157-158, lám. V; cat. exp. 1992, n.º 104; Díez, 1994, p. 282; González, 1995, pp. 22-23, n.º 378.

EXPOSICIONES:

Madrid 1985 (b), n.º 40; Madrid 1992, n.º 104; Madrid 1994, n.º 60.



A pesar de que Federico de Madrazo era un pintor muy consciente de su propia valía, sus autorretratos son muy pocos en contraste con los muy numerosos retratos de artistas que realizó. Este lo pintó para regalárselo a uno de sus mejores amigos, Luis Joaquín de Carvajal y Queralt, III Conde de la Unión (1828-1868), con el que mantuvo un trato frecuente y próximo. Desde el siglo XVIII era muy habitual la posesión de retratos de amigos, uso que se mantenía entonces y se extendió mucho más con la proliferación de retratos fotográficos a partir de la inmediata difusión de la *carte de visite*¹.

Según el pintor anotó en su agenda diario lo terminó el 28 de junio de 1858, tras haberlo comenzado algún tiempo antes². Dos años antes el pintor había realizado el retrato póstumo de la primera esposa de su amigo y en 1866 pintaría a su hija, que tenía trece años³. Lo anotó en su inventario como “Retrato pequeño mío para el Conde la Unión, 1858, cuerpo entero”⁴.

El artista, en la madurez de sus 43 años, se retrató en su estudio madrileño de la calle de la Greda, ataviado con su elegante bata de trabajo de color ocre oscuro ribeteada en azul. Mira al espectador y sostiene en su mano izquierda los instrumentos de su arte: paleta, pinceles y tiento. La figura aparece entre la estufa metálica y un sillón tapizado en rojo y oro, y su cabeza se recorta contra un trozo de pared que dejan libre los cuadros. La luz, proveniente de la izquierda, destaca la mitad del rostro del artista y el borde de la tela, clavado al canto del bastidor, del cuadro ante el que trabaja y, especialmente el pañuelo, que asoma del bolsillo, pintado con visibles empastes.

La disposición del artista en pie ante su lienzo, visto por el reverso, y que ocupa la casi totalidad de la altura del mismo es un eco velazqueño de *Las meninas*; también Goya en el *Autorretrato ante su caballete*⁵ dispuso el lienzo de modo parecido. En 1875 su hijo Raimundo le pintó en París ante un lienzo con una colocación similar aunque mucho más pequeño, ante el cual aparecía sentado y pintando⁶. Es posible que el cuadro que está pintando sea el de Bárbara de Bustamante y Campaner, el único retrato de encargo de cuerpo entero y grandes dimensiones que realizó en ese año de 1858⁷. Los lienzos, inacabados y sin enmarcar, que se ven al fondo, son cuadros de composición. El de mayor tamaño, en la parte superior izquierda, es posiblemente *Don Pelayo abrazado al estandarte*, obra de grandes dimensiones que a su muerte quedó en su estudio⁸.

JAVIER BARÓN



Detalle cat. 20.

¹ El Museo del Prado conserva un conjunto de tres efigies de Federico de Madrazo realizadas por Jean Laurent y Mier hacia 1863 (papel a la sal, HF 651) en el que faltan otras cinco que habría regalado el artista.

² Agenda diario correspondiente a 1858 de Federico de Madrazo, anotación correspondiente al 28 de junio de 1858. Madrid, Museo Nacional del Prado. Véase Díez, 1994, p. 282.

³ Véase el estudio de esta obra en Díez, 1994, p. 300.

⁴ Federico de Madrazo, “Retratos que he pintado después de mi vuelta a España (en 1842), y que he regalado, o que conservo en mi poder”, n.º 95 (Díez, 1994, p. 466).

⁵ Óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este lienzo, que procede de la colección Villagonzalo, tiene las mismas medidas que el de Madrazo.

⁶ Óleo sobre lienzo, 56 x 38 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes

⁷ Díez, 1994, p. 284.

⁸ Obra pintada en 1841-42. Óleo sobre lienzo, 230 x 140,5 cm. Colección particular. Véase Barón, 2007, vol. 25, n.º 43, pp. 151-154.

[21]

Ernest Hébert

(Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)

Retrato de Julia Fernanda Dominé y Desmaysières, X Marquesa de Jabalquinto,

1872

Óleo sobre lienzo, 106,5 x 65,3 cm

Firmado a uno y otro lado de la silla, en la parte superior de sus largueros: “E H”.

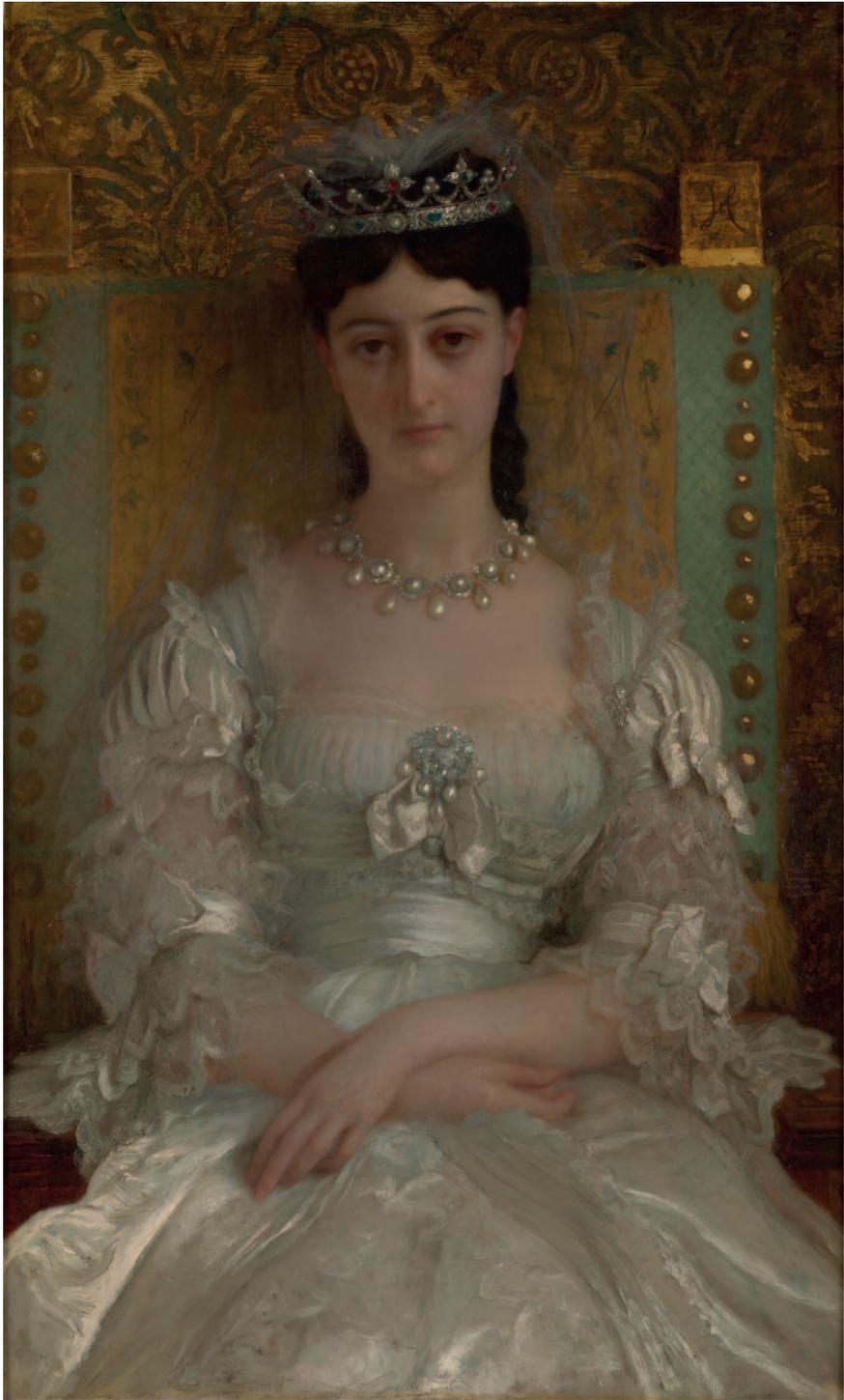
Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso “Hébert/Portrait de la Marquise de Javalquinto [sic]//Rome/1872/EH »

PROCEDENCIA:

Colección de Fernando Maldonado y Salabert, VIII Conde de Villagonzalo, VII Marqués de la Scala, Madrid.



Realizado durante su primera etapa como director de la Academia de Francia en Roma entre 1867-1873 (la segunda sería entre 1885 y 1890), y a la que había llegado gracias a la protección dispensada hacia él por parte de la princesa Mathilde Bonaparte, prima de Napoleón III, este cuadro es un buen ejemplo de la manera como entendió el género del retrato Ernest Hébert, uno de los pintores más aclamados por la alta sociedad parisina del Segundo Imperio y de la Tercera República, y también de la que frecuentó Roma en esos años sesenta y setenta del siglo XIX. La retratada, Marquesa de Jabalquinto (Jaén), puede identificarse con Dña. Julia Fernanda Dominé y Desmaysières, esposa desde 1857 del X Marqués de Jabalquinto D. Pedro Téllez-Girón y Fernández de Santillán, su tío, con quien acabaría teniendo una hija, Dña. María de los Dolores Téllez-Girón y Dominé, XI Marquesa de Jabalquinto. Nacida en Sevilla en 1842 y muerta en Madrid en 1901 a los cincuenta y nueve años, y también ella XIII Duquesa de Osuna, el retrato habría sido hecho en Roma a la edad de treinta años, ciudad que junto con Venecia y Florencia visitó en diversas ocasiones. En él, la mujer aparece con las manos cruzadas de manera lánguida sobre el regazo y sentada sobre una silla de respaldo totalmente recto y alto, con remates dorados en los largueros, en los cuales el pintor aprovechó para incluir su firma “E” “H”. Dicha silla ocupa buena parte de la composición y se halla tachonada en sus lados por toda una serie de formas doradas de aspecto circular aplicadas con polvo de oro. Además, se recorta sobre un fondo de pared decorado por un entelado con motivos de carácter vegetal muy vistosos, como vegetal, aunque bastante más abocetada, en forma de flores y plantas es también la decoración del propio respaldo del asiento, de ascendencia orientalizante y filtrada por los principios ornamentales del *premodernismo*.

Pero la protagonista absoluta del retrato es la marquesa, que aparece vestida a la moda de su tiempo, con un vestido de sedas, gasas, tules y encajes de color blanco marfil, con banda a la cintura, escote estilo barco, además de elegantes medias mangas que dejan una parte de sus hombros al descubierto. Un broche a la altura del pecho, un collar bordeando el cuello y una corona, todos ellos decorados con perlas y, en especial esta última, con otras piedras preciosas como brillantes, esmeraldas y rubíes, introducen un poderoso elemento de distinción social. De igual modo, la tez blanca, junto con el blanco roto del vestido, contrastan con la negrura de los ojos, las cejas y el cabello. La cabeza, levemente girada hacia nuestra izquierda e inclinada hacia abajo, introduce un elemento de asimetría que refuerza la disposición de la propia silla, la cual se halla también ligeramente ladeada. Todo este retrato de gran aparato aparece recorrido por cierta languidez, evanescencia, vaporosidad y delicadeza, al mismo tiempo que por una elemental sofisticación, que en ocasiones recuerda a ciertos postulados del movimiento prerrafaelita y de cierto simbolismo sobre todo,

para este último caso, de ascendencia francesa. La mirada de la retratada proyecta incluso ciertos componentes de ensoñación que inciden en esa doble filiación.

Desde los comienzos de su carrera, el pintor Ernest Hébert mostró una gran inclinación hacia el género del retrato, pintando su primer autorretrato a la edad de diecisiete años. Sin embargo, el tema con el que este creador alcanzó una fama singular fue el del retrato femenino, orientado sobre todo al de la alta sociedad parisina y romana y a través del cual consiguió revelar con elegancia y sutileza el elevado estatus social de sus modelos. La manera como el pintor captó a sus efigiadas pasó por una cierta evolución: sus primeros retratos femeninos son de una gran fidelidad, siempre marcados por la influencia de Ingres. Ahora bien, después de 1870-1875, ese prurito de realidad devino menos importante dejando lugar a una transposición casi manierista de la retratada con el fin de alcanzar una verdad más íntima y secreta, que pasa por la capacidad del artista para la introspección psicológica del modelo propuesto, tal y como sucede con el caso de nuestra protagonista.

ALFONSO PALACIO

[22]

Carlos de Haes

(Bruselas, Bélgica, 1826 – Madrid, 1898)

Paisaje,

1860

Óleo sobre tabla, 55,3 x 37,2 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: “C. de Haes / 1860”.

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976), y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso, en el bastidor: ”Restaurado por/José Antonio Ménéndez/Madrid 1980”.



La obra es consecuencia de la familiaridad que el artista adquirió con los paisajes ilicitanos de palmeras durante su primer viaje a Elche, hasta ahora desconocido, en 1860. Una noticia de prensa da cuenta de él:

Ha salido de esta corte para la provincia de Alicante, acompañado de sus discípulos los Sres. Araujo, Criado y Riancho, el célebre paisajista Haes, con objeto de hacer estudios de la naturaleza oriental que se despliega en algunos puntos de la provincia de Alicante, muy principalmente en la villa de Elche¹.

Este viaje, realizado con Ceferino Araujo, Manuel Criado y Baca y Agustín Riancho, precedió al que hizo, con el primero, el verano siguiente.

El fruto inmediato de aquellas estancias fueron varios dibujos y estudios al óleo realizados del natural y conservados en el Museo del Prado. De vuelta a su estudio después de su primer viaje, en 1860, Haes realizó allí este paisaje compuesto, en el que además de algunos elementos tomados de estudios del natural, como las palmeras y la acequia, introdujo otros recordados o imaginados. La montaña del fondo, pintada en suaves tonos azules por el artista correspondería a estos últimos. La loma, con los restos de un castillo, supone una pervivencia de un elemento de origen romántico; el artista pudo recordar y, en ese caso, lo habría modificado enteramente convirtiéndolo en ruina, el palacio de Altamira, de origen almohade.

La propia composición revela también ecos del paisaje romántico por su gran riqueza de planos. Estos aparecen muy bien trabados a través del recurso de los muretes de la acequia en el primer término y, en el último, de la disposición de la montaña azulada al fondo sobre la vaguada de las lomas anteriores. La variedad de elementos del paisaje, animado por cuatro patos en el primer término y una lavandera en el segundo, muestra el interés del artista por esta obra. El colorido y la luz claros son los característicos de esta etapa del artista y su ejecución, atenta a las calidades de lo representado, novedosa en la pintura de paisaje en España en esos años.

En el primer término Haes representó la misma acequia de Elche que aparece, según un punto de vista contrario, en uno de sus aguafuertes con motivos ilicitanos, el titulado *Palmeras*². En este pueden verse también estos árboles, uno de ellos con una inclinación y una copa similares a los del que está más a la izquierda en el óleo. El formato es asimismo vertical, al contrario del muy apaisado que domina en los estudios que había pintado *in situ*. Las palmeras son muy similares a la litografía titulada *País egipcio* publicada en 1862 en la revista *El Arte en España*, en cuya realización tendría presente este óleo o los estudios preparatorios para él. Este cuadro podría re-

lacionarse por su título con el óleo titulado *Une acequia à Elche (Espagne)*, que formó parte de su envío a la Exposición General de Bellas Artes de Bruselas en 1863³.

Es posible que esta tabla hubiera sido adquirida por Luis Joaquín Carvajal y Queralt, III conde de la Unión, muy amigo de Federico de Madrazo, que en este periodo era muy próximo a Carlos de Haes, como demuestran las continuas referencias en sus agendas. Madrazo apreciaba el colorido claro y brillante de Haes, le apoyó en esos años y se ocupó de la contestación, en ese mismo de 1860, a su discurso de ingreso en la Academia. De haber sido así, a la muerte de Carvajal en 1868 la obra habría pasado, con sus muebles, a Mariano Miguel Maldonado y Dávalos, VII conde de Villagonzalo⁴.

JAVIER BARÓN

¹ Rivera, Madrid, 14 de julio de 1860, p. 6.

² Lámina conservada en la Calcografía Nacional, nº 3852. Véase Vega, Cat. Exp. Zaragoza 1996, p. 155, nº. 54.

³ Exposición Bruselas 1863, p. 46, nº 276.

⁴ Véase la ficha dedicada al Zampognaro de Federico de Madrazo (cat. nº 19).

[23]

Henri Regnault (Copia de)

(París, 1843- Buzenval, 1871)

Juan Prim, 8 de octubre 1868,

post. 1869

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 60 cm.

Colección de Don Juan Andrés Maldonado Chávarri, IX Conde de Villagonzalo (1936-1995) y VIII Marqués de la Scala (1956-1976); y de Dña. María Luisa Corrada González.

OBSERVACIONES:

Al dorso, etiqueta: “162. Retrato del General Prim/Henri Regnault, 1868, Madrid, Colección particular”. Al dorso, etiqueta: “Retratos de Madrid, Villa.../Regnault/Retrato del General Prim/D. Juan Andrés Maldonado/71 x 60”. Al dorso, en el bastidor: “Restaurado por José Antonio Menéndez/Madrid 1979”.

EXPOSICIONES:

Madrid 1981, n.º 162; Madrid 1992.



Es una de las numerosas copias antiguas, algunas de las cuales han pasado por réplicas, realizadas a partir del gran cuadro presentado por su autor al Salón de 1869, en el que obtuvo una primera medalla. Adquirido por el Museo de Luxemburgo en 1872, pasó al Museo del Louvre en 1881 y, en 1980, al Musée d'Orsay¹. Además de ello, su presencia póstuma en las Exposiciones Universales de París de 1878 y 1889, dio una gran difusión al cuadro, que ya desde 1869 causó un gran efecto entre el público, la crítica y los artistas.

Entre las versiones realizadas, probablemente, por otros artistas, se conservan las del Art Institute de Chicago², el Museo del Prado de Madrid³, y colecciones particulares de Neuilly⁴ y Nueva York, donde también hay una acuarela⁵. En 1914 se consignaba un retrato de Juan Prim por Regnault en el Museo Lázaro Galdiano⁶.

La versión del Conde de Villagonzalo es más cercana al original que las del Prado, Chicago y Nueva York. No hay ninguna variación compositiva, como es propio de una copia. También la interpretación del color, en tonos más pastel que el original, y la ejecución, indican esto mismo.

JAVIER BARÓN



Detalle cat. 23.

¹ Henri Regnault, *Juan Prim 8 octubre 1868*, 1869. Óleo sobre lienzo, 315 x 258 cm. París, Musée d'Orsay, inv. 1079.

² Óleo sobre lienzo, 84 x 64,2 cm. The Art Institute of Chicago, The Wentworth Greene Field Found. Inv. 1947.510 (Cat. exp. Philadelphia, 1978, n.º VI-99).

³ Óleo sobre lienzo, 72,4 x 59,3 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P 4587. Para las diferentes atribuciones de esta obra, véase su ficha por Javier Barón en Cat. Exp. Madrid, Sevilla, 2001, pp. 310-313.

⁴ Óleo sobre lienzo, 94 x 80 cm. Neuilly, colección particular (Cat. Exp. Castres 1974, n.º 129).

⁵ Acuarela y lápiz sobre papel, 40 x 32,70 cm. Nueva York, colección particular. Existe un óleo de similares medidas en otra colección de la ciudad (Cat. Exp. Nueva York 1993, p. 119).

⁶ *Junta de Iconografía Nacional. Retratos de personajes españoles. Índice ilustrado*, Madrid, 1914, n.º 3022.





BIOGRAFÍAS

SARA MORO

Juan de Juanes

(Bocairente, Valencia, hacia 1505 – 1579)

Vicente Juan Masip, más conocido como Juan de Juanes, fue uno de los artistas más importantes del renacimiento español cuyo peso marcó la pintura valenciana de mediados del siglo XVI. Hijo del también artista Juan Vicente Masip, otro creador de gran peso en el panorama pictórico del quinientos, Juan de Juanes acabó capitaneando el ambiente artístico valenciano de gran parte del siglo XVI.

A pesar de que su formación discurrió en el taller paterno y de que muchas de sus obras resultan aún hoy confusas con respecto a las realizadas por su padre, lo cierto es que a partir de la década de los años treinta, la obra de Juan de Juanes experimentó una profunda renovación, que también se dejó sentir en la pintura de Juan Vicente Masip, y que supuso el que se convirtiera en la figura artística más respetada y apreciada de la Valencia del seiscientos.

Hombre de vasta cultura y conocidas inquietudes intelectuales, en su obra se aprecian influencias flamencas e italianas. El dominio de estas últimas fue tal que se ha barajado la posibilidad de que Juan de Juanes viajara a Italia. Sin embargo, bien es cierto que la presencia de los Hernando y su leonardismo en la Valencia de entonces, unida al conocimiento de la pintura de Sebastiano del Piombo, que Juanes pudo ver en la colección de Jerónimo Vich, embajador de Roma hasta 1521, justifican su dominio del lenguaje y las fórmulas renacentistas italianas.

En su obra sobresale en número la pintura de temática religiosa. Sin embargo, Juan de Juanes también trabajó otros géneros como el mitológico o el retrato. Dentro de este último destacan las efigies de Alfonso V y Don Luis Castellà de Vilanoa, señor de Bicorp, así como la serie que dedicó a los prelados de la catedral de Valencia.

Sus obras, caracterizadas por un colorido luminoso y un exquisito equilibrio compositivo, marcaron a las generaciones posteriores. En este sentido, Juan de Juanes tuvo multitud de discípulos y seguidores que prolongaron la estela del maestro tiempo después de su muerte.

Juan de Juanes falleció en Bocairente, Valencia, en 1579 mientras trabajaba en el retablo mayor de la parroquia de dicha localidad, trabajo que finalizaría su hijo, Vicente Masip Comes.

Massimo Stanzione

(Orta de Antella, hacia 1585 – Nápoles, hacia 1656)

Massimo Stanzione, nacido en el municipio italiano de Orta de Antella (Caserta) hacia 1585, es una de las figuras capitales de la pintura napolitana de la primera mitad del *seicento*. A este respecto, Stanzione constituye la auténtica contrafigura del valenciano José de Ribera, su principal oponente, con quien se disputó muchos de los encargos llevados a cabo en las décadas centrales del siglo XVII.

A pesar de lo difusas que resultan las noticias anteriores a 1615, sus primeros biógrafos apuntan a que Stanzione comenzaría formándose en literatura y música; estudios que más tarde abandonaría para dedicarse por completo a la pintura. En este sentido, su primera educación pictórica la recibió en el estudio del tardomanierista Fabrizio Santafede. Sin embargo, en 1617 Stanzione se encontraba ya en Roma trabajando en la iglesia de Santa María della Scala. Allí coincidió con el pintor flamenco Gerrit van Honthorst lo que, sin duda, supuso asimilar la impronta de la experiencia de los tenebristas nórdicos en su formación, a la que debemos sumar el conocimiento de la obra de uno de los principales seguidores de Caravaggio, el pintor napolitano Battistello.

En 1624 Stanzione regresó a Nápoles. Desde entonces comenzó a recibir encargos de cierta importancia que hicieron que su prestigio creciera rápidamente. Fueron éstos años que Stanzione pasaría a caballo entre Roma y Nápoles y en los que se configuraría su personalidad artística, al mismo tiempo que conseguía un gran prestigio social que se tradujo en la obtención de distintas ordenaciones nobiliarias. Así pues, en 1621 Stanzione fue nombrado caballero de la Espuela de Oro por el Papa Gregorio XV, tres años más tarde sería condecorado como caballero de San Juan y finalmente, en 1627, como caballero de la Orden de Cristo por la gracia de Urbano VIII. En lo sucesivo, Stanzione firmaría como *EQUES MAXIMUS*, siendo conocido universalmente como el *Caballero Máximo*.

Las obras comprendidas entre los años 1635 y 1645 suponen lo más representativo y granado de su estilo, en donde una refinada elegancia, matizada siempre del severo clasicismo que el estudio de la obra de Annibale Carracci y, sobre todo, Guido Reni, le habían aportado, configuraron el éxito de su personalidad artística, al mismo tiempo que se enfrentaba con el mundo de los naturalistas más estrictos, de los que Ribera fue el más significativo.

El arte de Massimo Stanzione fue bien conocido en España a donde llegaron muy pronto obras de cierta importancia gracias a las cuales se le conoció como *el Guido Napolitano*.

Peter Snayers

(Amberes, 1592 – Bruselas, 1667)

Peter Snayers fue uno de los pintores flamencos de batallas más reputados y notorios de la primera mitad del siglo XVII. Amigo de aristócratas, militares y cortesanos, su obra fue muy bien acogida en la corte bruselense y su entorno que, además de demandar sus famosas escenas de guerra, también promovió retratos de importantes personalidades de la época como Ambrosio Spínola, el Conde de Bucquoy, el Marqués de Leganés, así como los propios archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia.

Formado en un primer momento junto al también pintor de batallas Sebastian Vrancx, de quien aprendería las principales particularidades del género, Snayers inició su trayectoria realizando cuadros de modestas dimensiones protagonizados por reyertas y asaltos en caminos que pronto fueron sustituidos por obras de imponentes proporciones en las que las anónimas escaramuzas fueron desplazadas por asedios históricos como el de Breda o la toma de Ypres.

A pesar de no aparecer registrado en el Gremio de San Lucas como discípulo de Vrancx, a partir de 1612 Snayers ingresó en dicha corporación como maestro. A finales de la década de los años veinte, el pintor flamenco se trasladó a Bruselas donde, a pesar de no ser nombrado pintor oficial de los archiduques, trabajó para la infanta Isabel Clara Eugenia, como prueba el lienzo que atesora del Museo Nacional del Prado titulado *Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda* (P001747) realizado por Snayers hacia 1628. Tras la muerte de la infanta en 1633, Peter Snayers trabajaría para otra importante personalidad: el cardenal-infante Don Fernando quien, en esta ocasión, sí lo nombró pintor de corte. Más tarde, Snayers estaría al servicio del archiduque Leopoldo Guillermo.

Pero Snayers no sólo llevó a cabo escenas de combate y retratos sino que se atrevió con otros géneros como el paisajístico y el mitológico. En este sentido, el pintor flamenco colaboró con uno de los creadores más afamados e internacionales del momento, Pedro Pablo Rubens, en la serie dedicada a la vida de Enrique IV (1628-1630) y, más tarde, en la destinada a la Torre de la Parada (1637-1640) para el monarca Felipe IV. Asimismo, mantuvo una estrecha relación con Van Dyck, quien llegó a retratarle.

Por todo ello, Peter Snayers fue un artista de gran prestigio en su tiempo, así como maestro de otros pintores entre los que se encuentra Adan Frans van der Meulen, quien siguió cultivando el género que había dominado su mentor. Peter Snayers falleció en Bruselas en 1667.

Pierre Mignard

(Troyes, 1612 – París, 1695)

Pierre Mignard fue un artista francés del siglo XVII. Formando inicialmente junto al pintor y grabador Jean Boucher en la ciudad de Bourges, en 1633 se trasladó a París e ingresó en el estudio de Simon Vouet.

Dos años más tarde, Mignard partía a Roma, ciudad en la que permanecería hasta 1657, es decir, más de veinte años. Durante este periodo romano fueron muchos los contactos e influencias que se filtraron en la obra de Pierre Mignard. Por un lado, los defensores del idealismo clásico como Domenichino o Nicolas Poussin con su custodia de los valores de la Antigüedad fueron atendidos por el creador francés. Junto a ellos, Mignard también prestó atención a las tendencias que, por entonces, estaban transformando la pintura romana, especialmente el neovenecianismo. A este respecto, fue tal el interés que los maestros venecianos del siglo XVI despertaron en Mignard, que durante los años 1654 y 1655 el artista francés viajó por el norte de Italia, deteniéndose especialmente en Venecia.

En 1657, Mignard regresó a Francia. De vuelta a París, el pintor nacido en Troyes paraba en Aviñón para, a continuación, hacerlo en Fontainebleau, llegando a retratar a Luis XIV. Este primer contacto con el monarca francés le aportó importantes encargos como los frescos de la cúpula de Val de Grâce (1633), los del castillo de Saint-Cloud, así como algunas decoraciones de Versalles. Junto a estas obras de gran empeño, a partir de 1658 Mignard recibió frecuente peticiones de retratos.

El retrato fue, sin duda, el género en el que Pierre Mignard más destacó. Tanto fue así que tras la subida al poder de Louvois, protector del Mignard, éste comenzó a disfrutar de recompensas y favores regioes que se saldaron, tras el fallecimiento de Charles Le Brun, con el nombramiento de primer pintor del rey y director de la Academia.

Pierre Mignard falleció en la ciudad de París en 1695.

Angelo Maria Crivelli

(† hacia 1730)

Son muy pocos los datos biográficos que se conocen del pintor de animales y bodegones Angelo Maria Crivelli, apodado *Il Crivellone*. En este sentido, no se han hallado fuentes documentales certeras que testimonien el lugar y fecha de nacimiento de este artista, como tampoco relativas a su fallecimiento. No obstante, Pellegrino Antonio Orlandi, en su *Abecedario pittorico*, señala la ciudad de Milán como posible lugar de nacimiento de *Il Crivellone*, mientras que Pietro Zari sitúa su fallecimiento hacia 1730.

Las obras que se conocen de Crivelli muestran un pintor especializado en el género animalístico, en donde las escenas de caza, así como las representaciones de aves de distintas índole, son las más abundantes. Temas, todos ellos, de origen nórdico, en los que el pintor lombardo debió de dejarse influir por la obra de creadores del entorno de Pedro Pablo Rubens, Frans Snyders y Paul de Vos, así como otros más especializados como Jan Fyt, Jan Baptist Weenix y Melchior d'Hondecoeter, éstos últimos afines al género de *Il Crivellone*. Junto a estos temas, sin duda los más abundantes y característicos, Angelo Maria Crivelli también trabajó temas rurales de raíz bucólica al estilo del pintor milanés Francesco Londonio.

Il Crivellone pintó principalmente para la burguesía y la nobleza, que encontraron en su arte aquello que más les gustaba de los flamencos, pero de la mano de un creador italiano.

Angelo Maria Crivelli tuvo un hijo llamado Giovanni, apodado como *Il Crivellino*, quien también se dedicó a la pintura y del que destacan sus trabajos para la corte de Parma. Formado bajo la estela paterna, la obra de hijo y progenitor ha sido confundida en distintas ocasiones.

Louis de Silvestre

(Sceaux, 1675 – París, 1760)

Louis de Silvestre fue un pintor francés cuyo padre, Israël Silvestre, fue el responsable de su primera formación. Más tarde, el bien llamado joven Silvestre acudiría a la Academia de París. Allí recibiría las lecciones de Charles Le Brun hasta el fallecimiento de éste en 1690. A partir de entonces, Silvestre continuaría su formación junto a Bon Boullogne. No obstante, el creador nacido en Sceaux aún enriquecería más su aprendizaje y, a partir de 1701, viajaría a Italia donde trabajó con el pintor barroco Carlo Maratta.

A principios del siglo XVIII, Louis de Silvestre regresó a París. Ya en la capital francesa, de Silvestre fue admitido en la Academia Real de Pintura y Escultura (1702). En 1706 fue nombrado profesor titular de la misma para, años más tarde, hacerlo como vicerrector (1720). Sin embargo, sus logros no terminaron ahí.

En 1716, Silvestre partió a Dresde, lugar en el que obtuvo destacados cargos que le propiciaron grandes éxitos. Así, en 1723 fue nombrado pintor del príncipe elector y rey Augusto III de Polonia. Cuatro años después, el pintor francés fue designado como primer pintor de la Academia de Dresde.

Los años pasados en Sajonia fueron muy importantes en la trayectoria de este creador. En ellos, llevó a cabo trabajos realmente interesantes, como la decoración del Palacio Real de Varsovia, así como ciertos retratos cortesanos que le posicionaron como una de las figuras más apreciadas de la corte. De las relaciones cosechadas nacerían bellísimos retratos que hoy suponen lo más destacado de su producción. Junto a ellos, Louis de Silvestre sobresaldría como pintor de historia.

En 1747 Augusto III, como muestra de reconocimiento por su trabajo y valía, le otorgó la carta de nobleza. A finales de la década de los años cuarenta, Louis de Silvestre retornó a su Francia natal donde fue acogido y respetado por los académicos quienes, tras la muerte de Charles-Antoine Coypel, le nombraron director en 1752. Este cargo lo acompañó hasta su muerte, acontecida en 1760.

Giovanni Battista Pittoni

(Venecia, 1687 – 1767)

Giovanni Battista Pittoni fue uno de los creadores más destacados del rococó veneciano. Además de pintor, Pittoni fue un excelente dibujante. Junto a Giambattista Tiepolo y Giovanni Battista Piazzeta, conforman el trío más atractivo de la escuela veneciana de la primera mitad del siglo XVIII.

Perteneciente a una familia de artistas, Giovanni Battista Pittoni recibió su primera formación de la mano de su tío, el también pintor Francesco Pittoni. No obstante, en sus primeras obras se aprecian las influencias de otros creadores como Antonio Balestra, Francesco Solimena, Antonio Bellucci o Niccoló Grassi, cuyo estudio posiblemente completó el aprendizaje del joven Pittoni.

Aunque no existe documentación al respecto, es posible que Pittoni viajara en 1720 a París junto a un grupo de artistas italianos entre los que se encontraba su tío, Rosalba Carriera, Giovanni Antonio Pellegrini y Anton Maria Zanetti. Esta estancia marcaría la innegable deuda de Pittoni con la pintura rococó francesa y, sobre todo, con la obra de artistas como Antonine Coypel o François Lemoyne.

A pesar de esta posible estancia formativa parisina, la obra de Giovanni Battista Pittoni se desarrolló principalmente en Venecia, ciudad en la que siempre vivió y desde la que logró que sus creaciones tuvieran una excelsa difusión más allá del territorio italiano. En este sentido, capitales como Bohemia, Colonia o Dresde recibieron obra de Pittoni, al mismo tiempo que palacios como el de Schönbrunn (Viena) o La Granja en España también exponían obras suyas. Y es que entre las creaciones de este pintor veneciano se pueden rastrear temáticas ciertamente variadas que, sin duda, cautivaron a un amplio abanico de compradores. Así, desde los temas mitológicos y de carácter erótico que llevó a cabo a partir de la década de 1720, hasta las composiciones históricas y bíblicas centradas en heroínas trágicas como Lucrecia o Cleopatra, las obras de Pittoni fueron muy del gusto de la época. Y no sólo los temas citados, sino que Pittoni también fue un prolijo creador de escenas religiosas que hoy podemos contemplar en retablos y cuadros de las ciudades de Vicenza, Verona, Padua o las lombardas de Milán y Bérgamo.

La trayectoria de Pittoni se completa con diferentes nombramientos como el de prior de la asociación de la Cofradía de los Pintores, en 1729, o su labor como docente en la Academia de Venecia, de la cual fue uno de sus fundadores, y que finalmente acabó presidiendo en 1758, momento el que sustituyó a su contemporáneo Giambattista Tiepolo.

Uno de los principales discípulos de Pittoni fue el checo Anton Kern, quien a su regreso a su Bohemia natal se convirtió en el principal difusor de su estilo en Europa central, extendiendo su impronta más allá de la muerte del primero, acontecida en 1767.

Johann Georg Platzer

(Appiano sulla Strada del Vino, Italia, 1704 – 1761)

Procedente de una familia de pintores, Johann Georg Platzer nació en Appiano sulla Strada del Vino, un municipio italiano de la provincia autónoma de Bolzano, a principios del siglo XVIII.

Formado inicialmente junto a su padrastro, el también pintor Josef Anton Kessler, tras este primer acercamiento al mundo de la pintura Platzer se estableció en la ciudad alemana de Passau. Allí continuó su formación junto a Johann Christoph Platzer, tío por parte de padre. A finales de la década de los años veinte, el pintor tirolés se trasladó a Viena, donde terminó su aprendizaje en la Academia guiado por el pintor barroco de origen flamenco Jacob van Schuppen, comenzando su carrera en solitario.

A este respecto, fue en la capital austriaca donde Platzer desarrolló principalmente su oficio. Una trayectoria en la que las escenas históricas y mitológicas pero, sobre todo, los temas galantes, pronto se convirtieron en sus motivos más recurrentes y exitosos, atendiendo con ellos una incipiente demanda entre la naciente burguesía que, sin grandes pretensiones intelectuales, solicitaba pinturas amables con las que embellecer sus moradas. Asuntos que, por otro lado, fueron sabiamente tratados por Platzer, quien supo combinar la corriente rococó francesa con aquella tendencia, propia de la pintura barroca flamenca, en la que la profusión de detalles era trabajada con mimo y delicadeza.

En este sentido, la conformación y repetición de una serie de constantes estilísticas hicieron que la pintura de Platzer fuera ciertamente solícita en la Viena del segundo cuarto del siglo XVIII, convirtiéndolo en un artista muy prestigioso y querido.

En 1755, con apenas medio siglo de vida, Platzer sufrió un derrame cerebral que le impidió seguir trabajando. El pintor regresó entonces a su localidad natal, donde falleció a finales de 1761.

Louis-Michel van Loo

(Tolón, 1707 – París, 1771)

Louis-Michel van Loo, perteneciente a una familia de pintores de origen flamenco establecida en Francia, fue un importante retratista en las décadas centrales del siglo XVIII.

Siguiendo la estela familiar iniciada por su antepasado Jan van Loo en el siglo XVI y reafirmada gracias al trabajo de su tío Carle, Louis-Michel se formó en los talleres que su padre, Jean-Baptiste, mantenía en las ciudades de Turín y Roma a principios del siglo XVIII. Más tarde, sin embargo, completaría su formación en París ingresando en la Academia Real, lugar en el que obtuvo el gran premio de Roma en el año 1726 que provocó su marcha a Italia. Allí, además de Roma, Van Loo trabajó en la corte de Turín donde retrató a algunos miembros de la Casa Real.

A pesar de los logros obtenidos, Van Loo regresó a París a comienzos de la década de los años treinta. Así, en 1733 fue admitido en la Academia, convirtiéndose, tres años más tarde, en profesor adjunto de la misma en la especialidad de retrato.

Sin embargo, los éxitos de Van Loo no acabaron ahí. En 1737, tras la muerte de Jean Ranc, el pintor francés fue llamado por el monarca Felipe V de España quien, aconsejado por Hyacinthe Rigaud, lo nombró pintor de cámara. En la capital española, además de convertirse en uno de los retratistas oficiales de la Familia Real, Van Loo dio clases en la Academia de San Fernando, institución de la que más tarde (1752) sería su director.

Van Loo no sólo retrataría a la Familia Real sino que, debido al éxito de sus fórmulas de aparato, recibiría numerosos encargos individuales de aristócratas y políticos de la época. Siete años después de su llegada a España, y tras la ascensión al trono de Felipe VI, Van Loo fue nombrado primer pintor de cámara en 1744, consiguiendo una posición envidiable en el panorama artístico cortesano de mediados del dieciocho.

Sin embargo, Van Loo no sólo destacó por sus retratos, sino que dentro de su producción fueron más los temas en los que sobresalió. Así, el pintor francés llevó a cabo composiciones mitológicas como la famosa *Educación de Cupido por Venus y Mercurio* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), así como diversos ejemplos de pintura de género en los que dejaba entrever la influencia de otros creadores flamencos de la talla de David Teniers II. Asimismo, durante la década de 1740, Van Loo trabajó haciendo cartones para la Real Fábrica de Santa Bárbara.

En 1752, añorando su patria, Louis-Michel van Loo regresó a Francia donde se convirtió en pintor del rey Luis XV asumiendo, al mismo tiempo, el puesto de su desaparecido tío Carle en la dirección de la École Royale des Élèves Protégés. Entre 1753 y 1769, el famoso retratista participaría asiduamente en los Salones cosechando grandes éxitos.

Tras una carrera repleta de logros, Van Loo falleció en 1771 en la ciudad de París dejando tras de sí una brillante carrera en la que un amplísimo número de retratos caracterizados por la pomposidad de sus protagonistas y los fondos arquitectónicos de gran monumentalidad y suntuoso acabado resultaron las claves de su éxito.

Claude-Joseph Vernet

(Aviñón, 1714 – París, 1789)

Claude-Joseph Vernet nació en 1714 en el seno de una familia de artistas. Hijo de un próspero artesano llamado Antoine, fue padre de los escultores Louis-François y Joseph Vernet y abuelo del también pintor Horace Vernet.

Su primera formación tuvo lugar en la ciudad de Aviñón de la mano de su padre quien, más tarde, decidiría enviar a su hijo al taller del pintor de historia Philippe Sauvan, el maestro más importante de la Aviñón de principios del siglo XVIII. Tras estos años de aprendizaje, Vernet trabajó junto a Jacques Viali en Aix-en-Provence. Viali, conocido por sus paisajes y marinas, marcó el camino que el joven Vernet transitaría a lo largo de su trayectoria y con el que alcanzaría un tremendo éxito.

A principios de la década de los años treinta, Vernet realizó su primer trabajo independiente: la decoración para el *hotel* del marqués de Simiani, en Aix-en-Provence. A continuación, gracias a la pensión que el marqués de Caumont le concedió en 1732, el pintor francés viajó a Italia con el objetivo de incrementar su formación. En Roma, Vernet pronto se integró en la comunidad de artistas y miembros de la Academia francesa que por entonces vivían en la ciudad. Rápidamente sus paisajes y marinas fueron conocidos por los turistas del *Grand Tour* que, con sus demandas, internacionalizaron la fama del paisajista francés. A este respecto, personalidades de distintas nacionalidades y rangos como Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V, o el duque de Saint-Aignan, embajador de Francia en Roma, fueron algunos de sus clientes. No obstante, sus principales compradores fueron turistas británicos, siendo los motivos más vendidos las vistas pintorescas de la campiña romana y las *vedute* de los monumentos romanos, aunque el gran éxito de su producción recayó, sin duda, en sus paisajes y marinas. Asimismo, desde 1746, año de su admisión en la *Academie Royale*, Vernet expuso habitualmente en el *Salon*, recibiendo una cálida acogida por parte de la crítica.

Poco tiempo después de instalarse de nuevo en Francia, Vernet recibió un encargo del rey Luis XV por el que tenía que realizar una serie de vistas topográficas de los puertos del país conocido como *Puertos de Francia*. Un proyecto que le llevó más de diez años de trabajo y del que nacerían quince lienzos de gran belleza que recibieron el elogio, entre otros, del propio Denis Diderot.

Aún en la capital gala, Vernet continuó trabajando los temas iniciados en Roma: paisajes italianizantes, puertos y tormentas marinas. En 1778 emprendió un viaje a los Alpes suizos, enriqueciendo el imaginario paisajístico de la última etapa del pintor aviñonés.

Jacques-Philippe Caresme

(París, 1734 – 1796)

Jacques-Philippe Caresme fue un pintor francés del siglo XVIII nacido en París en 1734. Considerado como uno de los creadores más atractivos del rococó tardío, conforma junto a François Boucher y el exuberante Jean-Honoré Fragonard el trío más destacado de la segunda mitad de esa centuria.

A pesar de las incógnitas que aún sobrevuelan sobre los años iniciales de su formación, las líneas estilísticas de sus primeras obras permiten barajar la posibilidad de que Caresme se formara junto al influyente Charles-Antoine Coypel quien, formado en Italia, ayudó a la renovación de la pintura francesa de la primera mitad del siglo XVIII. Lo cierto es que, en 1761, Jacques-Philippe Caresme ya lograba uno de sus primeros éxitos al obtener el segundo premio en la Academia Real por su cuadro *Judith y Holofernes*. Cinco años más tarde, el pintor era admitido en dicha institución. Una relación que, sin embargo, no siempre fue óptima, pues en 1778 Caresme fue expulsado. Son varias las razones que explican este hecho: desde aquellos que hablan de la realización de unos dibujos un tanto indecorosos, a otros que aluden a que Caresme no entregó la obra de recepción en la Academia Real, consistente en una pintura para el techo de la galería Apolo del Louvre.

Al igual que su ideología, la obra de Jacques-Philippe Caresme pasó por diferentes estadios. En este sentido, durante el tiempo que ostentó el cargo de pintor del rey en la década de los años setenta, el artista mostró a través de creaciones como *Luis XVI, rey de un pueblo libre*, su apoyo y defensa a la monarquía francesa. Sin embargo, tras la Revolución de 1789, Caresme ensalzaría el jacobismo enalteciéndolo a través de obra gráfica que él mismo llegó a grabar con el objetivo de conseguir una mayor divulgación. Dentro de esta categoría, la Biblioteca Nacional de Francia atesora algunas de sus creaciones en las que no sólo se ponderaba a los líderes de la Revolución Francesa sino, también, a aquellos hechos que mostraban la violencia de ese periodo tan convulso.

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, Caresme expuso de forma habitual en el Salón de París, donde su tendencia rococó recibió críticas de aquellos ilustrados que, como Denis Diderot, no encontraban sentido en aquellas creaciones consideradas vacías y superficiales. A pesar de ciertos juicios negativos, Caresme se mantuvo firme en un estilo. En este sentido, continuó exponiendo en los Salones hasta 1777. A ellos llevó retratos, naturalezas muertas y escenas de bacanal. Éstas últimas le reportarían grandes éxitos y, gracias a ellas, Caresme alcanzaría una alta estima y reconocimiento en el París de la segunda mitad del siglo XVIII.

Mariano Salvador Maella

(Valencia, 1739 – Madrid, 1819)

Mariano Salvador Maella recibió sus primeras clases de pintura de la mano de su padre, un sencillo pintor valenciano del mismo nombre, quien consciente de las facultades de su hijo decidió enviarlo a Madrid para mejorar su formación. En 1750, el joven Maella ingresó en el estudio del escultor Felipe de Castro, quien lo introdujo en el gusto neoclásico, para más tarde entrar en la Academia de San Fernando. Allí acudió a las clases de Antonio González Velázquez, de quien aprendió los elementos del barroco tardío dieciochesco y con cuya hija se casó años más tarde.

En 1757 Maella inició su carrera profesional y se trasladó a Roma. Gracias a los éxitos obtenidos en Italia, a su regreso a España en 1765, el pintor era nombrado Académico de mérito. Por entonces, Maella conocería a Anton Raphael Mengs, cuya influencia resultó decisiva en su propio gusto. Mengs acogería al pintor valenciano en su círculo de protegidos facilitándole distintos encargos en la corte. Fue entonces cuando la labor como fresquista de Mariano Salvador Maella despuntó, participando en la decoración del Palacio Real de Madrid, El Escorial (Casita del Príncipe), Aranjuez (Casita del Labrador) o La Granja. Asimismo, fue un asiduo colaborador de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Tras la marcha de Mengs a Roma, Maella ocupó su cargo como docente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde años más tarde sería nombrado sucesivamente teniente director (1772), director de pintura (1794) y, finalmente, director general (1795).

En 1774 fue nombrado pintor de cámara de Carlos IV. Dos años más tarde, Maella comenzó los trabajos en el claustro de la catedral de Toledo, empresa artística que compartió con Francisco Bayeu, y que supondría el inicio de una serie de encargos para la sede toledana.

A partir de 1787 Maella regresaría su ciudad natal para decorar varias capillas. En este sentido, cabe destacar que los temas religiosos abundan en su producción, siendo la Inmaculada uno de los más requeridos por los comitentes.

En 1799 Carlos IV le concedió el título de primer pintor del rey, cargo que compartió con Francisco de Goya, y que implicaba, además, ser el responsable de la custodia y restauración de todos los Sitios Reales.

Con la caída de Carlos IV y el ascenso al trono de José I, Maella mantuvo su cargo. Tras el regreso de Fernando VII, el creador valenciano fue tachado de afrancesado: se lo relegó de sus cargos y fue sustituido por Vicente López, quien había sido su discípulo.

Mariano Salvador Maella falleció en Madrid el 10 de mayo de 1819.

Ramón Bayeu y Subías

(Zaragoza, 1744 – Aranjuez, Madrid, 1793)

Ramón Bayeu, hermano de los también pintores Francisco y Manuel, fue un pintor, diseñador y notorio dibujante maño activo en la segunda mitad del siglo XVIII en España. Su primera formación corrió a cargo de su hermano Francisco Bayeu, quien lo inició en el arte de la pintura y el dibujo, para más tarde acudir a los talleres de Juan Andrés Merklein y José Luzán Martínez. En 1764, Ramón se trasladaba a Madrid para continuar con su aprendizaje e ingresaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde llegó a recibir el primer premio de pintura.

Un año más tarde, y gracias a la ayuda de su hermano Francisco, Ramón iniciaba sus relaciones con Anton Raphael Mengs, con quien colaboraría en la elaboración de los tapices para la Real Fábrica de Santa Bárbara, actividad a la que dedicó gran parte de su tiempo entre los años 1774 y 1780.

Sin embargo, Ramón siempre estuvo muy vinculado con su hermano Francisco Bayeu, del que dependió en muchos aspectos. En este sentido, fue su asiduo ayudante y colaborador durante toda su vida, hecho que provocó que su propia obra estuviera ciertamente emparejada a la de su hermano mayor.

En 1776, Bayeu solicitó junto a otros artistas, entre los que se encontraba Francisco de Goya, el título de pintor del rey. A pesar de que el citado cargo le fue denegado sí que se le concedió una asignación anual de 8.000 reales. Años más tarde, en 1778, sería nuevamente su hermano Francisco quien, atendiendo a su mérito y aplicación, solicitaría para Ramón la codiciada plaza que, una vez más, le fue desestimada.

En 1780 las actividades de la Fábrica de Tapices se suspendieron temporalmente. Ramón, libre de ese cargo, viajó a su tierra natal. Fue entonces cuando aceptó el encargo de pintar las tres bóvedas de la catedral de Nuestra Señora del Pilar, para las que desarrolló los temas *Regina Virginum*, *Regina Patriarcharum* y *Regina Confessorum*.

Tras su vuelta a Madrid, en 1786 Bayeu fue designado junto a su cuñado Goya pintor oficial de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid. Tres años más tarde, Ramón Bayeu obtenía un nuevo nombramiento en dicha manufactura como pintor de diseñador para tejidos.

Finalmente, el 22 de julio de 1791, Carlos IV le concedía el anhelado cargo de pintor de cámara. Dos años más tarde, mientras se hallaba trabajando en Aranjuez, Ramón Bayeu fallecía dejando como principal heredero a su hermano mayor Francisco.

Francisco de Goya y Lucientes

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828)

Francisco de Goya, hijo de un maestro dorador, nació el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos. Su primera formación artística, alentada por su familia, tuvo lugar en la Academia de Dibujo de Zaragoza donde, en esos años, enseñaba José Luzán Martínez, maestro con importante peso en la pintura aragonesa del siglo XVIII.

En 1763, el joven aprendiz, que por entonces era discípulo de Francisco Bayeu, solicitaba una pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid que no consiguió, ni en esta ocasión ni en 1766, cuando opositaba en la primera clase de pintura en la Academia.

Escarmentado tras estas negativas, hacia 1770 Goya emprendió un viaje a Italia con el propósito de mejorar sus habilidades a partir del estudio de los grandes maestros italianos. Durante el tiempo que Goya estuvo visitando las principales ciudades del país, la Academia de Parma organizó un concurso al que el artista maño se presentó con la obra *Anibal cruzando los Alpes* (Museo del Prado). A pesar de ser propuesto para el premio, finalmente no lo consiguió.

Goya volvió a Zaragoza donde, a finales de 1771, recibió un importante encargo: pintar la bóveda del coreto de la basílica del Pilar. Tras este primer trabajo, llegaron otros. Concretamente se le encomendó la decoración de las pechinas de las iglesias de Muel y Remolinos, así como varios lienzos destinados a decorar la capilla del palacio del conde de Sobradriel, todos ellos en Zaragoza. La década de los años setenta fue muy favorable en la carrera de Goya.

A partir de 1775, Goya se instaló en Madrid tras haber sido llamado por Mengs para pintar cartones para los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara. Su traslado a Madrid, unido a su excelente capacidad creativa, pronto le hicieron ganarse la simpatía de importantes personalidades como el conde de Floridablanca o el director de la Academia de San Fernando, Antonio Ponz.

En 1780, Goya presentó la obra *Cristo crucificado* a la Real Academia de San Fernando, donde fue admitido, por unanimidad, como académico de mérito. A partir de entonces, Goya no paró de recibir importantes encargos. Destacan los encomendados por los duques de Osuna, cuya protección al artista se tradujo en una serie de trabajos para cuadros religiosos, retratos y pinturas decorativas que se prolongarían a lo largo de varias décadas. Asimismo, la amistad con Gaspar Melchor de Jovellanos y Juan Agustín Ceán Bermúdez resultaría crucial en la promoción profesional del artista.

Estas relaciones favorecieron el que Goya se familiarizara con nuevos conceptos sobre la educación y las libertades políticas que, sin duda, influirían en su propia concepción artística.

En 1792, Goya padeció una fuerte enfermedad que lo mantuvo varios meses convaleciente. Para recuperarse, el maestro zaragozano hizo un viaje a Andalucía que, sin embargo, no fue ventajoso, puesto que a principios de 1793 volvió a sufrir una recaída de la que quedó irremediabilmente sordo.

En 1795, Goya fue elegido director de pintura en la Academia para convertirse, en 1797, en director honorario. La década de los noventa le trajo nuevos protectores, entre ellos los duques de Alba. Este decenio se cerró con la publicación de los *Caprichos* (1799), una serie de aguafuertes satíricos en los que se mezclaban temas populares con otros más cultos e ilustrados. De igual modo, gracias al apoyo de Godoy, en 1799 Goya consiguió ser nombrado primer pintor del monarca Carlos IV; un cargo que le deparó años de intenso trabajo en la corte.

Con la Guerra de la Independencia a principios del siglo XIX, Goya puso su arte al servicio de la patria. Más tarde, bajo el régimen de José I, el pintor maño continuó su labor retratística, en esta ocasión efigiando a oficiales y ministros franceses.

A partir de 1810, Goya comenzó a grabar una nueva y larga serie de estampas que, sin embargo, no terminó por motivos políticos y que dio lugar a los llamados *Desastres de la guerra*.

A pesar del rechazo que le despertaba el absolutismo de Fernando VII y que expresó en estampas y dibujos que sólo vieron sus más allegados, Goya continuó con sus labores como pintor del rey retratando al monarca y a la familia real, además de a la nobleza y la burguesía. Por entonces, Goya grabó otras dos series: la *Tauromaquia* (publicada en 1816), y los *Disparates*, que no llegó a concluir.

En 1819, Goya compró una casa de campo, conocida como la Quinta del Sordo, en la que, tras sufrir una nueva enfermedad, pintó las escenas conocidas como *Pinturas negras*.

En 1824, un Goya ya mayor solicitaba permiso para ir a tomar aguas a Francia y, dos años más tarde, pedía su jubilación. Sus últimos años los pasó en Burdeos, donde siguió creando y donde falleció con ochenta y dos años.

Giovanni Battista Lampi

(Romano, 1751 – Viena, 1830)

Giovanni Battista Lampi, llamado *il Vecchio*, nació en Romano, actual Trento, en 1751. Hijo del también pintor Matthias Lamp, con quien se iniciaría en la pintura, consolidó su formación en Verona, donde fue discípulo de Francesco Lorenzi. En 1779, Lampi realizó una de sus obras maestras en la ciudad de Rovereto, el retrato del obispo Girolamo Luigi Crivelli, iniciando con ello el camino con el que alcanzó la fama como uno de los mejores retratistas de finales del siglo XVIII en Europa.

A principios de la década de los años ochenta, Lampi se trasladó a Austria, donde llevó a cabo el retrato de la archiduquesa María Isabel de Austria, que le congraciaría con la corte. Tanto fue así que en 1783 Lampi se trasladó a Viena donde el emperador José II lo nombró profesor de la Academia de esa ciudad en 1786 y donde formaría a toda una generación de jóvenes pintores.

Ese mismo año, el italiano romanesi fue invitado a la corte de Estanislao II de Polonia y Catalina II en Varsovia, donde trabajaría hasta 1791, momento en el que se trasladaría a San Petersburgo animado por el secretario de la zarina, el general Popov, con quien había trabado una buena amistad en Varsovia. Lampi estaría en Rusia durante seis años, siendo sus trabajos considerados en la actualidad obras maestras del retrato europeo del cambio de siglo.

En 1797 el pintor nacido en Trento regresó a Viena, donde fue nombrado Caballero del Sacro Imperio y recibió un título nobiliario. Durante la última etapa de su carrera, Lampi no sólo llevó a cabo retratos oficiales, sino que también realizó otros más íntimos vinculados a su entorno familiar. Todos ellos convierten a Giovanni Battista Lampi en uno de los retratistas más importantes del Neoclasicismo. Sus pinturas se caracterizan por la expresividad de los rostros, el esplendor que desprenden los atuendos así como la minuciosidad de los detalles.

Lampi falleció en Viena en 1830.

Vicente López Portaña

(Valencia, 1772 – Madrid, 1850)

Vicente López, hijo de Cristóbal López Sanchordi y Manuela Portaña Miró, pasó la infancia y juventud en su Valencia natal. Inició su formación junto al franciscano Antonio de Villanueva en la Academia de San Carlos. Con tan sólo diecisiete años, el joven López obtuvo un temprano reconocimiento al conseguir el primer premio de pintura y de primera clase con el lienzo *El rey Ezequías haciendo ostentación de sus riquezas*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V, que le valió obtener una pensión para estudiar en Madrid.

Su llegada a la capital estuvo acompañada de un nuevo éxito: en 1790 Vicente López logró el primer puesto en el concurso de la Academia de San Fernando con la obra *Los Reyes Católicos recibiendo una embajada del rey de Fez* (Academia de San Fernando, Madrid). En la citada academia, López absorbería las enseñanzas académicas heredadas de Anton Raphael Mengs a través del magisterio de Mariano Salvador Maella, fundamentalmente, pero también gracias a las enseñanzas del pintor de cámara Gregorio Ferro. Sin embargo, el artista valenciano también se vería influenciado por la obra de otros maestros como Luca Giordano y Corrado Giaquinto cuya fastuosidad barroca lo fascinaría.

En 1792, Vicente López regresó a Valencia convertido en un pintor de prestigio, una nueva posición que se tradujo en el encargo de numerosos trabajos.

Supuso ésta, por lo tanto, una época de auténtico dominio artístico en la que López llevó a cabo numerosos cuadros religiosos, conjuntos murales para iglesias, retratos, proyectos de monumentos así como una gran cantidad de dibujos para grabar. Pero, además, el prolijo creador fue nombrado académico de San Carlos para, más tarde, ocupar el cargo como director de pintura en la misma academia (1801).

En 1814, Vicente López fue llamado a la corte por Fernando VII quien, el 1 de marzo del año siguiente, lo nombró pintor de cámara. Si hasta entonces el creador valenciano había gozado de gran prestigio, no faltándole nunca trabajo, a partir de entonces se convirtió en el pintor más solicitado de la aristocracia y la burguesía adinerada madrileñas. A este respecto, Vicente López se vio obligado a ir turnando sus trabajos de Palacio con la actividad docente, los puestos oficiales y los encargos particulares. Unido a estos quehaceres, Vicente López fue designado por la Corona para llevar a cabo la selección y restauración de los cuadros que iban a formar parte del proyecto del Real Museo de Pinturas, cuya dirección artística asumiría a partir de 1823. Al

mismo tiempo, López sería nombrado director del programa decorativo del Palacio Real de Madrid, para el cual pintó en 1828 la *Alegoría de la institución de la orden de Carlos III* en uno de sus techos.

Vicente López conservó hasta el final de su vida sus extraordinarias dotes técnicas, hecho que le permitió trabajar hasta su fallecimiento, ocurrido el 22 de julio de 1850 en la ciudad de Madrid.

Federico de Madrazo y Kuntz

(Roma, 1815 – Madrid, 1894)

Federico de Madrazo fue hijo, nieto y hermano de pintores. Su padre, José de Madrazo, está considerado como uno de los nombres clave del Neoclasicismo español mientras que su abuelo, Tadeo Kuntz, fue artista de gran proyección en la Europa del siglo XVII. En 1815, año en el que Federico nacía en Roma, su padre servía al rey Carlos IV en el exilio. En un contexto ciertamente privilegiado, Madrazo pronto desarrolló sus dotes pictóricas.

Así pues, en 1819 la familia Madrazo se trasladó a Madrid gracias al nombramiento como pintor de cámara de Fernando VII recibido por José de Madrazo. Ya en la capital española, Federico comenzó su formación en la Academia de San Fernando, donde con tan sólo dieciséis años fue nombrado académico de mérito gracias a la pintura *La contienda de Escipión*. A esta enseñanza habría que sumarle la recibida por su padre, bajo cuyo patrocinio Federico de Madrazo accedió a los círculos artísticos e intelectuales más selectos de la época.

A este respecto, a comienzos de la década de los años treinta Madrazo inició su carrera cortesana gracias al lienzo titulado *La enfermedad de Fernando VII*, un encargo de la reina María Cristina que, sin duda, le procuró uno de sus más aplaudidos éxitos juveniles.

A pesar de los logros obtenidos hasta entonces, para Madrazo resultaron fundamentales los años siguientes, en los que acabaría de conformar su personal y, sin duda, cosmopolita formación en las ciudades de París y Roma.

Así, en 1833 Federico de Madrazo se instaló en la capital francesa, urbe a la que volvería en sucesivas ocasiones y en donde mantuvo contactos con los principales pintores del momento, participó en distintos Salones y trabajó en pinturas de historia que hicieron las delicias entre la sociedad parisina del momento. Sin embargo, fue en Roma donde el artista terminó de afianzar su arte. En la Ciudad Eterna, Madrazo entraría en contacto con Overbeck y el grupo de nazarenos, los cuales no sólo afectarían a sus propias creaciones, sino que también influirían en su forma de entender la formación artística que más tarde proyectó sobre sus alumnos.

A principios de 1840 Madrazo regresó a Madrid, consolidando rápidamente la carrera iniciada años atrás en la corte y convirtiéndose en uno de los principales y más solicitados retratistas de la burguesía y la aristocracia madrileñas de la época, al mismo tiempo que fue nombrado pintor de cámara de la reina Isabel II.

Las décadas siguientes estuvieron plagadas de éxitos. Federico de Madrazo fue nombrado director del Museo del Prado (desde 1860 hasta 1868 y, de nuevo, entre 1881 y 1894), director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (desde 1860 hasta su fallecimiento en 1894) y asumió la función de jurado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes llegando, incluso, a ocupar un escaño como senador del reino. Una vida, en definitiva, repleta de éxitos que le valieron numerosas condecoraciones y reconocimientos internacionales, los cuales reflejan el poder, prestigio y fama que alcanzó en toda Europa.

Ernest Hébert

(Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)

Antoine Auguste Ernest Hébert nació en Grenoble, una ciudad de la región de Rhône-Alpes, en el sureste de Francia, en el año 1817. Con dieciocho años, Hébert se trasladó a París. Allí estudiaría junto al escultor David d'Angers y el pintor Paul Delaroche.

El joven Hébert mostró desde muy temprano unas marcadas inquietudes autodidactas que le hicieron dominar muy pronto el arte de la pintura. Así, en 1839 ya obtuvo un gran éxito tras presentar la obra *Le cup in prison* (*La copa en prisión*) en el Salón de París de ese año. Tras ese temprano logro, Ernest Hébert ingresó en la Escuela de Bellas Artes de París, donde completó su educación artística. Más tarde, tras ser galardonado con el Gran Prix de Roma, viviría en Italia durante treinta años.

En dicha ciudad, Hébert estudió en la Academia de Francia en Roma, por entonces dirigida por Ingres. Años después, gracias a la protección que le brindó la princesa Mathilde, prima de Napoleón III, el propio Hébert ocuparía dicho cargo en dos ocasiones: primero entre 1867 y 1873 y, más tarde, entre los años 1885 y 1890.

Hébert regresó a Francia convertido en uno de los artistas más reconocidos del Segundo Imperio y, más tarde, de la Tercera República. Ya en su patria, Hébert fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de París y, además de numerosos retratos, llevó a cabo grandes empresas, entre las que destaca su trabajo en el Panteón, para el que concibió el diseño del mosaico de la exedra del ábside, en donde se representa a Cristo enseñando al ángel de la guarda de Francia los destinos de la patria.

En lo relativo a su producción, cabe destacar que Hébert mostró una clara y pronta predilección por el género del retrato, siendo el femenino el que más fama le propinaría a lo largo de su toda su trayectoria. Así pues, las sociedades parisina, primero, y romana después, fueron claras demandantes de sus obras haciendo de Hébert uno de los retratistas más codiciados y aplaudidos del momento.

Ernest Hébert falleció a la edad de 91 años en su casa de La Tronche, hoy convertida en el Museo Hébert.

Carlos de Haes

(Bruselas, 1826 – Madrid, 1898)

El pintor nació en Bruselas en 1826 en el seno de una familia de banqueros acomodada. En 1835, sin embargo, sus padres se trasladaron a España movidos por ciertos apuros económicos, instalándose entonces en la ciudad de Málaga. Fue en dicha localidad donde el joven artista inició su primera formación de la mano del pintor academicista Luis de la Cruz y Ríos. En 1850, Carlos de Haes regresó a su Bélgica natal movido por el deseo de estudiar a los grandes maestros flamencos del paisaje. Por entonces, Haes fue discípulo de Joseph Quinaux, quien propició su descubrimiento de la pintura al aire libre a la que el joven pintor belga se entregó con entusiasmo, siendo el principal objeto de su arte durante el resto de su vida. Paralelamente a este aprendizaje, Haes entró en contacto con las vanguardias europeas que, por entonces, se daban cita en las exposiciones anuales de los Salones de la capital belga.

Toda la instrucción recibida y las novedades asimiladas propiciaron que tras su regreso a España, en 1856, Haes obtuviera una tercera medalla en la primera edición de las Exposiciones Nacionales gracias a la presentación de una serie de paisajes de Bélgica y Prusia con los que marcó un antes y un después en la academicista concepción paisajística del género en España. Este éxito coincidió con la convocatoria de oposición de la plaza de paisaje de la Escuela Superior de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, libre tras la prematura muerte de Fernando Ferrant y Llausás. La obtención de dicha cátedra en 1857 determinó su permanencia en España. Un año más tarde, Carlos de Haes lograba conseguir una primera medalla a la que sumaría una más en 1860; un año importante en su trayectoria en el que también fue nombrado miembro de número de la Academia de San Fernando. En 1862, Haes conseguía una vez más la primera medalla por *Paisaje. Vista del Lozoya (Paular)*.

La década de los años sesenta estuvo marcada por las salidas a pintar a los alrededores de Madrid y las excursiones estivales que Haes realizó por toda la geografía europea. A veces solo y en otras ocasiones acompañado de amigos y discípulos, Carlos de Haes se alzó como el gran maestro del nuevo paisaje realista en España. Asimismo, dentro de los logros y avances que el pintor belga insufló al género del paisaje cabe destacar el haber sido el primer maestro que obligó a sus alumnos a abandonar el taller y pintar directamente del natural.

En 1876, Haes pintó *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa* para la Exposición Nacional de ese año. A pesar de que la pintura no fue premiada, finalmente fue adquirida por el Estado. Pasó entonces a formar parte de la colección del Museo Na-

cional de Pintura y Escultura, hoy Museo Nacional del Prado, convirtiéndose desde entonces en una de las obras más representativas del paisaje realista español.

Carlos de Haes fue, sin duda, una de las figuras capitales del paisajismo español del siglo XIX, además de maestro de toda una generación de pintores que, sobrecogidos por la nueva forma de entender el paisaje *à plein air*, elevaron el género a cotas hasta entonces impensables.

Haes falleció en Madrid el 17 de julio de 1898 después de una larga enfermedad.

Henri Regnault

(París, 1843 – Buzenval, 1871)

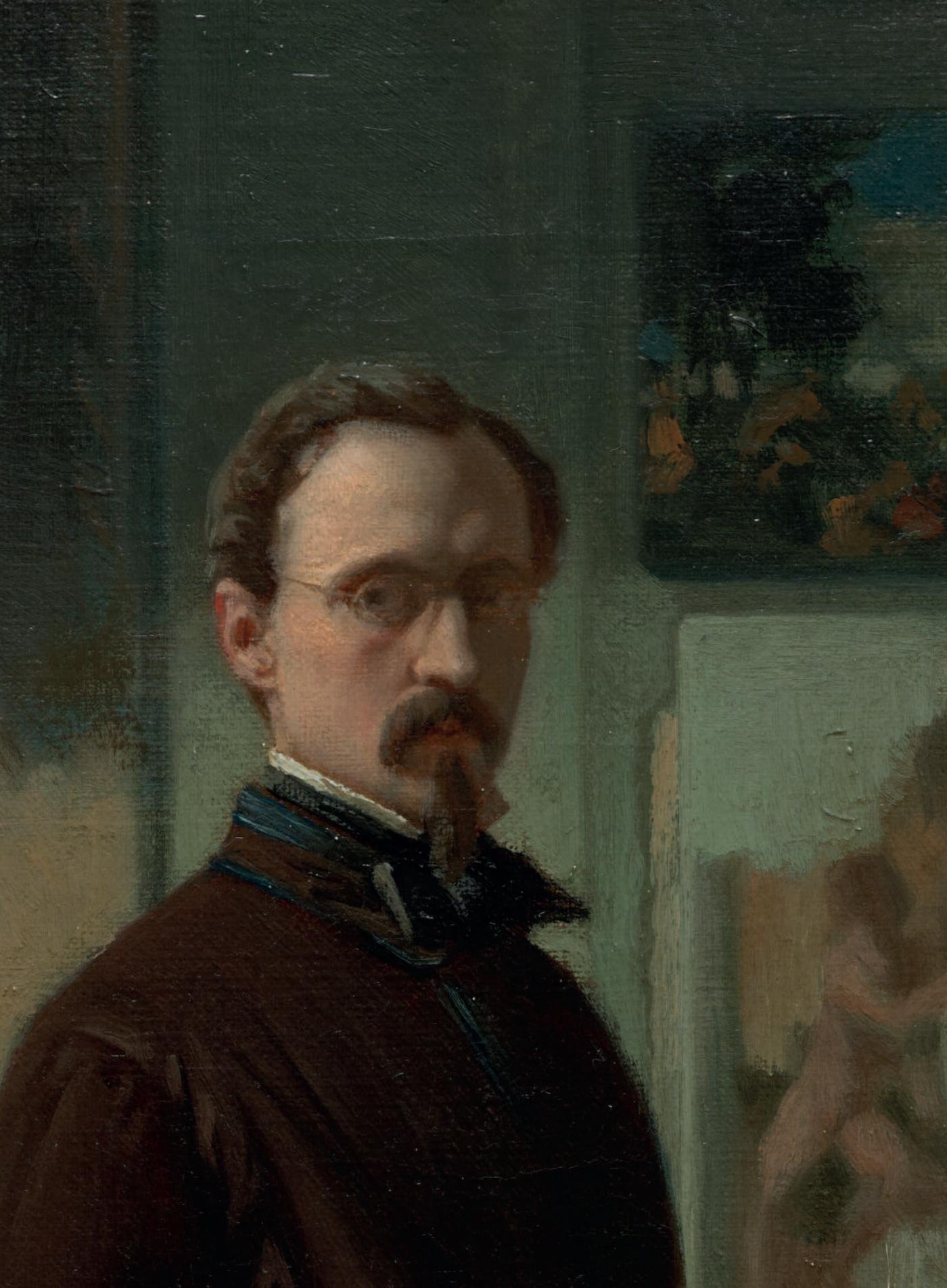
Henri Regnault, nacido en París en 1843, era hijo del químico Henri Victor Regnault. Formado inicialmente en la escultura, pronto abandonaría dicha disciplina para adentrarse en la pintura, convirtiéndose en alumno de Louis Lamothe y Alexandre Cabanel, en la Escuela de Bellas Artes de París, a principios de la década de 1860.

Tras varios intentos fallidos, Regnault finalmente obtuvo el Gran Premio de Roma en 1866 con un cuadro de temática mitológica. A este respecto, pese al academicismo con el que había sido instruido por sus primeros maestros, Regnault mostró desde muy pronto una fuerte predilección por artistas como Géricault o Delacroix. Una vez instalado en la Ciudad Eterna, el pintor francés se sintió cautivado por la obra de Miguel Ángel, especialmente por su trabajo en la Capilla Sixtina. Y de igual modo, una de las personalidades que más le influyeron durante su estancia romana fue la del catalán Mariano Fortuny, a quien conoció en 1868.

Regnault viajó a España en agosto de ese mismo año, un viaje que resultaría crucial en su arte. En el Museo del Prado Henri Regnault descubrió a los maestros españoles que rápidamente le conquistarían llegando a afirmar que “contienen las enseñanzas más útiles para nosotros que Miguel Ángel o Rafael”. De todos ellos, fue Velázquez el artista que más le entusiasmó. Tal fue así que Regnault llegó a copiar varias obras del maestro sevillano.

En febrero de 1869, Regnault se vio obligado a volver a Roma para cumplir con sus obligaciones de pensionado. Sin embargo, en agosto de ese mismo año retornaba a España para, unos meses después, viajar a Marruecos acompañado de su amigo el también pintor Georges Clairin, junto a quien había copiado el lienzo de Velázquez *El niño de Vallecas*. Las estancias en España, especialmente en Levante y Andalucía, unidas a su paso por Tánger, dejaron una marcada huella en su trabajo, el cual fue revistiéndose progresivamente de costumbrismo y orientalismo.

Coincidiendo con su vuelta a Francia, Regnault se alistó en el ejército para luchar en Guerra Franco-Prusiana de 1870. El joven pintor falleció entonces con tan sólo 27 años en la batalla de Montretout-Buzenval, dejando truncada una carrera que comenzaba a despuntar con fuerza.





BIBLIOGRAFÍA Y EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANSÓN 2007

Arturo Ansón Navarro, “Mariano Salvador Maella y Pérez. Un joven caballero dando limosna a un mendigo”, ficha de catálogo en *El tiempo de la pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX*, [cat. exp.] Madrid, Coll&Cortés Fine Arts, 2007.

BARÓN 2001

Javier Barón, “¿Eugenio Lucas? El general Prim a caballo”, ficha de catálogo en *Mil años del caballo en el arte hispánico*, [cat. exp.] Madrid, Sevilla, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

BARÓN 2007

Javier Barón, “El Rey Pelayo y el origen de la Reconquista en la obra de Federico de Madrazo”, *Boletín del Museo del Prado*, 2007, vol. 25, n.º 43.

BENITO DOMÉNECH 2000

Fernando Benito Doménech, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, [cat. exp.] Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2000.

BLUNT 1977

Anthony Blunt, *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977.

BOIX 1922

Félix Boix y Merino, *Exposición de dibujos: 1750 a 1860. Catálogo general ilustrado*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1922.

BOLLETINO D'ARTE 1955

“Giambattista Pittoni, ‘Bacco e Arianna’”, *Bollettino d'arte*, vol. 40, 1955.

BORGOGNONI 2019

Ezequiel Borgognoni, “La construcción de la imagen regia de María Luisa de Orleans”, en *Studia histórica: historia moderna*, vol. 41, n.º 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2019.

BOYER 1997

Jean Claude Boyer, *Pierre Mignard «le Romain»*, París, Documentation Française, 1997.

BRANDEN 1883

Frans Jozef Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Amberes, Buschmann, 1883.

CANELLAS 1981

Ángel Canellas López, *Diplomatario de Francisco de Goya*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1981.

CAT. EXP. BRUSELAS 1863

Exposition Générale des Beaux-Arts 1863. Catalogue explicative, Bruselas, Imprimerie de Charles Lelong, 1863.

CAT. EXP. MADRID 1916

Retratos de Mujeres Españolas (por artistas españoles anteriores a 1850), Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1916.

CAT. EXP. MADRID 1922

Dibujos originales. 1750 a 1860, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922.

CAT. EXP. TRENTO 1951

Giovanni Battista Lampi: (1751 - 1830), Trento, Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Venezia Tridentina con l'assenso del Ministero della Pubblica Istruzione, 1951.

CAT. EXP. BRUSELAS 1965

Le siècle de Rubens, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, 1965.

CAT. EXP. CASTRES 1974

Mariano Fortuny et ses Amis Français, Castres, Musée de Castres, 1974.

CAT. EXP. PHILADELPHIA 1978

The Second Empire, 1852-1870: art in France under Napoleon III, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1978; Detroit, the Detroit Institute of Arts, 1979.

CAT. EXP. MADRID 1985

Los Madrazo: una familia de artistas, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985.

CAT. EXP. MADRID 1992

Retratos de Madrid. Villa y Corte, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992.

CAT. EXP. NUEVA YORK 1993

Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900, Nueva York, The Equitable Gallery, 1993.

CAT. EXP. TRENTO 2001

Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi, 1751 – 1830, Trento: Provincia Autonoma di Trento, Servizio beniculturali, 2001.

CAT. EXP. A CORUÑA 2003

María Luisa de Orleans, una reina efímera, A Coruña, Museo de Belas Artes da Coruña, 2003.

COLLAR DE CÁCERES 2005

Fernando Collar de Cáceres, “Seiter, Giaquinto, Maella: modelos y deslizamientos figurativos”, *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

COMPANY y PUIG 2006

Ximo Company e Isidro Puig, *La Llum de les imatges. La Faç de l'eternitat*, [cat. exp.] Alicante, 2006.

CUVERLIER 1944-1946

Jean Cuverlier, “Peter Snayers, peintre de batailles (1592-1667). Notes et documents pour servir à sa biographie”, en *Bulletin de l'Institut Historique Belge à Rome*, vol. XXIII, 1944-1946.

DE LA MANO 2006

José Manuel de la Mano, “Mariano Maella y la decoración de la Casa del Labrador: Programas pictóricos para una villa rural de Carlos IV”, en *Reales Sitios*, n.º 170, 2006.

DE LA MANO 2011

José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imágen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2011.

DE MONVILLE 1730

M. l'Abbé de Monville, *La vie de Pierre Mignard*, Paris, 1730.

DÍAZ PADRÓN 1995

Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, Madrid, Museo del Prado, 1995.

DÍEZ 1994

José Luis Díez (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, [cat. exp.] Madrid, Museo del Prado, 1994.

DÍEZ 1994

José Luis Díez (ed.), *Federico de Madrazo: epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

DÍEZ 1999

José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

GASSIER y WILSON 1970

Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et Œuvre de Francisco de Goya*, Paris, Office du Livre, 1970.

GASSIER 1973

Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*. Vol.II, Paris, Office du Livre, 1973.

GASSIER 1975

Pierre Gassier, *Goya. Dibujos para grabados y pinturas*, Barcelona, Noguer, 1975.

GÓMEZ FRECHINA 2007

José Gómez Frechina, “Gonçal Peris Sarrià. Verónica de la Virgen y Anunciación”, en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (eds.), *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, [cat. exp.] Palazzo Medici Riccardi, Florencia, 2007.

GONZÁLEZ 1981

Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, Subirana, 1981.

GONZÁLEZ 1995

Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz. Aportaciones al catálogo*, Madrid, 1995.

JORDÁN DE URRÍES 2009

Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009.

JORDÁN DE URRÍES y SANCHO 2014

Javier Jordán de Urríes y de la Colina y José Luis Sancho Gaspar, “El Gabinete de platino de la Real Casa del Labrador en Aranjuez”, en *Charles Percier e Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*, Studi Biblioteca Hertziana 9, Milán, 2014.

JULIÁN 1998

Inmaculada Julián, “El tema de las cuatro estaciones en la pintura española del siglo XVIII con especial referencia a Antonio Viladomat”, *I Congreso Internacional. Pintura Española siglo XVIII*, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998.

LAFUENTE FERRARI 1983

Enrique Lafuente Ferrari (com.), *Goya en colecciones madrileñas*, [cat. exp.] Fundación Amigos del Museo del Prado, Museo del Prado, 1983.

LAGRANGE 1858

León Lagrange, *Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits*, Bruselas, Imprimerie de A. Labroue et Compagnie, 1858.

LANZI 1911

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (1809), ed. Martino Capucci, Florencia, Sansoni, 1911.

LEONE DE CASTRIS 1992

Pierluigi Leone de Castris, "Stanzione e il Barocco", en *Barocco Napoletano, Atti del V Corso Internazionale di Alta Cultura Centri e periferie del Barocco*, Roma, Academia di Licei, 1992.

LOJEK 1982

Jerzy Łojek, *Dzieje pięknej Bitynki. Historia życia Zofii Potockiej 1760–1822*, Varsovia, Wydawnictwo Pax, 1982.

LÓPEZ AZORÍN 2006

María José López Azorín, *La Llum de les imatges. La Faç de l'eternitat*, [cat. exp.] Alicante, 2006.

LUNA 2002

Juan J. Luna, "Pierre Mignard y España. Obras y referencias textuales", en *Gazette des Beaux-Arts*, 114 année, octubre 2002.

MADRAZO 1921

Mariano Madrazo López de la Calle, *Federico de Madrazo*, 2 vols., Madrid, Estrella, 1921.

MAEYER 1955

Marcel de Maeyer, *Albreth et Isabella en de schilder-kuns*, Bruxelles, Paleis der Academië, 1955.

MAZZOCCA 2001

Fernando Mazzocca, *Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi, 1751 – 1830*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 2001.

MENA MARQUÉS 1985

Manuela Mena Marqués, "Massimo Stanzione. Santa Ágata o Águeda", *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*, [cat. exp.] Madrid, Museo del Prado, 1985.

MERCURE GALANT 1679

Mercure Galant, octubre de 1679, 2ª parte.

MOJANA 1987

Marina Mojana, "Un inedito ciclo del Crivellone dedicato alla caccia e alla pesca", en *Arte lombarda*, vol. 83, 1987.

MORALES 1980

José Luis Morales y Marín, *Vicente López*, Zaragoza, Guara, 1980.

MORALES 1989

José Luis Morales y Marín, *Vicente López (1772-1850)*, [cat. exp.] Madrid, Museo Municipal, 1989.

MORALES 1991

José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella*, Madrid, El Avapiés, 1991.

MORALES 1994

José Luis Morales y Marín, *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994.

MORALES 1996

José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, Moncayo, 1996.

NIKOLENKO 1983

Lada Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the Grand Siècle*, Múnich, Nitz, 1983.

ORLANDI 1788

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura e architettura*, Florencia, Gaetano Cambiagi, 1788.

PACCHIONI 1932

Guglielmo Pacchioni, *La Regia Pinacoteca di Torino*, Roma, Librería dello Stato, 1932.

PALLUCCHINI 1996

Rodolfo Pallucchini, "Giambattista Pittoni", *La Pittura nel Veneto: Il Settecento*, ed. Rodolfo Pallucchini, Milán, Electa, 1996.

PANCHERI 2011

Roberto Pancheri, *Giovanni Battista Lampi alla corte di Caterina II di Russia*, Trento, Società di Studi Trentini, 2011.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVI en España*, Fundación Valdecilla, Madrid, 1965.

POSNER 1991

Donald Posner, "Pietro da Cortona, Pittoni, and the Plight of Polyxena", en *The Art Bulletin*, vol. LXXIII, 1991.

RETRATOS DE PERSONAJES ESPAÑOLES 1914

Retratos de personajes españoles. Índice ilustrado, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1914.

RINCÓN GARCÍA 1992

Wifredo Rincón García (dir.), *Retratos de Madrid, Villa y Corte*, [cat. exp.] Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992.

RIVERA 1860

Luis Rivera, "Gacetillas. Otros pintan la cigüeña", *La Discusión*, n.º 1397, Madrid, 1860.

SÁNCHEZ LÓPEZ 2008

Andrés Sánchez López, *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2008.

SCHÜTZE y WILLETTE 1992

Sebastian Schütze y Thomas Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Nápoles, Electa, 1992.

SETARO 2014-2015

Paola Setaro, *Dipinti di Massimo Stanzione in collezioni private tra Sei e Settecento*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2014-2015.

STRATTON 1993

Suzanne L. Stratton, *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, Nueva York, The Equitable Gallery, 1993.

TOGNOLI BARDIN 1985

Luisa Tognoli Bardin, "Angelo Maria Crivelli, detto il Crivellone", en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 31, 1985.

THIEME y BECKER 1966

Ulrich Thieme y Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Zwickau, Ullmann, 1966.

URREA FERNÁNDEZ 1977

Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1977.

VEGA 1996

Jesusa Vega, "Catálogo de estampas", *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, [cat. exp.] Zaragoza, Ibercaja, 1996.

VLIEGHE 2000

Hans Vlieghe, *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000.

VOSTERS 1974

Simon A. Vosters, *La rendición de Bredá [sic] en la literatura y el arte de España*, London, Tamesis Books, 1974.

WILHELM 1962

Jacques Wilhelm, "Quelques portraits peints par Pierre Mignard", en *Revue du Louvre et des Musées de France*, 12e année, 1962.

ZANI 1821

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Tip. Ducale, 1821.

ZAVA BOCCAZZI 1979

Franca Zava Boccazzi, *Pittoni - L'opera completa*, Venecia, Alfieri, 1979.

EXPOSICIONES

MADRID 1916

Retratos de Mujeres Españolas (por artistas españoles anteriores a 1850), Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1916.

MADRID 1922

Dibujos originales. 1750 a 1860, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922.

MADRID 1981

Imagen romántica de España, Madrid, Palacio de Velázquez, 1981.

MADRID 1985 (a)

Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano, Madrid, Museo del Prado, 1985.

MADRID 1985 (b)

Los Madrazo: una familia de artistas, Madrid, Museo Municipal, 1985.

MADRID 1988

Los Pintores de la Ilustración, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1988.

MADRID 1989

Vicente López (1772-1850), Madrid, Museo Municipal, 1989.

MADRID 1992

Retratos de Madrid. Villa y Corte, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992.

MADRID 1994

Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), Madrid, Museo del Prado, 1994.

CATÁLOGO

Coordinación:

Alfonso Palacio
Sara Moro

Diseño:

Santamarina Diseñadores

Impresión y encuadernación:

Cízero

Cubierta:

Francisco de Goya, *Maja y Celestina en un paisaje de atardecer* (detalle de cat. 16) a partir del diseño de Santamarina Diseñadores

Fotografías:

De todas las fotografías

Autor: Marcos Morilla

A excepción de:

Instituto de Patrimonio Cultural de España

Ministerio de Cultura y Deporte

Museo Nacional del Prado, Madrid

Joaquín Cortés

Galería Caylus

Publicado por el Centro Regional de Bellas Artes,
Asturias

© 2021 Museo de Bellas Artes de Asturias

© De los textos: sus autores

ISBN: 978-84-09-30704-3

D.L.: AS 01114-2021

EXPOSICIÓN

Comisarios:

Gabino Busto Hevia
Alfonso Palacio

Coordinación:

Alfonso Palacio

Control de obras:

Paula Lafuente Gil

Restauración:

Beatriz Abella

Documentación:

Teresa Caballero

Montaje e instalación:

Equipo del Museo de Bellas Artes de Asturias

José Carlos González Zazo

Emilio José Dopico

José Jorge Fernández

Covadonga Rodríguez

Jacinto Casas

Área económica:

Paula García

Isolina Lombardero

María Ángeles Pérez

Departamento de Educación:

Cristina Heredia

Difusión:

Sara Moro

Transporte:

m.iconos



Este libro acabó de imprimirse el 20 de junio de 2021,
71.945 días después de la llegada de Goya a Burdeos,



donde realizó su dibujo *Maja y Celestina en un paisaje de atardecer*.



MUSEO · DE
· · · · ·
BELLAS · ·
· · · · ·
ARTES · DE
· · · · ·
ASTURIAS