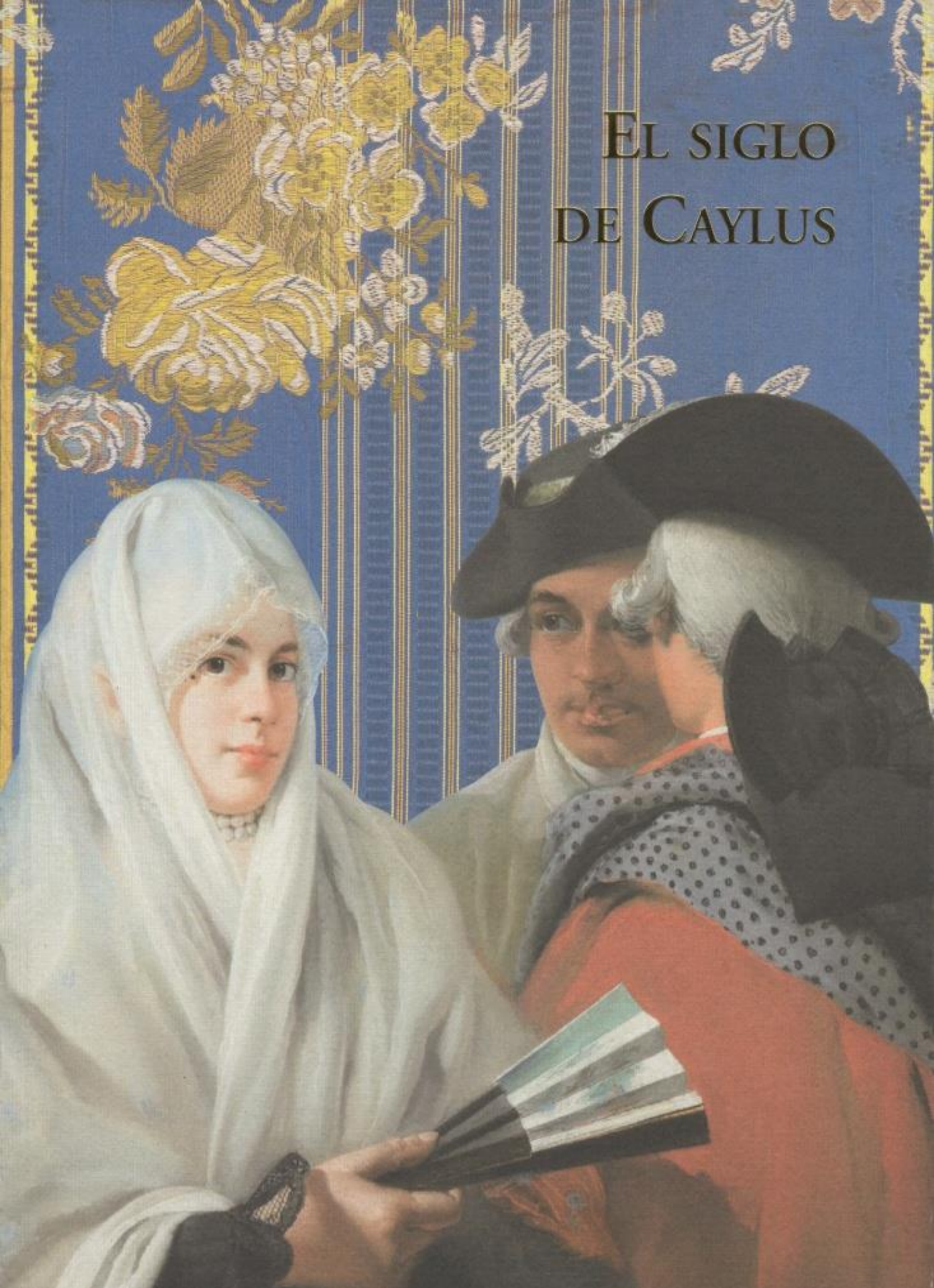


EL SIGLO
DE CAYLUS





EL SIGLO DE CAYLUS

En colaboración con:

ARTUR RAMON

COL·LECCIONISME

Exposición:
6 de junio al 6 de julio de 2007



AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer la inestimable ayuda que, con sus sugerencias y conocimiento, nos han prestado para la elaboración de este catálogo los siguientes especialistas e instituciones:

ADELA ESPINÓS
ALFONSO PLEGUEZUELO
ARTUR RAMÓN
ARTURO ANSÓN
BENITO NAVARRETE
BERNARD AIKEMA
BERTHA NÚÑEZ
CARLOS GÓMEZ CENTURIÓN
CONCHA GARCÍA SAIZ
DARIO SUCCI
ENRIQUE VALDIVIESO
GEORGES KNOX
ISMAEL GUTIÉRREZ
JESÚS URREA
JOSÉ LUIS DÍEZ
JOSÉ MANUEL DE LA MANO
LINDA MARTINO
MANUELA MENA
MARÍA DEL CAMINO PAREDES GIRALDO
MARQUÉS DE BAJAMAR
NICOLA SPINOSA
PETER CHERRY
RAFAEL VALLS
SANTIAGO ALCOLEA
STEFFI ROETKEN
MUSEO DEL PRADO



Frontispicio de *Recueil d'Antiquités* con Retrato
póstumo del Conde de Caylus, 1766

Louis Claude Vassé, Medallón con perfil del Conde de
Caylus, 1777.
Página siguiente



PINTURA ESPAÑOLA E ITALIANA EN EL SIGLO DE CAYLUS

Son muchas, sin duda, las cosas que el enunciado de este título implica. Así, por una parte, se trata de una extraordinaria exposición de pinturas españolas e italianas del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, presentadas como si fueran propias de un coleccionista, que lo son, metafóricamente hablando, ya que sólo un coleccionista podía y puede recrear así una época. Es decir, reuniendo obras que estima como propias de su biografía, de sus recuerdos y gustos, de sus pasiones, y, al tiempo, con vocación de historiador del arte y del gusto. Es más, el destino de esas obras así reunidas, con voluntad de coleccionista, es, sin duda, el de inscribirse en otra colección, en varias colecciones, como siempre ha sido cuando de exhibir colecciones semejantes se trataba, como si el viajar de colección en colección fuera el destino último de las obras de arte, aunque dejen en el trayecto emociones y significados primeros y originarios, jirones difíciles de recuperar o de volver a entender, pero sabiendo también que se incorporan a otros significados nuevos que les otorgarán tanto las colecciones del siguiente destino como sus coleccionistas y estudiosos. Aunque cualquier interesado en el arte y sus historias sabe también que de aquellos jirones siempre quedan rescoldos, en los que suelen entretenerse, avivándolos, tanto los coleccionistas como los historiadores.

Es aquél, sin embargo, un saber propio de las obras de arte que los historiadores han tardado más tiempo en reconocer que los mismos coleccionistas, tal vez porque la relación con ellas ha sido siempre radicalmente distinta: para los primeros, sólo son un objeto de estudio, mientras que, para los segundos, suelen formar, además, parte de sus vidas y emociones, de sus pasiones, deseos, recuerdos y obsesiones. El conde de Caylus –cuyo apellido da nombre a la prestigiosa galería que expone esta magnífica colección– perteneció al segundo grupo, siendo

también un estudioso característico del siglo XVIII y es la otra parte del enunciado que esta muestra quiere plantear como reconocimiento y homenaje, sin duda merecido, al coleccionista y erudito francés, aunque su presencia sea poco habitual en las historias de la historia del arte y del coleccionismo, a pesar de su extraordinaria importancia e influencia. No debe, a pesar de todo, sorprender su relativa rareza ya que, en el siglo que nos ocupa, Winckelmann fue y ha sido después, con razón, extraordinariamente influyente, tanto que incluso un brillante intelectual y poeta, memorable viajero por Italia, como Goethe, llegó a afirmar de él que no es que se aprenda nada en sus textos, pero leyéndolo “nos convertimos en algo”. Lo que no está muy distante de la posterior observación de Hegel cuando afirmaba que, en relación al arte, “proporcionó un nuevo órgano al espíritu humano.”

En lo que sí parecían estar de acuerdo todos, franceses, alemanes, italianos y españoles —muchas de cuyas pinturas pueden confirmarlo en esta exposición, además de los textos de los que fueron autores otros de ellos—, era en compartir, en el Setecientos y después, aquella conocida afirmación de Goethe de que Roma posee una magia que te encadena. Una Roma que el arqueólogo alemán convirtió en su vida, en su ciudad, en su alma: “He vivido ocho años —escribía en 1763—, los transcurridos en Roma”. Sin embargo, lo que esta exposición propone es que, además de Winckelmann y de Roma, el siglo XVIII también fue el de Caylus y el de tantos otros, también de pintores italianos y españoles que, en muchos casos, no supieron de aquél, aunque sí de Roma. Y es que el Setecientos fue, sobre todo, un siglo cosmopolita, incluso en España, comenzando por Felipe V e Isabel de Farnesio, por sus colecciones y por los artistas extranjeros y nacionales que para ellos trabajaron.

Por otra parte, estas pinturas, que recorren un largo y prolongado siglo, tan decisivo en todos los ámbitos de la cultura y del pensamiento, tienden, tal como han sido reunidas, a constituir, a presentar, a representar, una nueva manera de apropiarse de ellas históricamente o, al menos, invitan a hacerlo, ya que no es frecuente, sino excepcional, ver reunidas obras de arte como estas pinturas que sintetizan la complejidad, las contradicciones, los cambios temáticos, los estilísticos y los lenguajes de un largo siglo. Es como si, al estar juntas, azarosa e intencionalmente juntas, invitasen a ser contempladas de una forma nueva, a ser observadas con una mirada distinta, histórica, crítica y apasionada, permitiendo descubrir aspectos inéditos e insospechados o confirmando otros. Algo así como barajar las cartas de un mazo con un sentido histórico y con el propio de un coleccionista —como hiciera Caylus—, sabiendo que muchas de ellas son cartas poco conocidas o difundidas y que, ordenadas de esa forma, la que propone el coleccionista, invitan a pensarlas de otra manera, a mirarlas con sorpresa, no necesariamente con el orden establecido por los historiadores del arte o los manuales al uso. Por eso, pueden apasionar o inquietar, intrigar o revelar asuntos inéditos, seducir.

Por otro lado, esta exposición, este viaje interior por una magnífica colección de pinturas españolas e italianas, pertenece también a un siglo muy francés, tanto que el título de la misma puede añadir, con sobradas razones, el nombre de un anticuario, arqueólogo, coleccionista y estudioso tan célebre y significativo para la misma historia del arte y de las antigüedades como fue el conde de Caylus. La muestra de estas pinturas ha sido pensada, además y apropiadamente, para amantes del arte y de su historia, y organizada como si de la galería de una colección privada se tratase, recogiendo así la noble herencia de una vieja tradición que siempre vinculó

ambos conceptos, el de galería y el de colección, entendida la primera como espacio propio para ordenar la segunda: habitar en colección sería así una forma de hacer historia del arte, pero multiplicando los efectos y los recuerdos vinculados a las obras de arte en ellas reunidas. Casi como si un vínculo físico y corporal fuese obligado intencionadamente a hacerse presente para apreciar las obras de arte e inscribirlas en un discurso histórico renovado en el que, además de con los ojos, fuera imprescindible ver con el tacto y con la yema de los dedos. Y se trata de una observación que el propio Caylus habría compartido ya que atendiendo a esa idea reunió y planteó tanto su colección, como sus obras eruditas sobre ella. Lo que, por otra parte, tampoco pasó desapercibido a Winckelmann, por ejemplo. No por casualidad se ha dicho recientemente (Philippe Sénéchal) que el conde de Caylus poseía un ojo “verdaderamente diabólico” para saber ver en las obras de arte y establecer parangones insólitamente modernos. El propio Winckelmann llegó a afirmar, muy consciente de lo que escribía, que Caylus fue el “primero en definir el gusto de los pueblos antiguos.”

Sucesor necesario de un anticuario tan célebre, y de una erudición enciclopédica, como Bernard de Montfaucon, el conde de Caylus (Anne Claude Philippe de Turbieres de Grimoard de Pestels de Lévis, comte de Caylus (1692-1765)) abrió, sin duda, una nueva forma de mirar y considerar las obras de arte para hacer su historia, pendiente no sólo de sus figuras y formas, de la filología y del estudio de los textos que pudieran dar razón del significado de las imágenes, sino, sobre todo, de su visualidad y del tacto, como si —la apreciación es de Alain Schnapp— ser un anticuario fuese para él una forma especial de ser un “physicien du passé”. Es verdad que se trata de algo hoy casi olvidado y que ni era ni es fácil que los historiadores del arte hayan visto o tocado, como “físicos del pasado”, las obras de arte que estudian, aunque debiera ser obvia esa necesidad. Caylus fue, en ese sentido, un innovador y un intelectual privilegiado que hablaba y escribía de su colección, la que tocaba y veía, además de usar de una bibliografía y unas fuentes gráficas y manuscritas verdaderamente eruditas y variadas, sobre todo con el ánimo de construir y formalizar una suerte de arqueología o historia del arte comparadas. Entre otras publicaciones, su obra más influyente fue, sin duda, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, aparecida en siete volúmenes, entre 1752 y 1768, en París, contemporánea, por tanto de las obras de Winckelmann, de las del barón d'Hancarville y de la de otros otros arqueólogos, anticuarios, artistas, viajeros y eruditos de la época. La diferencia estriba en que Caylus escribía de sus propias colecciones, usando del método comparado para afinar o completar sus observaciones, como si su colección, más que propia de un “amateur”, hubiera sido para él un laboratorio científico para analizar las formas y figuras del arte. De este modo, Caylus, temprano viajero por Constantinopla e Italia, personaje influyente, poderoso, miembro de diferentes academias, coleccionista y erudito, dibujante y grabador nada menor, inauguró una peculiar manera científica y también emocional, vinculada al cuerpo, a la mirada y al tacto, de estudiar las obras de arte, frente y al lado de las maravillosas idealizaciones de Winckelmann o a las fantásticas interpretaciones sensuales, eróticas y, a veces, casi pornográficas, del fascinante d'Hancarville¹. Y, como ellos, también quiso explicar y explicarse la evolución de los estilos, el

¹En relación al coleccionismo en el siglo XVIII puede verse mi largo ensayo, de inminente aparición, Delfín Rodríguez, “Sobre el fenómeno del coleccionismo y sus espacios. Con un ejemplo, el del palacio y los jardines de La Granja de San Ildefonso”, en Francisco Jaraúta (ed.), *El gabinete de las maravillas. Historia y formas del coleccionismo*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2007.

"movimiento de las artes", atendiendo a fenómenos generales y a los propios y nacionales (*gaullistes*), aunque en esto se comportara también como un hijo ilustre del siglo Luis XIV. Y es que el conflicto entre lo clásico y lo nacional afectó de manera muy importante a las artes y a la arquitectura durante el siglo XVIII, antes del Romanticismo, que rompería definitivamente el equilibrio entre sensibilidad y razón. Aunque también es cierto que sus interpretaciones de las obras de arte de su colección estaban especialmente atentas a la evolución de las artes, y su posible carácter racional y científico, que al mero placer de posesión y fantasía propio de un coleccionista. Es decir, precisamente al contrario que Winckelmann o d'Hancarville, que nunca estudiaron su colección propia, porque no la tuvieron o no era memorable, sino la de otros, construyendo imaginariamente un nuevo y fascinante lenguaje para sentir y pensar las artes y sus historias y significados.

Las más de cuarenta obras que recoge esta exposición constituyen no sólo un singular y abreviado panorama del arte de la pintura española e italiana de ese largo y fecundo siglo XVIII, sino que también ofrecen la posibilidad de entender que una colección como la presente permite inscribir las obras en una narración nueva mientras pueden contemplarse juntas, como si breve y circunstancialmente se hubiesen acostumbrado a estar al lado las unas de las otras para contar una historia, conscientes también de que su destino será el de continuar el viaje de colección en colección., recibiendo en cada caso renovadas lecturas e interpretaciones, paralelas a las que históricamente les pertenecen y las han convertido en un modo de entender el mundo y representarlo. Podría decirse que esa manera de considerarlas y contemplarlas es una de las formas más propias de la historia del arte, tal como fue configurada en el siglo XVIII, el de Caylus y el de Winckelmann, como se ha visto.

Así, cabe señalar que estas obras han sido reunidas, en primer lugar, con criterios propios de un coleccionista que, como ha sido dicho en innumerables ocasiones, tiene siempre próximos un convulso deseo de posesión, confundido intencionadamente con la pasión por cada objeto, y, a la vez, una imperiosa intención de hacer colección, de coleccionar, incluso de habitar en colección. Se ha afirmado también (Valéry, entre otros) que esa es una forma de habitar en la incoherencia de las pasiones, de los deseos y de los recuerdos, y es ciertamente así, pero también lo es que cada obra de ese modo atesorada, como en este caso, remite a un recuerdo, a un más allá de la misma obra que, además, está pendiente de su propia historia y significados originarios. Por eso, hacer visible una colección, en este caso por medio de una exposición, es, a la vez, una forma de hacer historia del arte y una manera de expresar las pasiones por las obras, sus autores, sus temas y técnicas, siendo todos conscientes de que los objetos artísticos han sido confiscados desde antiguo de los lugares y significados culturales en los que fueron realizados, pero no para negarles esa su historicidad propia, sino para traerla a inscribirse en nuevas historias y pasiones, en nuevos saberes y moradas de colección. Y es que las obras de arte siempre han sabido que su condición final era la misma del viajero, atravesando la cronología, extraviándose, recorriendo senderos insospechados ya fuera en sus originales mismos o en sus representaciones y réplicas, copias y reproducciones. Y si hubo, además, un siglo viajero por definición ese fue el del *Grand Tour*, el de Caylus, Winckelmann o el barón d'Hancarville. Y con las obras, viajaron también los artistas: por eso, el XVIII fue un siglo cosmopolita que ayudó a internacionalizar los modelos y los lenguajes, el arte y sus maneras, como una forma de corregir los nacionalismos, las tradiciones y hábitos locales, como esta exposición demuestra, tanto en el

caso de las pinturas italianas como en el de las españolas, incluido Mengs (del que se expone aquí un magnífico retrato de Carlos III), que participó activamente en la renovación de ambas tradiciones precisamente por su responsabilidad directa a la hora de trascenderlas con un clasicismo internacional, cosmopolita e idealizado, en la mejor escuela de Winckelmann y sus ideas.

Sin duda, el arte y la pintura de esa larga centuria y las tramas culturales e historiográficas, arqueológicas y anticuarias, sirvieron para cerrar un mundo agónico y abrir la modernidad, pero, al tiempo, inauguraron un viaje cosmopolita teñido de localismos y nacionalismos. Todas esas tensiones, que aún duran, permiten afirmar que el de Caylus fue un siglo apasionante y contradictorio, lejos de la frialdad neoclásica y racionalista que se le ha atribuido. Y es que tanta modernidad podía existir en lo tardobarroco o en lo rococó como en lo neoclásico, incluso, a veces, más en los primeros que en lo segundo, como muchas obras de esta colección confirman. Y, paralelamente, la modernidad compleja de esa época tenía que habérselas con las tradiciones locales, las mismas que servían para hablar de actitudes anacrónicas o esencias expresivas propias de una geografía, de un lugar, de una manera de hacer y de ser. Dicho de otra forma, metafóricamente, el mismo Winckelmann se sorprendía de que los pobladores de la Magna Grecia, de Grecia misma, no se correspondiesen con la figura ideal que representaban las esculturas y la arquitectura de esos lugares míticos. Es muy posible que la fascinante historia del arte y los modelos clásicos idealizados por aquél, tan influyentes, debieran ser corregidos, para ser cabalmente entendido, con su propia biografía y su trágico y oscuro asesinato en Trieste, tan magníficamente narrado por Mario Praz. Del mismo modo que su maravillosa ingenuidad fuera cruelmente interrumpida, podría decirse que las academias del XVIII y XIX, que con tanto optimismo y confianza aceptaron sus presupuestos históricos y estéticos, también sirvieron para anegar muchas de sus ideas al convertirlas en dogmas, en recetas, que sólo la libertad del clasicismo racionalista y del romanticismo posterior pudieron paliar, ayudados, aunque parezca contradictorio, por las más viejas facturas y maneras de tradición barroca y rococó. Y es que el siglo XVIII, en Europa y en España, presencié cómo, en ocasiones, antiguas ideas y valores eran expresados con lenguajes y maneras modernas y, al revés, cómo los nuevos ideales podían ser magníficamente expresados con formas y lenguajes tradicionales. Y se trata de una lección que esta exposición pone en evidencia de forma muy clara, desmintiendo así la tópica idea de que el Setecientos ve pasar los cambios estilísticos de una manera serena y obvia del barroco y el rococó al clasicismo y al romanticismo. Las cosas, sin embargo, fueron mucho más complejas y no sólo en el particular ámbito español.

Si, además, se tiene en cuenta que el XVIII fue también el siglo en el que con más conciencia y coherencia se estableció un poderoso vínculo entre las artes y la política, organizando las cortes y los estados verdaderas políticas culturales por medio del mecenazgo cortesano y de las academias, no puede sorprender, por ejemplo, que en Madrid, a comienzos del reinado de Carlos III, pudieran trabajar contemporáneamente para el monarca y para la joven Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tres pintores tan distintos y tan pertinentes como Giovanni Battista Tiepolo, Corrado Giaquinto y Antón Rafael Mengs, los tres representados en esta exposición con obras magníficas como el ya recordado retrato del monarca, realizado, en 1760-1761, por el pintor bohemio, el preciosista y delicado *Retrato del spaniel de la Infanta María Josefa de Borbón* (c. 1763), de Tiepolo y la magnífica pintura de *Venus y Cupido* (1754), de Giaquinto.

Es posible que estas tres pinturas, obras de tres artistas tan distintos, representen como pocas otras, así reunidas, muchas de las ideas expuestas sobre el coleccionismo, el cosmopolitismo y las apasionantes contradicciones del siglo XVIII. Así, lejos de situarlos en un simple esquema evolutivo de los estilos, del barroco napolitano y brillante de Giaquinto, de pincelada generosa y rutilante, al clasicismo rigorista de Mengs, pasando por la teatral y decorativa, de altísima calidad en el color, tan veneciano, de Tiépolo, estas obras y estos artistas vistos juntos en esta colección ofrecen la oportunidad de ser interpretados de forma más compleja y real. Los tres trabajando en un periodo concreto para un mismo monarca y sus instituciones académicas nos hablan no sólo de la internacionalización de la cultura artística en España, sino de la existencia de gustos y tradiciones que lejos de sucederse parsimoniosamente en el tiempo, podían no sólo ser contemporáneos, sino, además, confrontarse en tensión creativa, como alternativas y maneras diferentes, capaces de expresar y representar los gustos y aspiraciones de la corte y su política artística, capaces de revolver la figuración de la magnificencia de la monarquía y, a la vez, de entretenerse con temas más cotidianos y naturalistas, en los que el peso de las reglas se dejaba sentir con menos gravedad. Y no cabe duda, por otra parte, que fue también en la pintura de género –precisamente la más liberada de las normas–, de los bodegones a los motivos costumbristas y populares, de los paisajes a las vistas urbanas, en la que fueron apareciendo ideas y formas más modernas y renovadoras, como si al tratar de temas poco memorables el artista se ensimismase en la pintura como asunto autónomo, incluso caprichoso, como ocurre en la extraordinaria obra de Francisco de Goya, aquí expuesta, *La letra con sangre entra* (1777-1785). Se trata de una obra y de una personalidad sobradamente conocidas como para decir algo nuevo en este breve espacio, pero sí quiero llamar la atención sobre el hecho de que Goya representa cabalmente lo dicho hasta ahora: heredero de una tradición local, se apropió con agilidad y brillantez del cosmopolitismo de la corte y de la academia, de las lecciones dejadas en sus obras por Tiépolo, Giaquinto y Mengs, entre otros, así como fue capaz de encontrar nuevos espacios de libertad creativa en temas cotidianos y costumbristas, en caprichos pintados. No por casualidad soñó con monstruos de la razón, sino que en el seno mismo de la academia podía afirmar, en 1792, que “en el arte no hay reglas”.

Es verdad que el clasicismo de Mengs y Winckelmann fue convertido, alterándolo, en dogma en los decenios siguientes, como si el arte fuera algo sin tiempo, enfriando ese valor táctil que Caylus buscaba en las obras de arte. Muchas de las obras aquí reunidas lo confirman, con una alta calidad, como puede verse en el caso de *El Amor encadenado por las Ninfas* (1838), de José de Madrazo, o en *Cupido y Psiquis* (1822), de Pedro Küntz y Valentín. Sin embargo, como ya había ocurrido en tiempos de Carlos III, Goya también estaba presente y su lección era inequívoca. De nuevo, las formas y las ideas no se suceden biológicamente, sino que se confrontan creativamente y Goya fue el que realizó la gran síntesis moderna, por mucho que Ortega no le entendiera del todo o que los estrictos clasicistas de la academia, como los dos maestros recordados, tampoco le comprendieran y es que su lección era y fue otra, heredera de toda la complejidad del siglo XVIII, como hemos visto a propósito de su pintura mencionada. Críticamente, Pedro de Madrazo, todavía en 1884, en su conocido *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de los Reyes de España*, dudaba de Goya, aunque le reconocía un extraño don, el de “misterioso y terrible profeta del arte del porvenir, realista y destructor de toda convencional belleza...que hoy ya casi amenaza degenerar en nuevo daño lo que fue en un principio salu-

dable protesta.” Desde luego Pedro de Madrazo no supo ver la libertad que Goya había pintado, incluso cuando lo hacía caprichosamente, en temas de género, sin memoria grandilocuente alguna, pura pintura, y tampoco supo ver que el aragonés había sabido mirar en colección el arte de su tiempo, trayéndoselo todo a su pintura. Madrazo, que contempló las mismas colecciones, miró de otra forma, ordenó las cartas del mazo según otros criterios y quiso reglamentar el habitar en colección, mientras que Goya profundizó en la incoherencia y el desasosiego creativo de un morar semejante. Algo así como si la colección de Madrazo poseyese un idealizado orden propio de la lectura sesgada de Winckelmann, mientras que Goya convirtió su relación con esas colecciones no en el gabinete de un apacible y sereno “amateur”, sino, como Caylus, en el laboratorio de un físico que libremente toca, porque lo necesita, para saber ver y pintar.

Otras muchas lecturas históricas podrían hacerse de las obras de esta riquísima colección ahora expuesta, que también hablan de los cambios e influencias, de las permanencias tradicionales y las novedades cosmopolitas, de talleres y academias, que cruzaron el apasionante y complejo siglo XVIII en España, con la presencia de tantos artistas franceses e italianos. Basta mirar para ir construyendo nuevas formas de ver y de saber ver. Lo que podía ampliarse al variadísimo repertorio de géneros representados por las obras expuestas de estos artistas, de los retratos a las pinturas de historia, de las mitológicas a las religiosas, con algunas verdaderamente sobresalientes. Seguro que Caylus hubiera disfrutado buscando explicarlas atendiendo al movimiento de las artes, a sus cambios y sus razones, como en un laboratorio de pasiones y emociones.

DELFIN RODRÍGUEZ

CATÁLOGO

JUAN VICENTE DE RIBERA

(MADRID, 1668 – 1736)

“San Miguel y San Gabriel”

“San Rafael y el Ángel de la Guarda”

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE COBRE

22,4 x 28,5 cm. Cada uno.

Firmados:

Juan Bicente Ribera Ft.

Pintor muy destacado y poco estudiado del cambio de siglo madrileño. Ya con solo dieciséis años comenzó a trabajar para el Rey en las decoraciones teatrales del Buen Retiro, seguramente gracias a su padre Gabriel Jerónimo de Ribera, personaje muy vinculado al teatro. Allí entró en contacto con Francisco Rizi durante al menos un año, circunstancia que influyó notablemente en su obra, y posteriormente trabajó con el discípulo predilecto de este, Isidoro Arredondo. En 1703 solicitó la plaza de Pintor del Rey que ocupaba Arredondo, no siéndole concedida debido a la difícil situación que atravesaba el país.

Juan Vicente de Ribera es un interesante ejemplo de como el barroco madrileño se prolongo desde la segunda mitad del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII. A pesar del cambio de dinastía que llegó con el cambio de siglo, pintores como Ribera se mantuvieron fieles al arte más castizo, influido en primer lugar por Rizi y luego evolucionando hacia formas más propias de Claudio Coello, siguiendo una trayectoria similar a otros pintores como Antonio Palomino. Así pues a principios del siglo XVIII conviven en Madrid la corriente del barroco más castizo, con los nuevos gustos introducidos por la dinastía borbónica. Al final, como se ve en la obra del propio Ribera, las formas de artistas extranjeros como Lucas Jordán acabaron por influir en los artistas madrileños, llegando a implantarse por completo.



N.º 1

El estilo característico de Juan Vicente Ribera en el tránsito del siglo XVII al XVIII queda patente en decoraciones como la realizadas en la Capilla de las Santas Formas del Colegio Máximo de Alcalá de Henares, presentando grandes similitudes con esta pareja de cobres (Fig.1).



Fig. 1



N.º 2

DOMINGO MARTÍNEZ

(SEVILLA, 1688 – 1749)

“El Nacimiento de San Francisco de Asís”

ÓLEO SOBRE LIENZO

188 x 181 cm.

Procedencia:

Pintado para el claustro del Antiguo Convento de San Francisco de Sevilla.
Reales Alcázares de Sevilla. Aparece inventariado en 1810 junto con los otros cuadros de la serie de escenas de la vida del santo. *“lienzo de 2 ? varas en cuadro”*
Colección privada. Madrid, 2001.

Bibliografía:

- Gómez Imaz, M. *“Inventario de las Pinturas del Palacio y Salones del Alcázar de Sevilla”* Sevilla. 1917. 2ª Edición. Pág. 512. Nº 340.
Soro Cañas, S. *“Domingo Martínez”*. Sevilla, 1982. Obras citadas. Pág. 97.
Navarrete Prieto, B. *“...El Buen Uso de las Estampas... Pintura e Imagen Impresa en la Obra de Domingo Martínez.”* Catálogo de la Exposición *“Domingo Martínez en la Estela de Murillo.”* Sevilla. Centro Cultural El Monte. Mayo – junio de 2004. Pág. 82 y 83. Fig. 4.15.
Pleguezuelo, A. *“Algo más sobre la obra de Domingo Martínez”*. Homenaje a Alfonso E. Pérez Sánchez (en prensa).

Las pinturas de Antonio Mohedano y Alonso Vázquez que adornaban los muros del claustro del Antiguo Convento de San Francisco se encontraban muy deterioradas en el siglo XVIII, por lo que fueron sustituidas por lienzos de Domingo Martínez, los cuales según Ceán Bermúdez, representaban pasajes de la vida del santo. Por otra parte, Gómez Imaz, en el *Inventario de las Pinturas del Alcázar de Sevilla*, cita dentro de una serie de ventiseis cuadros sobre escenas de la vida de San Francisco uno con este mismo tema y medidas.



N.º 3

El lienzo narra los distintos momentos del nacimiento del santo en que, según la tradición, su madre tenía dificultades para dar a luz y tras la aparición de un peregrino que aconsejó se retirara a la parturienta a un establo contiguo donde se hallaban un buey y una mula, se produjo, al igual que en el caso de Jesús, el feliz parto, desapareciendo más tarde el peregrino. En el fondo aparece dicho personaje llegando a la ciudad de Asís, a la derecha, y dando instrucciones a la comadrona anciana que se asoma al balcón de la casa, a la izquierda. El Dr. Navarrete, que ya atribuye el cuadro a Martínez en el catálogo de la exposición de Sevilla del 2004, indica que el artista utiliza el modelo de Eva de la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Adriaen Bloemaert de *Adán y Eva llorando la muerte de Abel* para la figura de la comadrona arrodillada que calienta los paños en un brasero (Fig.1).

De esta serie sólo se conserva otro cuadro que representa *San Francisco confortado por el ángel*, óleo sobre lienzo, firmado y de medidas muy similares, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig.2).



Fig.1



Fig.2



DOMINGO MARTÍNEZ

(SEVILLA, 1688 – 1749)

"Alegoría del Otoño"

ÓLEO SOBRE LIENZO

44 x 35,5 cm.

Pintado hacia 1740.

Procedencia:

Colección privada. Hamilton (Ontario). Canadá.

Bibliografía:

Valdivieso, E. *"La Pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel de Farnesio (1729 – 1733)"*. Catálogo de la Exposición *"Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado"*. Pág. 25, ilustrado.

Valdivieso, E. *"Pintura Barroca Sevillana"*. Sevilla, 2003. Págs. 543 y 544. Lám. 525.

Navarrete Prieto, B. *"...El Buen Uso de las Estampas... Pintura e Imagen impresa en la obra de Domingo Martínez"*. Catálogo de la Exposición *"Domingo Martínez en la estela de Murillo"*. Sevilla. Centro Cultural El Monte. Mayo – junio, 2004. Pág. 80. Fig. 4.9.

Resulta interesante esta representación del Otoño de Domingo Martínez, ya que son escasos los testimonios de pintura profana en su producción, y en general en la escuela sevillana. Martínez, que a comienzos de su carrera como pintor sigue muy de cerca la estela de Murillo, a lo largo del tiempo evolucionó a un estilo más internacional. Esta pintura es testimonio de ello, donde el pintor recurre a modelos foráneos a través del manejo de estampas grabadas.



Fig.1

Este cuadro, que formó parte de una serie de las Cuatro Estaciones, está basado en la estampa 131 del *"Theatrum Pictorum"*, realizada por Jan van Troyen (Fig.1). El grabado se basa en una composición de un lienzo de David Teniers II, este a su vez, copia del lienzo original de Francesco Bassano que perteneció a la Colección del Archiduque Leopoldo de Ausburgo. Ambos cuadros se conservan actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

La obra está realizada en el periodo de madurez del pintor, cuando es menos notable el influjo murillesco y presta más atención a las corrientes estilísticas extranjeras.



N.º 4

ANTONIO GONZÁLEZ RUÍZ

(CORELLA, 1711-MADRID, 1788)

"Santa romana con soldado y ángel"

ÓLEO SOBRE LIENZO

148,4 x 121,3 cm.

Firmado en el plinto:

A. Gonza.

Pintado hacia 1740.

Exposición:

Albuquerque, Nuevo México. *"El Alma de España"*. The Albuquerque Museum,
abril – julio 2005. Nº82.

Pintor navarro formado con el francés Michel-Ange Houasse en Madrid entre los años 1726 y 1730. Viajó a los principales centros artísticos del momento como París, Roma y Nápoles. Regresó a España en 1737. Fue Director de la Sección de Pintura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando junto a Van Loo desde 1752, año de su fundación por Fernando VI. En 1756 fue nombrado Pintor de Cámara. También fue miembro de las academias de Valencia y San Petersburgo. Su labor como creador de cartones para tapices para la Fábrica de Santa Bárbara también fue notable.

El estilo pictórico de Antonio Ruiz González se forma por las diferentes influencias que fue absorbiendo a lo largo de su carrera. Desde las primeras obras barrocas que contempló en su ciudad natal, continuando por la influencia francesa recibida tanto de Houasse como de Van Loo, hasta lo observado en su paso por Italia donde sobre todo se inspira en el arte de Maratta y Solimena. Pero sin duda el factor que marcó su obra fue el academicismo, algo comprensible tras cuarenta y cuatro años de unión a la institución.

Esta obra se puede fechar en la década de los cuarenta tras haber regresado de Italia.

La teatralidad de la escena, los brillos metálicos de los pliegues de paños y la corpulencia de las figuras recuerdan a Francesco Solimena y a otros pintores napolitanos como Nicola María Rossi y Domenico Antonio Vaccaro. Es muy similar a la *Alegoría de la Junta Preparatoria de la Academia*, realizada en 1746, celebrando la constitución de esta corporación previa a la inauguración de la Academia de San Fernando.



N.º 5

FRANCESCO SASSO

(PIEVE DI TECO, GENOVA HACIA 1720 – MADRID, 1776)

“Muchacho vagabundo recostado”

ÓLEO SOBRE LIENZO

58.1 x 84.3 cm.

Procedencia:

Encargado por el Infante Don Luis de Borbón. Anagrama en el ángulo inferior derecho: *S.Y.D.L.*

Por descendencia, Duque de Alcudia. Inscripción en el ángulo inferior derecho: *D.A. 7.*

Colección del Infante, Boadilla del Monte Inscripción en el ángulo inferior izquierdo: *41. B.*

Colección Mr. Henaut, número de inventario 1225 (Etiqueta en el dorso).

Francesco Sasso fue pintor de Isabel de Farnesio desde 1756, quien le encomendó la dirección de la enseñanza artística de don Luis, titulándose *Pintor de Cámara del Serenísimo Señor Infante don Luis*.

En la testamentaria del Infante aparecen numerosas obras del pintor, como *Zapatero de viejo* de colección particular (Fig. 1), tema característico de la obra del pintor, muy atraído por obras de género y la representación de tipos populares, especialmente mendigos.



Fig. 1



N.º 6

GASPARE TRAVERSI

(NÁPOLES, HACIA 1722 – ROMA, 1770)

“La presentación del candidato”

ÓLEO SOBRE LIENZO

75 x 101 cm.

El artista se formó en el taller de Solimena y realizó en 1749 una serie de composiciones sacras para Santa María dell’Aiuto. Éste es el único encargo público documentado en su ciudad natal durante esos años.

Traversi al igual que Giuseppe Bonito se especializó también en la realización de escenas de género, alineándose con pintores de la generación anterior como Fra Galgario y Cerutti, y situándose en el contexto de otros pintores europeos como Hogarth que utilizan el medio pictórico como instrumento de análisis de costumbres y comportamientos contemporáneos, es decir de crítica socio-moral, recuperando aspectos del naturalismo barroco, para proporcionar una imagen “no oficial”, anticonvencional y burguesa del mundo circundante.

La escena representa a un abate enseñando el retrato ovalado de un caballero, como candidato a la mano de una joven, que lo observa flanqueada por su dueña y su padre. Éste tiene aspecto de comerciante y de cierta posición económica a tenor de la riqueza del traje de seda bordada de la muchacha.

En la antigua colección del Duque de Pastrana se encontraban dos lienzos de la misma técnica, estilo y medida similar que representan dos escenas de escuela, también de Traversi, anteriormente atribuidas a Bonito.



N.º 7

La autoría de este cuadro ha sido confirmada por el Dr. Nicola Spinosa, Soprintendente del Polo Museale di Napoli, gran especialista en pintura napolitana del siglo XVIII. En su opinión se trata de una obra juvenil hecha en Nápoles, antes de trasladarse a Roma, como "*La Partida de cartas*" (Fig. 1) y "*La hija diligente y el hijo disoluto*" (Fig. 2) de colección privada napolitana y del Young Memorial Museum de San Francisco respectivamente (Ver: Spinosa N. *Pittura Napoletana del Settecento, dal Rococo al Clasicismo*". Nápoles, 1988 Pág. 225. Figs. 101 y 102).



Fig. 1



Fig. 2



GIUSEPPE BONITO

(CASTELLAMMARE DI STABIA 1707- NAPOLES 1789)

“Retrato de relojero con herramientas y un reloj”

ÓLEO SOBRE LIENZO

157, 5 x 116,8 cm.

Pintado hacia 1750.

Giuseppe Bonito es el artista napolitano más importante de mediados del siglo XVIII. En 1751 fue nombrado Pintor de Cámara del Rey de Nápoles. En 1752 era miembro de la Academia de San Luca y en 1755 fue elegido como director de la Academia napolitana de Diseño.

Influenciado los primeros años de su carrera por Francesco Solimena, luego evolucionó hacia un estilo más personal, especializándose sobre todo en retratos. En 1749 inició una larga serie de retratos de la Familia Real (hoy conservados en el Palacio Real de Madrid, Palacio Real del Pardo y Palacio Real de Caserta), de la nobleza y personajes más importantes napolitanos.

El presente retrato probablemente corresponde al relojero napolitano Francesco Barletta, de quien habla Gaetano Filangieri en su obra *“Indice degli artefici delle arti Maggiore e Minori”* (Tipografia dell’ Accademia Reale delle Scienze, Vol. I, Nápoles, 1891, Pág.45) refiriéndose a él como el restaurador en 1748 del reloj de la Santísima Annunziata de Nápoles. Además en 1746 realizó el reloj de la torre de Gallipoli, en Puglia. Por último se conoce un contrato de mantenimiento del reloj de Palazzo Abbaziale di Loreto.



N.º 8

GIUSEPPE BONITO

(CASTELLAMMARE DI STABIA 1707 – NÁPOLES 1789)

“Retrato de la Infanta María Luisa de Borbón con jarrón de flores”

“Retrato de la Infanta María Josefa de Borbón con abanico y taza de chocolate”

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

127 x 86 cm. Cada uno.

Pintados hacia 1758-1759.

Se trata inequívocamente de los retratos de las dos hijas de Carlos de Borbón y de María Amalia de Sajonia, soberanos de Nápoles hasta 1759, cuando subieron al trono de Madrid dejando como rey de Nápoles al tercer hijo Fernando IV menor de edad bajo la regencia de Bernardo Tanucci. Carlos de Borbón, hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, que había ascendido al trono de Nápoles en 1734 con el título de Carlos VII de Nápoles y Sicilia, y María Amalia, hija de Augusto III de Sajonia, rey de Polonia, casados en 1738, tuvieron trece hijos, nacidos entre 1740 y 1757, seis varones y siete féminas, de las cuales tres no alcanzaron el año de edad, mientras una, la mayor, murió a la edad de dos años (María Isabel) y otra, a la que se había dado el mismo nombre, murió a los cinco años en 1749. En consecuencia solo dos de las siete hijas de Carlos y María Amalia alcanzaron la mayoría de edad: María Josefa Carmela, muerta soltera en 1801, y María Luisa Antonia, futura Gran Duquesa de Toscana y más tarde emperatriz, muerta en 1792. Verosimilmente es a estas dos últimas a las que se refieren los retratos en cuestión, de los cuales se deduce con claridad que las dos princesas tienen ya más de diez años de edad. Más difícil identificar cual de las dos es María Luisa y cual es María Josefa, desde el momento que las facciones relativas resultan, obviamente, modificadas respecto a las que muestran las princesitas, cuando tenían respectivamente, (la primera nacida en 1742) más o menos siete años y la segunda (nacida en 1746) más o menos tres años, en los dos retratos (el de María Luisa firmado y fechado 1748) que pertenecen a la serie de nueve retratos de los hijos de los reyes (130 x 102 cm.) pintados por Giuseppe Bonito entre 1748 y 1750 y ahora conservados en el Museo del Prado.



N.º 9

A la mitad del dieciocho, más exactamente entre el fin de los años cuarenta y el fin del decenio sucesivo, los retratos “oficiales” más acreditados, antes de la llegada a Nápoles, entre 1759 y 1760, de Anton Raphael Mengs, eran del pintor local de formación solimenesca Giuseppe Bonito y el pintor originario de los alrededores de Parma Francesco Liani. Ambos – Bonito desde finales de los treinta, Liani desde principios de los cincuenta – estuvieron constantemente al servicio tanto de la corte de Carlos y María Amalia como, más tarde, de Fernando y María Carolina, realizando más series de retratos de los soberanos, de los principitos y de otros dignatarios y aristócratas del reino. Estilísticamente los retratos de Bonito y Liani después de 1750 muestran no pocas afinidades sea tanto por el carácter conmemorativo de las varias representaciones como por algunas soluciones estilísticas en el uso del color luminoso, preciosista y reluciente. Con la diferencia que respecto a los retratos de Liani, aquellos de Bonito – y en particular los retratos casi “familiares” de los hijos de Carlos y María Amalia – muestran una más aguda capacidad de traducción pictórica de los personajes representados. Así como en estos dos retratos de las jóvenes princesas borbónicas, de espléndida factura pictórica, pero también de atenta y sensible restitución tanto de los respectivos caracteres somáticos (así como en toda la tradición del retrato napolitano de matriz solimenesca) como de las diversas reacciones sentimentales y emotivas, no visibles, en cambio, en los retratos de Liani. Dos retratos para los cuales más allá de la atribución a Bonito, resulta más que convincente una datación en el mismo bienio 1758-59.

La autoría ha sido confirmada tras haber examinado recientemente estos cuadros por el Dr. Nicola Spinosa, Soprintendente del Polo Museale di Napoli, gran especialista en pintura napolitana del siglo XVIII.



N.º 10

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

(VENECIA, 1696 – MADRID, 1770)

"Retrato del spaniel de la Infanta María Josefa de Borbón"

(Posiblemente la perra Peregrina)

ÓLEO SOBRE LIENZO

45,5 x 31cm.

Pintado en Madrid hacia 1763.

Exposición:

Greenwich, Bruce Museum; Houston, The Museum of Fine Arts; *"Best in Show"*, siguiente pág 13 mayo, 2006 – 1 enero, 2007. Fig. 39. Págs.52, 53 y 148 del catálogo.

Bibliografía:

Urbina, J.A. de y Soria, E. *"Old Master Paintings"*. Galería Caylus. Madrid, 2006. Págs. 70-71.

El mismo perro aparece en el retrato a pastel de la Infanta realizado por Lorenzo Tiepolo que se encuentra en el Museo del Prado (Fig.1). Este pastel pertenece a la serie de los ocho retratos de los hijos de Carlos III y María Amalia de Sajonia, que vivían cuando los reyes se trasladaron desde Nápoles a Madrid. De éstos, dos eran niñas, María Josefa y María Luisa, y los otros seis niños, Felipe Pascual y Fernando que permanecieron en Nápoles y Carlos, Gabriel, Antonio Pascual y Francisco Javier que viajaron con sus padres a España. María Josefa, nacida en 1742, permaneció soltera hasta su muerte en 1801. Debió de estar tan unida afectivamente a este perrito hasta el punto de hacerlo retratar por el pintor de cámara. Este retrato entronca con la tradición del siglo XVII y del reinado del abuelo de la infanta, Felipe V, de representar los animales de compañía, tales como el *"Retrato de la perrita Lista"* de Jean Ranc, que se encuentra hoy en día en el palacio de Riofrio (Fig.2).

D. Carlos Gómez Centurión profesor de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, nos facilita el dato de que en 1764 en las cuentas del Archivo de Palacio, la infanta María Josefa compra una cesta para su perra Peregrina, que posiblemente corresponde con el spaniel aquí representado. Es curiosa la coincidencia del nombre de la perra con la famosa



N.º 11

perla "*peregrina*" de la colección real. Esto sería una prueba más del gran aprecio que en la Casa tendrían por esta perrita.

El Dr. George Knox ha confirmado la autoría del cuadro y nos ha proporcionado toda esta información. La autoría ha sido también confirmada por la Dra. Manuela Mena, Conservadora del Museo del Prado, por el Prof. Dario Succi de Venecia y por el Prof. Bernard Aikema de la Universidad de Verona.



Fig.1



Fig.2



LORENZO TIEPOLO

(VENECIA, 1736- 1776 MADRID)

"Sirvienta dando de beber a unos soldados"

"Maja con dos caballeros"

PAREJAS DE PASTELES SOBRE PAPEL PEGADO A LIENZO

56 x 47 cm. Cada uno.

Procedencia:

Condesa de Alcubierre hasta 1926.

Marquesa de Valterra hasta 1939.

Colección particular.

Bibliografía:

Goering, M. "*Tiepolo, Lorenzo*". Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Vol 33. Leipzig, 1939. Págs. 162 y 163.

Moráis, A. "*Lorenzo Baldissera Tiepolo*" Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. XIII. Venecia-Roma, 1976. Cols. 921 y 922.

Precerruti- Gabiere, M. "*Il terzo dei Tiepolo: Lorenzo*". Panteón, vol. XXV. 1967. Pág. 55.

Exposición:

Madrid. "*Lorenzo Tiepolo*". Museo Nacional del Prado. 21 de octubre- 15 de diciembre de 1999. Págs. 115 y 118.

Lorenzo Tiepolo, junto con su padre Giambattista (1696-1770) y su hermano Giandomenico (1727-1804), llegaron desde Venecia a Madrid en junio de 1762 reclamados con insistencia por Carlos III para que decoraran el techo del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid. La decoración no se limitó solo al Salón del Trono, sino que también trabajaron en otras estancias del Palacio, como en el techo de la sala de Trucos, donde Giandomenico pintó una *Alegoría del Toisón de Oro*. Gran parte de los encargos los realizó Giandomenico, ya que su padre contaba ya con una avanzada edad que le impedía trabajar tanto. Lorenzo también colaboró en las decoraciones del Salón del Trono pero en mucha menor medida. Ya desde su periodo veneciano, este centró más su actividad como retratista, pastelista y grabador dentro del taller de los Tiepolo, realizando ya retratos a pastel que contaban con una gran aceptación en ciudades como Venecia o París.



N.º 12

A su llegada a Madrid, Lorenzo continuó en su propia línea, diferente a la de su padre y hermano, y realizó más este tipo de retratos, alentado seguramente por la escasa competencia existente en España, ya que el pastel apenas se utilizaba, y por el cierto aprecio que la Corona tenía a esta técnica, debido a que la propia madre del monarca, Isabel de Farnesio, la había cultivado durante algunos años. Así que con el beneplácito de los Reyes, en 1763 realizó su primer encargo personal: una serie de seis retratos de los Infantes Antonio Pascual, Javier, Gabriel, Carlos, Luisa y María Josefa, hoy conservados en el Museo del Prado (Fig.1).

La producción de obras en pastel realizadas en España, caracterizadas por un enorme dominio de la técnica, apenas llega al medio centenar, una parte de esta la dedicó Lorenzo a la representación de tipos populares, iniciada a partir de la observación directa de personajes para utilizarlos en el techo del Salón del Trono. Parte de la producción de pasteles de tipo popular se encuentra en las colecciones de Patrimonio Nacional y otra más escasa en colecciones particulares.

Los que aquí tratamos pertenecieron a un conjunto de ocho pasteles. En estas escenas utiliza figuras de medio cuerpo, muy en primer plano, con una gran variedad de tipos en diferentes actitudes que crean en ocasiones atmósferas un tanto aglomeradas. La mujer suele ser el elemento sobre el que gira la composición, pues aparece observando directamente al espectador, con una absoluta indiferencia a lo que ocurre en la escena en actitud un tanto provocadora (Fig.2). En estas dos obras así ocurre, y en un caso aparece acompañada de civiles y en otro de dos militares y un niño, que crea un espacio entre el espectador y la escena, e introduce otra anécdota aparte del galanteo, algo frecuente en su producción.

La fecha exacta de producción de estas obras no se conoce, pero la muerte prematura de Lorenzo tras una grave enfermedad, hace que el periodo en que pudo realizarlas sea entre 1763 que realiza su primer encargo en Madrid, y 1776 año en que fallece.

Sin duda estas composiciones tan personales de Lorenzo tuvieron gran éxito, como demuestran el gran número de copias conocidas, por ejemplo las que se conservan en la colección Barclays Bank.



Fig.1



Fig.2



N.º 13

ANTON RAPHAEL MENGES

(AUSSIG, BOHEMIA, 1728 – ROMA, 1779)

“Retrato de Carlos III portando el Toisón de Oro, la insignia de la orden italiana de San Genaro y la banda de Carlos III”

ÓLEO SOBRE LIENZO

98 x 74 cm.

Pintado hacia 1761.

Exposición:

Biella, *“Sul Filo della Lana”*. Museo del Territorio Biellese. Monastero di San Sebastiano. 21 abril – 24 julio, 2005. Pág. 80 del catálogo.

Bibliografía:

Roettgen, S. *“Anton Raphael Mengs 1728 – 1779”*. Band 2. Munich, 2003. NN138/139. Pág. 607.

Urbina, J.A. de y Soria, E. *“Old Master Paintings”* Galería Caylus. Madrid, 2006. Págs. 78-79.



Fig.1

Este retrato fue pintado por el artista bohemio en España, tras la venida del Rey en 1759 desde Nápoles, donde Mengs ya había realizado un lienzo para la capilla de Caserta y dos retratos del hijo de Carlos III, el Rey de Nápoles y Sicilia, Fernando IV (Museo del Prado y Museo de Capodimonte). Con seguridad este cuadro está pintado con posterioridad al 18 de marzo de 1761, fecha en la que el Rey recibió la orden del Saint Esprit, cuya banda azul ostenta. De este mismo momento y similares en su concepción, aunque más ampulosos, son los retratos que actualmente están en el Museo del Prado (Fig.1) y el Palacio Real.

Existe una réplica de este lienzo en el Museo Lázaro Galdiano, de peor calidad y realizada según Roettgen por el taller de Mengs.



N.º 14

CORRADO GIAQUINTO

(MOLFETTA, 1703 - NAPOLES, 1766)

“Venus y Cupido”

ÓLEO SOBRE LIENZO

136.4 x 97.9 cm.

Pintado hacia 1754.

Exposición:

Esta obra será incluida en la Exposición monográfica del artista que se celebrará en el Museo de Capodimonte de Nápoles.

Bibliografía:

Urbina, J.A. de y Soria, E. *“Old Master Paintings”* Galería Caylus. Madrid, 2006. Págs. 76-77.
Esta obra será incluida como autografía por el Dr. Alfonso E. Pérez-Sánchez, en un artículo homenaje en memoria de Oreste Ferrari de futura publicación.

Corrado Giaquinto llegó a Madrid el 21 de junio de 1753 e inmediatamente se le encargó una obra para Las Salesas Reales: *“San Juan de Chantal y San Francisco de Sales”*, y fue nombrado Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1754. Aparte de dirigir la Academia realiza como Pintor de Cámara decoraciones para Aranjuez y las bóvedas de la Capilla del Palacio Real. En este año se fechan las dos versiones de la *“Alegoría de la Paz y la Justicia”*, actualmente en el Prado y la Academia. La obra que aquí estudiamos pertenece estilísticamente a este momento.

Entre 1755 y 1762 año en que regresa a Nápoles, Giaquinto trabaja sin cesar en la decoración de los distintos palacios y diseños de tapicerías, realizando en los últimos años dos bóvedas del Palacio Real: la Escalera Principal y el Salón de Columnas.

En opinión del Dr. Nicola Spinosa, máximo especialista en pintura napolitana de los siglos XVII y XVIII, se trata de una obra del período español del artista.



N.º 15

ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(MADRID, 1723 - 1794)

"La fragua de Vulcano"

ÓLEO SOBRE LIENZO

157 x 80,5 cm.

Pintado hacia 1752

Bibliografía:

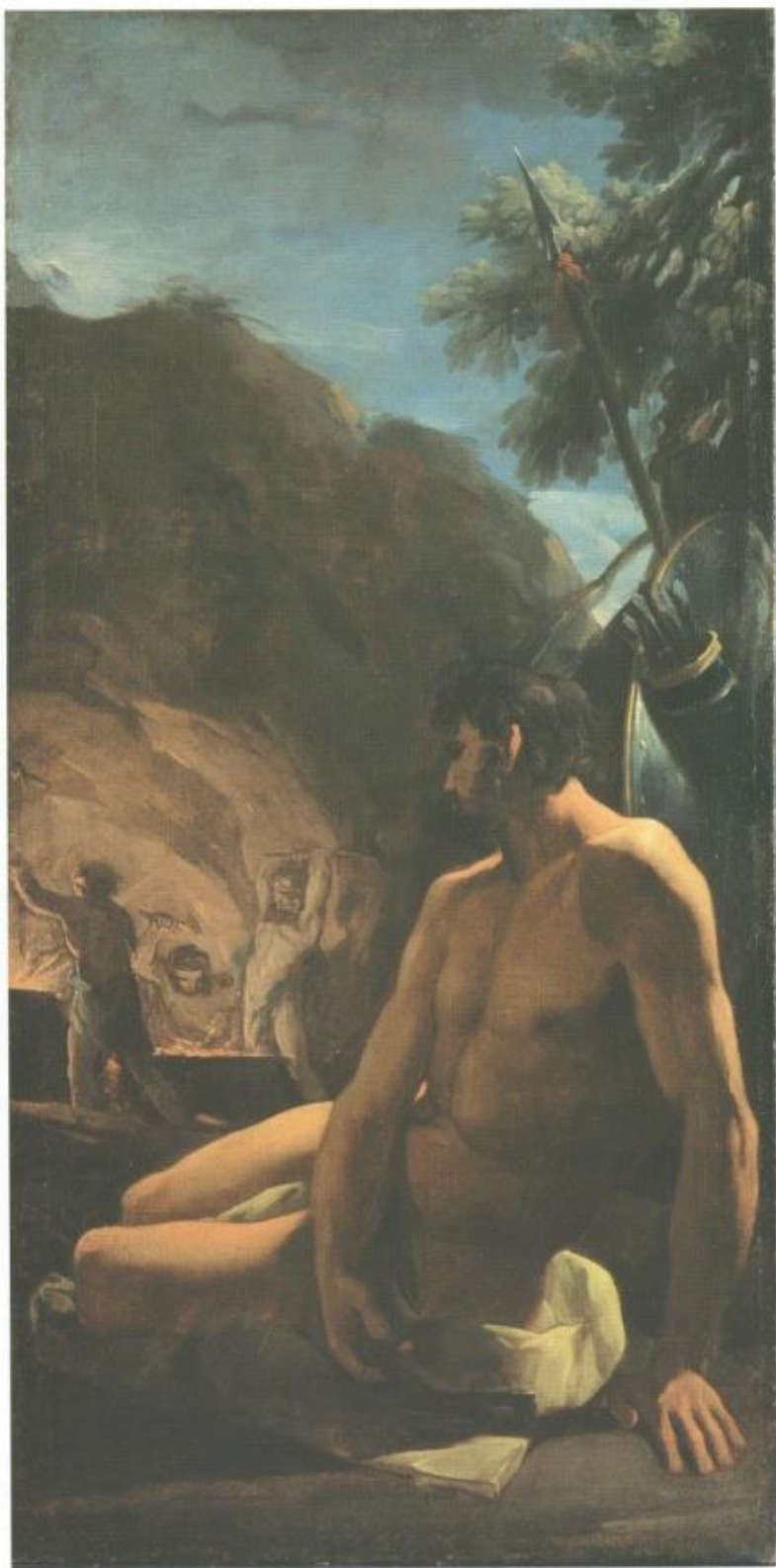
Arnaiz, J. M. "Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara". Madrid, 1999. Pág. 115, Nº. 75.

Este cuadro del maestro madrileño guarda estrecha relación con *Venus en la fragua de Vulcano* (Fig. 1) presentado en la exposición *Il Settecento a Roma* en 1959, obra procedente de una colección particular barcelonesa. A pesar de la diferencia de medidas de ambas piezas, -123 x 93 cm. la expuesta en Roma-, parece evidente que se trata de dos obras que debieron hacer pareja, posiblemente formando parte de un mismo conjunto o encargo. Relación que no sólo se establece por el hecho de compartir a Vulcano como tema principal sino porque guardan una clara afinidad compositiva: la figura principal del Dios mitológico se asemeja mucho en ambas pinturas, parece que hayan sido simplemente invertidas y el modelo, un hombre de espaldas cargando su peso en el brazo derecho, es el común en la tradición de las clases académicas de dibujos del natural.

Se ha sugerido una fecha temprana para esta obra, alrededor de 1752, cuando Antonio González Velázquez sigue de cerca los modelos romanos.



Fig. 1



N.º 16

FRANCISCO BAYEU Y SUBÍAS

(ZARAGOZA, 1734 – MADRID, 1795)

“San Agustín entre Cristo y la Virgen”

ÓLEO SOBRE LIENZO

51,2 x 66,7 cm.

Pintado hacia 1766.

Procedencia:

Colección Gasparini, Roma.

Exposición:

Albuquerque, Nuevo México. *“El alma de España”*. The Albuquerque Museum, abril - junio 2005.
Nº 86.

Zaragoza. *“Francisco Bayeu y sus discípulos”*. Cajalon, 19 de abril - 15 de junio de 2007. Pág. 196.

La presente obra es el primer boceto para los frescos realizados por Bayeu en 1766 para la bóveda del presbiterio de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid. La redecoración de este Convento de fundación real fue necesaria debido al incendio que sufrió a mediados del siglo XVIII. Esta fue impulsada por la priora del convento, María Teresa de Jesús y por fray Vicente de Pignatelli, capellán mayor y académico de San Fernando, que fue el encargado de organizar el proyecto decorativo, en el intervinieron además del propio Bayeu, Felipe de Castro, Antonio y Luis González Velázquez.

Esta obra estuvo atribuida durante algún tiempo a Corrado Giaquinto, tanto por la factura como por la preparación rojiza típica del artista italiano. Este modo de trabajar tan libre de Bayeu,



N.º 17

componiendo las figuras con rápidas y nerviosas pinceladas, se observa en estos años solo en los bocetos y dibujos preparatorios. En sus frescos y obras terminadas la influencia de Anton Raphael Mengs esta ya muy presente, y por lo tanto tienen un acabado mucho más academicista.

El "modello" de presentación definitivo se encuentra en la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País de Zaragoza (Fig.1) y en general esta más acabado y es más luminoso, con un fondo más amarillento. También se conservan varios dibujos preparatorios en el Museo del Prado.

Esta información ha sido proporcionada por el Dr. Arturo Ansón Navarro, profesor de la Universidad de Zaragoza y comisario de la exposición "*Francisco Bayeu y sus discípulos*".



Fig.1



FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

(FUENDETODOS, 1746 – BURDEOS, 1828)

“La letra con sangre entra”

ÓLEO SOBRE LIENZO

19,7 x 38,7 cm.

Pintado hacia 1777 – 85.

Procedencia:

Propiedad de un canónigo de la Real Colegiata de La Granja de San Ildefonso. Siglo XIX.

Colección Rosillo. Madrid. Hacia 1920.

Colección privada. Madrid. Hacia 1939.

Bibliografía:

Araujo Sánchez, Z. *“Goya”*. Madrid, 1896. Pág. 103. N.º 121.

Lafond, P. *“Goya”*. Paris, 1902. Pág. 110. N.º 62.

Mayer, A. L. *“Francisco de Goya”*. Munich, 1923. Pág. 215. N.º 651.

Gassier, P. Y Wilson, J. *“Vie et oeuvre de Francisco de Goya”*. Friburgo, 1970. Pág. 90. N.º 159ª.

Gudiol, J. *“Goya. 1743 – 1828”*. Barcelona, 1980. Vol. I. Pág. 101. N.º 177. Pág. 283. Fig. 184.

Urbina, J. A. de y Soria, E. *“Old Master Paintings”*. Galería Caylus. Madrid, 2006. Págs. 88-89.

Esta obra de Goya fue pintada entre los años 1777 y 1785. Durante este periodo, y hasta 1792, Goya trabajó para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en Madrid. Allí realizaba bocetos y catones que servían como modelo a los tapices que decoraron las estancias de los Reyes en los Palacios del Pardo y el Escorial.

Se relaciona estilísticamente con algunos bocetos creados para la fábrica de tapices, como *La riña en el mesón del Gallo* (Fig. 1) de 1777, realizado para el Palacio Real del Pardo y adquirido recientemente por el Museo del Prado.

Tradicionalmente se suelen vincular con *La letra con sangre entra* una serie de pequeñas pinturas llamadas *Juegos de niños*, que eran bocetos para tapices que no se realizaron y de los que se conservan varias versiones. A pesar de las coincidencias, *La letra con sangre entra* es una obra independiente de las otras, y tampoco se conoce ningún tapiz fabricado con este tema en concreto, aunque se tejieron tapices con temas de niños creados por Goya y por otros pintores de la fábrica, como Antonio González Velázquez o Andrés de la Calleja.

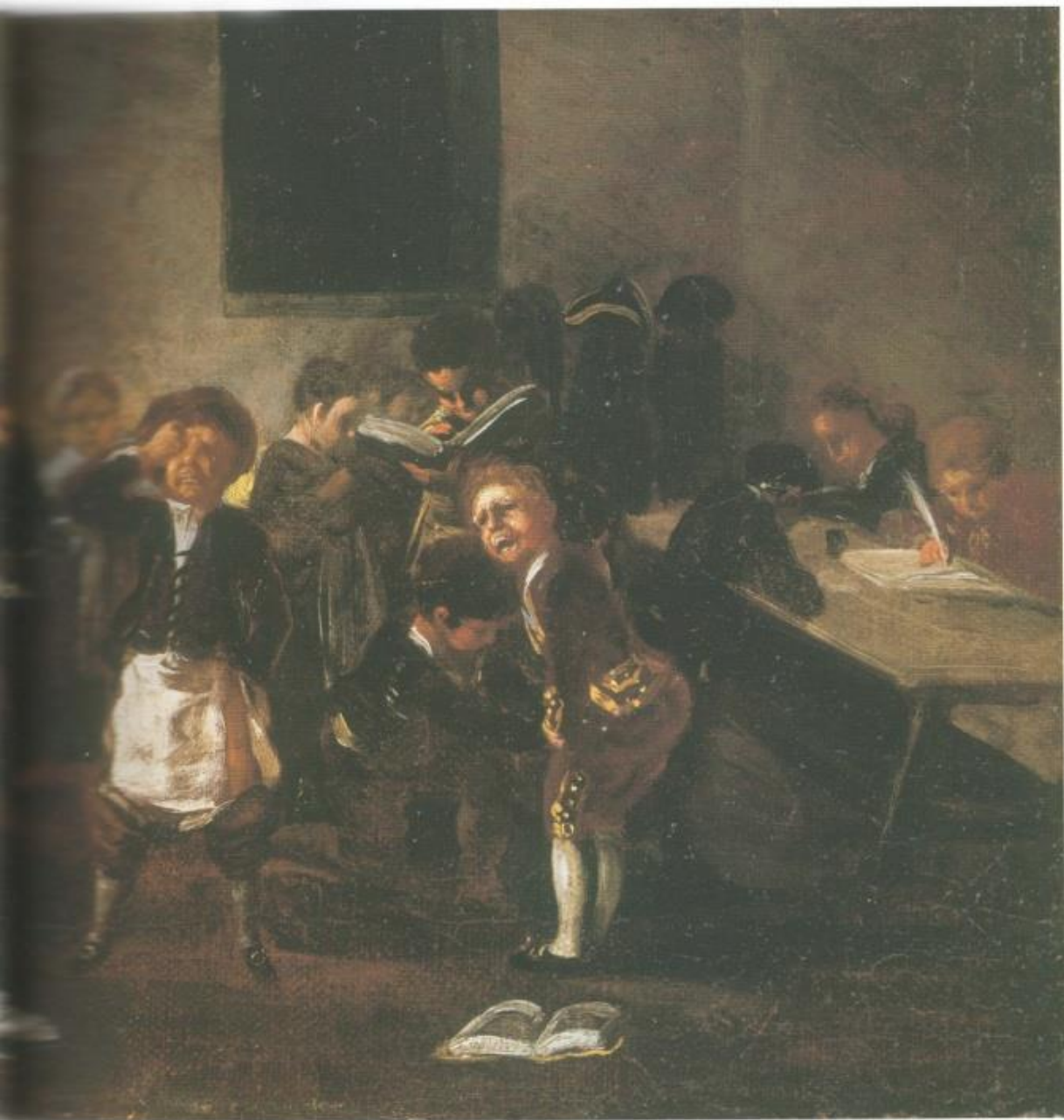
Goya parece haberse inspirado para este cuadro en las escenas de género de Gaspare Traversi que se coleccionaban en la época. De hecho en la colección del Duque de Pastrana se conservaban una pareja de escenas de escuela muy similares (Ver: Urrea Fernández, J. *“La Pintura Italiana del Siglo XVIII en España”*. Valladolid, 1977. Pág. 315; Lám. XCIII) (Fig. 2).



N.º 18



Tamaño real



Realizando una observación más detenida, se aprecia que esta obra tiene más acabado y detalle que otros bocetos para tapices. Además el interesantísimo juego de luces y sombras, con un único foco de iluminación para toda la escena, creando grandes contrastes lumínicos, hace que la obra sea demasiado compleja para ser trasladada a tapiz. Así pues, existe la posibilidad de que Goya no crease esta obra como un boceto para tapiz, sino que esta pintura se tratase de una obra realizada con un fin más personal, por iniciativa del propio Goya y alejada de los encargos oficiales. El pintor aragonés denominaba a este tipo de obras cuadros de *gabinete* o de *capricho*. Solían ser de pequeño tamaño, con temas que le interesasen especialmente, retratando la sociedad de la época o la propia condición humana, y le servían al artista para dar salida a su imaginación y expresividad, aunque más tarde pudiera utilizarlos con fines comerciales, ya que existía entre la alta sociedad un cierto coleccionismo de cuadros de *gabinete*.



Fig. 1



Fig. 2

A través de los rayos X (Fig. 3) se ha comprobado que debajo de *La letra con sangre entra* existe un fragmento de una figura de mayor tamaño. Se trata de una forma ovalada, quizás un escudo con una inscripción en el borde en letras capitales que dice: REGINA MARTIRUM. Según la conservadora del Museo del Prado Doña Manuela Mena, que ha examinado recientemente el cuadro, es un fragmento de un modelo para la cúpula del Pilar de Zaragoza, siendo algo frecuente en la obra de Goya la reutilización de lienzos. Un escudo bastante similar aparece en la representación de *La Fortaleza*, en una de las pechinas, y también en el boceto de *La gloria de las mártires* para la misma cúpula, se puede ver una filacteria con la inscripción REGINA MARTIRUM, sostenida por dos ángeles con una forma ovalada bastante similar (Fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

JOAQUÍN INZA

(AGREDA, SORIA, HACIA 1736 - MADRID, 1811)

"Autorretrato"

ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A CARTÓN, OVALADO

16,5 x 12,5 cm.

Bibliografía:

Martínez Cuesta, J. *"Pintura de Cuatro Siglos, 1998"*. Madrid, 1997. Págs. 196-201.

La presente obra fue realizada en su momento de madurez, no sólo por el aspecto físico con que se representa, sino también por la soltura y delicadeza con que está realizada. Esta factura mucho más suelta que la de sus obras oficiales es debido a que casi se podría considerar una miniatura, técnica en la que también estuvo especializado. Vemos como el cuadro sigue el estilo del pintor, tal como lo definió Lafuente Ferrari: "de estimable pero discreto...de dibujo correcto y técnica empastada". Entronca así con la tradición de principios de siglo y en la que apenas si hay eco de la impronta goyesca. Tanto en la manera de elaborar el mentón, siempre algo sombreados o los sonrosados pómulos, la frente un tanto despejada y, sobre todo, esos ojos, un algo hundidos, pero de mirada penetrante, nos permite afirmar que estamos ante su autorretrato.

Joaquín Inza, alumno de la Real Academia de San Fernando de Madrid en 1752, fue retratista de la nobleza madrileña, recibiendo también encargos para la Corte, como el *Retrato del Príncipe de Asturias* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Fig. 1).



Fig. 1



Tamaño real

N.º 19

JOAQUÍN INZA

(AGREDA, SORIA, HACIA 1736 – MADRID, 1811)

“Retrato de Doña Cecilia Freire de Beramendi y su hijo”

ÓLEO SOBRE LIENZO

125 x 94.6 cm.

Pintado hacia 1780.

Procedencia:

Por descendencia de la retratada hasta el anterior propietario, el Conde de Caudilla.
Colección privada, Ginebra.

Exposición:

Madrid. Museo del Prado. *“Exposición Antonio Rafael Mengs”*. 1929. N.º. 102, lám. LI

Bibliografía:

Urbina, J.A. de y Soria, E. *“Old Master Paintings”* Galería Caylus. Madrid, 2006. Págs. 80-81.

Doña Cecilia Freire y Briun fue natural de Alicante; casó en 1772 con Don Pantaleón de Beramendi y Eleta, Señor de la Casa de Ardilla en el Valle de Larraun (Navarra). El niño es su hijo Don Antonio de Beramendi y Freire, que nació el 22 de octubre de 1777.

Inza se especializó en el género del retrato. Con la llegada de Carlos III en 1759 vio la oportunidad de entrar al servicio de la Corona y consiguió que fuera llamado para realizar los retratos del Príncipe de Asturias y del Infante Don Gabriel, que le fueron pagados en el mes de junio de 1760. Cuando llegó a la Corte Anton Raphael Mengs, a finales de 1761, el estilo de Inza, influido por el arte del bohemio, evoluciona hacia una manera más neoclásica, con colorido más frío, textura más aporcelanada y mayor corrección en el dibujo. Este retrato, probablemente uno de los más bellos de su producción, está realizado en este periodo de madurez.



N.º 20

LUIS PARET Y ALCÁZAR

(MADRID, 1746-1799)

"Alegoría de Castilla"

"Alegoría de León"

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO, OVALADOS

95,5 x 77 cm.

Pintados en 1789.

Procedencia:

Casa de la Diputación de los Cinco Gremios Mayores. Madrid. 1789.

Bibliografía:

"Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al Trono de los reyes nuestros señores Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbón, y la Jura del serenísimo Sr. D. Fernando, príncipe de Asturias". Imprenta Real. 1789.

Delgado, O. *"Paret y Alcázar"*. Madrid. 1957. Pág. 259. N.º 88 y 89. Pág. 321.

Núñez, B. *"Zacarías González Velázquez"*. Madrid, 2000. Págs. 256, 337 y 338.

Gutiérrez, I. *"Alegorías de Luis Paret para la proclamación de Carlos IV (1789) y otras obras"*. Goya. N.º 313 – 314. Julio-Octubre 2006. Págs. 271-275. Figs. 1, 2 y 3.

Mano, J. M. de la. *"GOYA versus BAYEU. De la Proclamación a la Exaltación de Carlos IV"*, en *Exposición Francisco Bayeu*. Zaragoza, Cajalón, 2007.

Con motivo de la proclamación del Rey Carlos IV en septiembre de 1789, la Diputación de los Cinco Gremios Mayores encargaron a Paret el ornato de la fachada principal de su sede en la madrileña calle de Atocha. El artista se encargó de realizar el proyecto y parte de las pinturas. Los retratos de los Reyes de cuerpo entero fueron pintados por Zacarías González Velázquez y se situaron bajo un dosel en el balcón principal; de ellos se conservan el de la Reina (Fig. 1), actualmente en el Museo Municipal de Madrid, y el del Rey, recientemente descubierto por José Manuel de la Mano, en la colección privada del Rey. Unas esculturas de escayola blanca fueron realizadas por Pablo Cerda y flanqueaban la portada representando la Buena Fé y la Vigilancia. Paret realizó una serie de diez lienzos ovalados que representaban figuras alegóricas de los distintos dominios españoles.



N.º 21

(“...En los entrepaños de las ventanas se acomodaron diez medallas ovaladas, sobre tablero de mármol enriquecidos de clavos romanos, cintas y festones enlazados. En estas medallas, que se han hecho para el adorno interior de las salas de la Diputación, pintó al óleo el mismo Don Luis Paret con toda la brillantez propia de su estilo, y con propiedad muy varia de atributos unas figuras alegóricas de los principales dominios españoles, fuente de su comercio: a saber, América, Castilla, León, Galicia, Navarra, Corona de Aragón, Murcia, Granada, Córdoba y Sevilla.”...).

Tras las celebraciones, estas pinturas volvieron a decorar las salas del mismo edificio, ya que la mayor parte de los cuadros de este efímero acto habían sido concebidos para ornato interno de la propia Diputación, y así aparecen descritos en un inventario de este mismo año 1789:

“Pinturas que adornan las paredes de la Casa de Gremios [...]

Pieza Sala Diputon

Retratos del Rey y Rna. Nros Sres. Por Velazquez

Provincias. A la Derecha Castilla sus armas: un cetro y la legislación en las manos.

Al otro lado Rno. de Leon sus armas y figura trage militar [...]”.



Fig. 1



N.º 22

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(Valencia, 1772 – Madrid, 1850)

“Alegoría del Invierno”

ÓLEO SOBRE LIENZO

86,5 x 60 cm.

Pintado entre 1790-92

Procedencia:

Conde A. de G. Su venta, Hotel Drouot, París, 4 de junio de 1903, lote 15, como Fragonard.
Colección René Fribourg. Su venta Sotheby's Londres, 26 de junio de 1963, lote 91, como Fragonard. Comprado por el último propietario.

Bibliografía:

Urbina, J.A. de y Soria, E. *“Old Master Paintings”*. Galería Caylus. Madrid, 2006, Págs. 96-97.

Esta obra temprana de Vicente López fue realizada durante su primera estancia en Madrid, momento de aprendizaje en el que, lógicamente, es muy fuerte la influencia de su paisano y maestro Mariano Salvador Maella.

Su factura chispeante de bruscos contrastes y pliegues angulosos, con técnica de pinceladas largas y puntiagudas, son visibles también en otros lienzos de ese periodo juvenil como: *Los Reyes Católicos recibiendo una embajada del Rey de Fez* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y *Sueño de San José* del Museo del Prado (Fig. 1).

La autoría ha sido confirmada por el Dr. José Luis Díez, autor de la monografía sobre Vicente López.



Fig. 1



N.º 23

AGUSTÍN DE ESTEVE Y MARQUÉS

(VALENCIA, 1753 – MADRID, HACIA 1830)

“Retrato de Don Gaspar de Cron y Dalmases, Conde de Cron”

ÓLEO SOBRE LIENZO

111 x 83 cm.

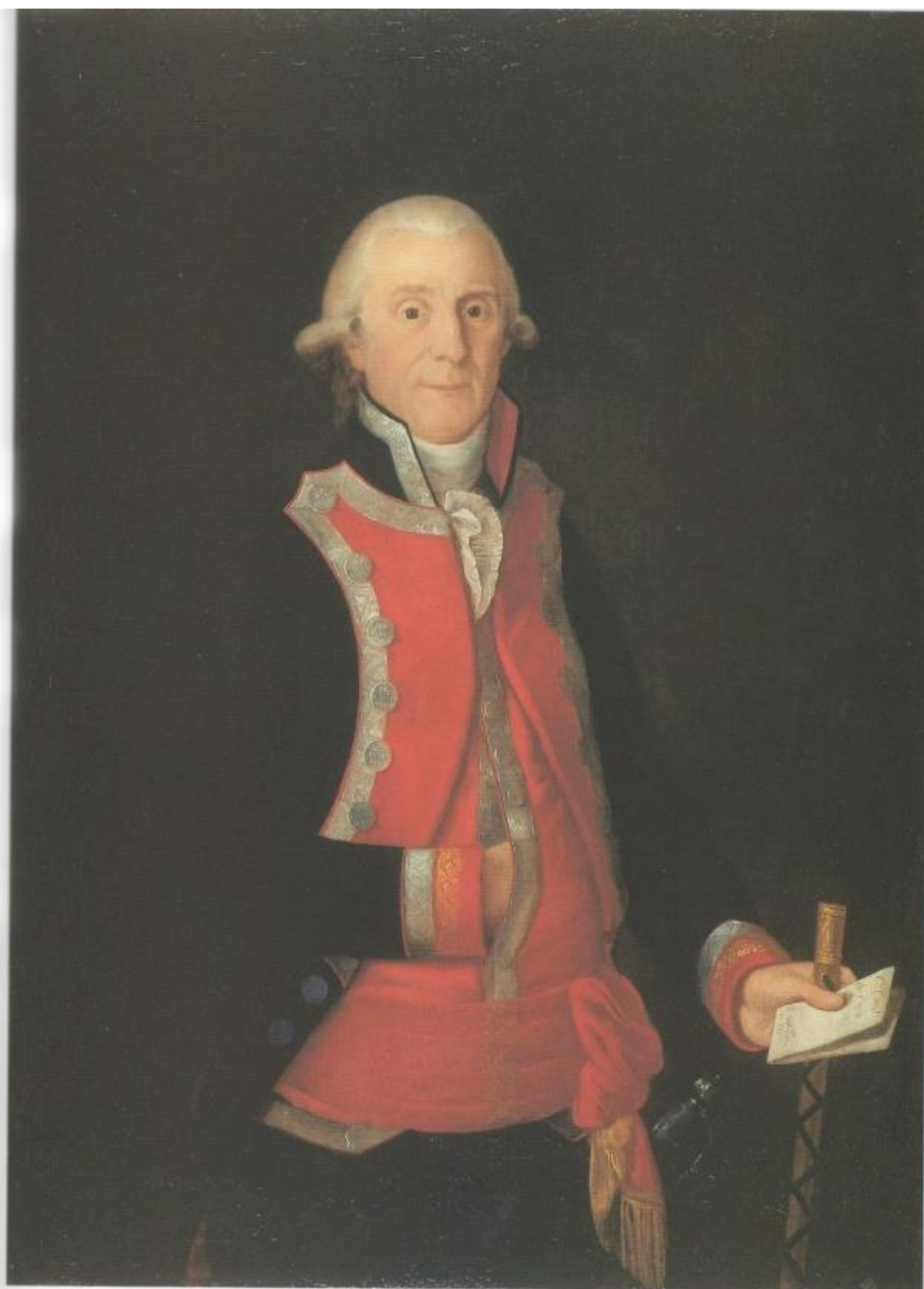
Titulado, firmado y fechado en el papel:
Conde de Cron/Lo pintó Esteve en 1791

Con antigua etiqueta al dorso: “RETRATO DE DON GASPAR DE CRON”, anónimo. / 1,10 x 0,83. / Procedencia: Giraldelli.- Traslado al Museo / en 17 agosto 1936 por el Vocal de la Junta de / Protección Sr. Borrás.”

Procedencia:
Colección del Conde de Cron, Madrid.
Colección Giraldelli, Madrid. Hacia 1936

Al dorso antigua inscripción:

“D.n Gaspar de Cron y Dalmases, Chirat y Vilana; Conde de Cron, / Mayordomo de Semana del Rey N.º S.or y Mariscal de Campo de sus Rs / Exercitos Baron, Lord y Par del Reyno de Yrlanda; fue Bautizado en la / Parroquia de Sn Miguel de Sarria Extra muros de Barcelona, el ano de 1732 / empezo su Carrera Militar el ano de 1742 Sirviendo de Cadete en el Re / gim.to de Dragones de Merida, y la Continuó en el de Rs Guardias Walon.s / desde 1754 hasta 1785 en que fue nombrado Mayordomo de Semana. En el de / 1783 estando la Corte en el Rl. Sitio del Pardo Casó con d.ª. María Ana de Witte y Pau Camarista de la Reyna N.ª.S.ra de Cuyo Matrimonio solo Existe / una Hija llamada d.ª. María Amalia de Cron y de Wite, Bautizada en 1784 / en la Yglesia de Sn. Gines de Madrid siendo su Padrino en nombre del S.or / Rey d.n Carlos 3.º. El Ex.mo S.or Duque de Medinaceli, Mayordomo mayor de s.m. / Sus antepasados usaron en España con permiso del S.or Rey dn felipe 5 del Ti / tulo de Conde de Cron, que havia concedido a su Abuelo el S.or Jacobo 2º Rey / de la Gran Bretaña, y el Rey N.or S.or D.n Carlos 4º se digno pasarlo á Titulo / de Castilla en 1794. En 1792 fue echo Brigadier y en 1795 promovido á / Mariscal de Campo de los Rs. Exercitos”.



N.º 24

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 – MADRID, 1819)

"Retrato de Doña Jerónima Daoíz, Marquesa de Bajamar"

ÓLEO SOBRE LIENZO

103.4 x 81.5 cm.

Pintado hacia 1794.

Procedencia:

M. Knoedler. Londres.

Colección Conde Contini-Bonacossi. Florencia. Hacia 1930.

Por descendencia hasta el anterior propietario.

Exposición:

Londres, Grosvenor Galleries. N.º 94. Año 1913-14.

Nueva York, Knoedler. N.º 27. Año 1915.

Cleveland. N.º 5. Año 1916.

Roma. *"The Old Spanish Masters from the Contini-Bonacossi Collection"*. Museo Nacional de Arte Moderno, Valle Giulia. mayo – julio 1930. N.º 24 (como Goya).

Bibliografía:

Berúete y Moret, A. *"Goya, pintor de retratos"*. Madrid, 1916. Pág. 64. N.º 192 (como Goya).

Mayer, A. L. *"Francisco de Goya"*. Munich, 1923. Pág. 208. N.º 88 (como Goya).

Soria, Martín S. *"Agustín Esteve and Goya"*, The College Art Association of America, 1943. The Art Book Bulletin, Vol. XXV. N.º 3, Fig. 8.

Soria, M. S. *"Agustín Esteve y Goya"*. Valencia, 1957. Pág. 90. N.º 15. Fig. 7.

Ceballos-Escalera y Gila, A. *"La Real Orden de Damas Nobles de la Reina de María Luisa"*. Segovia, 1998. Pág. 112; ilustr.

Doña María Jerónima Daoíz y Güendica se casó en 1782 con Don Antonio de Porlier y Sopranis (1722-1813), primer Marqués de Bajamar, miembro honorario de la Academia de San Fernando y Consejero de Estado de Carlos III. La Marquesa de Bajamar fue la segunda esposa del marqués. En abril de 1794 le fue impuesta la banda blanca y morada de la Orden de María Luisa. Murió sin descendencia en 1805.



N.º 25

Este retrato tiene una serie de cambios de composición visibles bajo luz infrarroja e incluso a simple vista; en el corpiño hay un fajín oscuro con una hebilla ovalada debajo de la banda y la mano izquierda de la retratada está desplazada hacia ese lado. Debe tratarse de cambios realizados por el mismo Maella; quizás a raíz de la concesión de la Orden de María Luisa, por lo que el cuadro debería datarse en parte antes de 1794.

Técnicamente pertenece al momento de madurez del artista; durante esos años debió de ser influido por Goya que era el artista ascendente en la Corte y marcaba pautas en cuanto a estilo. El retrato de la marquesa es goyesco en su concepción: directo y sencillo, sin elementos decorativos; sólo la postura y el borde del respaldo y brazo del sillón nos la sitúan espacialmente. El rostro es especialmente mimético con la obra del genial aragonés, muy suelto sintético y con el pelo muy vaporoso. La técnica jugosa de Maella se advierte principalmente en las manos, abanico, banda, condecoración y traje de muselina; es decir los aditamentos accesorios del retrato. Estos mismos recursos técnicos los encontramos en menor medida en el retrato fechable en esos años de *Don Froilán de Berganza* del Museo del Prado (Fig. 1).

En la exposición "*Dibujos de 1752 a 1860*" celebrada en Madrid en 1922 con el número 185 se mostraba un dibujo preparatorio de esta pintura, procedente de la colección Marqués de Cenete, de 25 x 16 cm. a lápiz y clarión sobre papel gris. En el catálogo de la exposición realizado por F. Boix figura, con reservas, como de Goya.

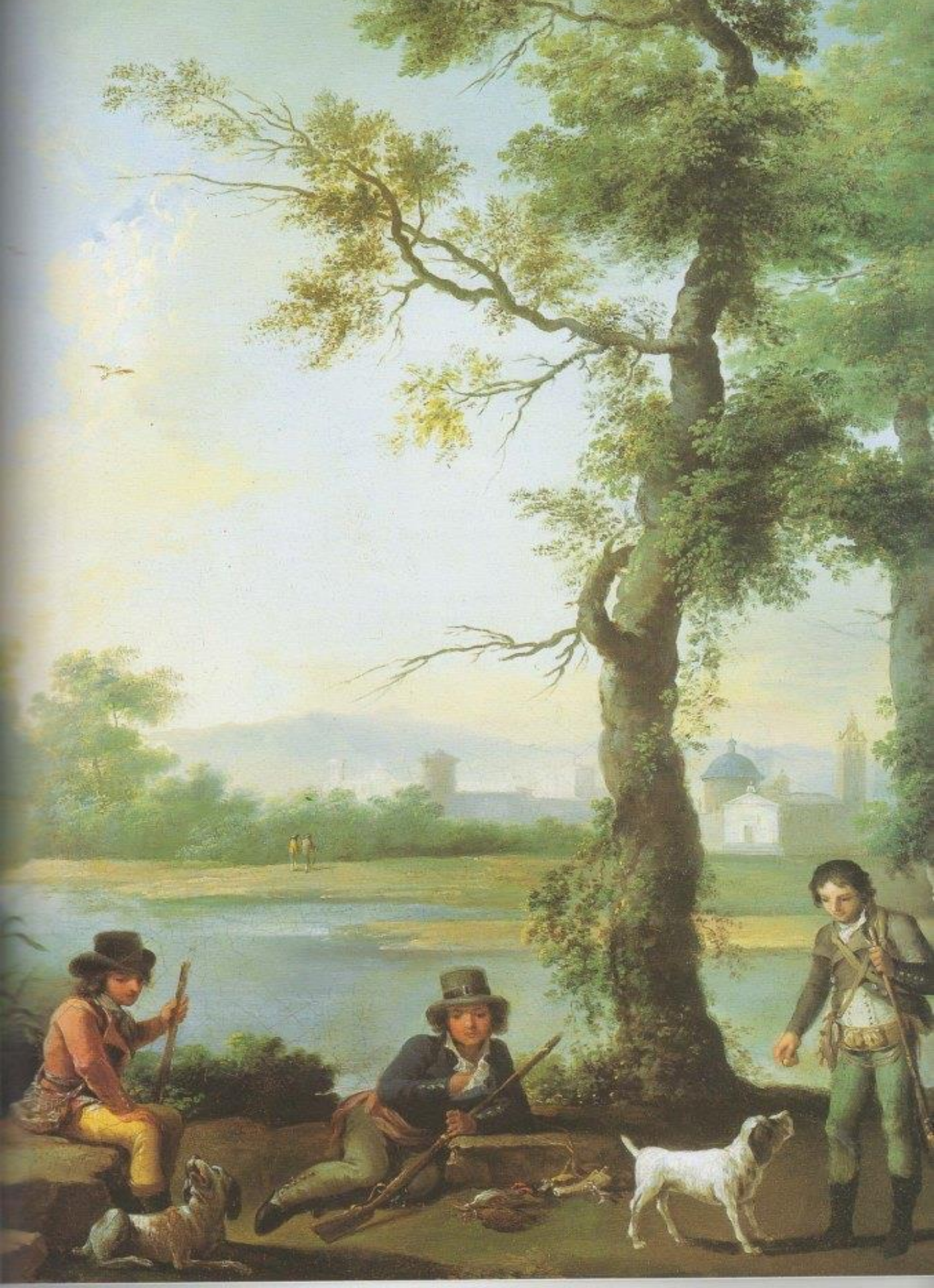
Este cuadro forma pareja con el retrato de *Don Antonio de Porlier, Marqués de Bajamar* atribuido a Goya que se conserva en la colección Marqués de Bajamar en Navarra (Fig. 2).



Fig. 1



Fig. 2



JOSÉ CAMARÓN Y BONANAT

(SEGORBE, 1730 - VALENCIA, 1803)

"Paisaje con tres cazadores descansando"

ÓLEO SOBRE LIENZO

70 x 91 cm.

Pintado hacia 1790.

Bibliografía:

Urbina, J. A. de y Soria, E. *"Old Master Paintings"*. Galería Caylus. Madrid, 2006. Págs. 100-101.

José Camarón y Bonanat es uno de los pintores más representativos de la escuela valenciana de la segunda mitad del siglo XVIII. Cultivó gran variedad de géneros pictóricos, incluido el paisaje, siendo uno de los pocos pintores de su época en utilizarlo de forma independiente, ya que no sería hasta bien entrado el siglo XIX cuando este género se desarrolló de forma más notable en España.

Este tipo de paisajes con personajes son característicos de la fase más avanzada del artista, aunque este es el único con una escena de caza. Aquí Camarón ya progresa hacia una manera neoclásica, de colorido más frío y volúmenes más nítidos. Al fondo de la escena se puede observar un pueblo valenciano y los mismos árboles aparecen en un gouache firmado y fechado en 1796 y en una vista de Valencia, también gouache sobre papel (Fig.1), ambas en colecciones privadas madrileñas. La tipología de los cazadores es la misma que los personajes de dos escenas galantes, éstas en óleo sobre lienzo, antiguamente en la Colección del Marqués de la Romana y hoy en colección particular madrileña.



Fig. 1



N.º 26

FRANCISCO BAYEU Y SUBÍAS

(ZARAGOZA, 1734 – MADRID, 1795)

“Cristo en la Cruz”

ÓLEO SOBRE TABLA

49 x 30,5 cm.

Pintado hacia 1792 – 1794.

Procedencia:
Colección privada, Sevilla.

Exposición:
Albuquerque, Nuevo México. *“El alma de España”*. The Albuquerque Museum,
abril – julio 2005. Nº 87.
Zaragoza. *“Francisco Bayeu y sus discípulos”*. Cajalón, 19 de abril- 15 de junio de 2007. Pág. 254.

Francisco Bayeu ha representado en esta obra a Cristo en la cruz todavía vivo, con los brazos prácticamente en ángulo recto, con tres clavos y sin supedáneo, es decir, superponiendo un pie encima del otro y sujetos con un solo clavo. Esta fue la forma más común de representación de Cristo crucificado durante los siglos XVI y XVII. Así pues, iconográficamente, Bayeu se aleja de las representaciones de su época, ya que el modelo seguido por los pintores del momento, entre ellos Goya y Zacarías González Velázquez, es el del *Cristo Crucificado* realizado por Anton Raphael Mengs hacia 1762-69 para el dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez. Este era de cuatro clavos, con los pies apoyados en supedáneo y con los brazos elevados (Fig.1).

Este alejamiento solo se produce en el plano iconográfico, ya que formalmente, Bayeu si se vio influido por el clasicismo del *Cristo Crucificado* de Mengs. Además se fijó particularmente en el rostro, ambos con un gesto sereno y de calma, sin apenas sufrimiento. Bayeu por otro lado, añade un toque naturalista a la obra a través de la sangre que emana de los clavos, configurando así una obra con más sentimiento religioso que la de Mengs.



N.º 27

Como precedente iconográfico en la obra de Bayeu habría que mencionar el *Cristo Crucificado* (Fig. 2) pintado en 1792 para el Oratorio del Rey en el Palacio Real de Madrid, actualmente en el Hospital Real de la Universidad de Granada como depósito del Museo del Prado. Se conservan también en este museo dos dibujos preparatorios concebidos inicialmente para el *Cristo Crucificado* del Oratorio, pero desechados, ya que se decidió representar a Cristo ya fallecido. Estos dibujos preparatorios sin duda sirvieron "a posteriori" de modelo para esta obra.

Destaca la técnica minuciosa y delicada con la que representa todos los elementos y matices de la obra, desde el rostro de Cristo a las vetas de la madera, donde la capa pictórica es tan sutil que se aprecian los poros de la madera de caoba utilizada como soporte. Este tipo de técnica es la que Bayeu suele utilizar en las tablas o cobres encargados por la Corte o su ámbito.

Debido a su tamaño esta obra tuvo que ser realizada para un uso devocional privado y pintado después de 1792, en la etapa final de la obra del artista.

La autoría de esta obra ha sido confirmada por el Dr. Arturo Ansón Navarro, profesor de la Universidad de Zaragoza, especialista en la obra de Bayeu y comisario de la Exposición que sobre este artista se celebró en el Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza en 1996.



Fig. 1



Fig. 2



BENITO ESPINÓS

(VALENCIA, 1748 - 1818)

“Cesta volcada con rosas, claveles, lirios, anémonas y jazmín, jarra de cristal y fragmentos de ruina clásica en un paisaje”

ÓLEO SOBRE LIENZO

52 x 64 cm.

Firmado:
Espinós. f.t.

Bibliografía:
Torres Martín, R. *“La naturaleza muerta en la pintura española”*.
Barcelona, 1971. Pág.185, lám. 84.

Benito Espinós es considerado el pintor valenciano de flores más importante de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Fue nombrado en 1784 director de la Escuela de Flores y Ornatos, creada ese mismo año, y dependiente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Desde este puesto ejerció una gran influencia, ayudando a crear una importante cantera de pintores de flores valencianos, cuyo prestigio se prolongó durante todo el siglo XIX. A pesar de su importancia, Espinós nunca obtuvo un nombramiento por parte del Rey, pero se sabe que recibió algunos encargos de importancia, y hasta once de sus obras se encuentran hoy en colecciones reales.

Esta obra es un buen reflejo del estilo refinado del artista, siempre con un gran equilibrio cromático, con influencias de la pintura francesa del XVIII. La presencia de elementos arquitectónicos es habitual, utilizados, como en este caso, de forma oblicua para dar profundidad a la obra. Además, sus composiciones están muy estudiadas, con interesantes juegos de luces y sombras y un estudio minucioso de las flores, aplicando por lo tanto, los preceptos académicos a la pintura de flores.

Esta obra se encuadra dentro de la primera etapa del artista, caracterizada por fondos claros y una gran ligereza en la forma de crear sus flores.



N.º 28

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 – MADRID, 1819)

“Cristo y la Samaritana en el pozo”

ÓLEO SOBRE LIENZO

39.7 x 27.5 cm.

El pasaje se narra en el Evangelio de San Juan (4, 7-26). La escena recoge el momento en el que Jesús, fatigado de su camino a Galilea, se había sentado junto al pozo de Jacob en Samaría, y al acercarse una mujer que fue a sacar agua con un cántaro de barro, Jesús le pidió de beber.

La jugosidad de la pincelada, los vibrantes timbres cromáticos y la adecuada disposición de los efectos de luz, hacen de esta obra uno de los estudios preparatorios más exquisitos en la producción del autor.

La autoría de esta obra ha sido confirmada por el Dr. Santiago Alcolea, director del instituto Amatller de Barcelona y especialista en la obra de Mariano Salvador Maella.



N.º 29

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 – MADRID, 1819)

“La caída del mulo”

ÓLEO SOBRE LIENZO

46.3 x 36.5 cm.

Pintado hacia 1777.

Al término de su pensión en Roma, Maella regresó a Madrid en 1764, entrando casi de inmediato al servicio de Carlos III.

Los primeros encargos los llevó a término bajo la supervisión de Anton Raphael Mengs, pintor que también tenía bajo su responsabilidad la dirección de la Real Fábrica de Tapices. A esta primera etapa pertenecen los frescos de varias bóvedas de los Palacios Reales de Madrid y de El Pardo, y diversos lienzos de temas religiosos para conventos y capillas reales. Cuando en 1770 el artista bohemio obtuvo un permiso para marchar a Roma, la dirección de la Fábrica de Tapices recayó temporalmente sobre el arquitecto Francisco Sabatini, siendo encargados de la supervisión artística y tasación de cartones Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, cargo que conservaron al regresar Mengs en 1774.

No se conocen cartones para tapices que sean de la mano de estos dos maestros españoles, y es muy probable que no realizasen ninguno. Su principal obligación en la Fábrica sería la de preparar bocetos sobre los que debían basarse los pintores encargados de ejecutar los cartones. De Bayeu son varios los ejemplares de tales bocetos que han llegado hasta nosotros; de Maella sólo conocíamos los tres pequeños lienzos con escenas marinas que se conservan en el Museo del Prado (cat. nº 873, 874 y 875). La pintura que nos ocupa viene a enriquecer nuestros conocimientos acerca de la actividad de Maella con relación a la Fábrica de Tapices. Se trata del boceto para uno de los cartones pintados por Ginés Andrés de Aguirre entre 1777 y 1778 sobre los que se tejió una serie de tapices con temas de caballerías destinados a decorar *“la pieza donde se viste el Príncipe”* (el futuro Carlos IV) en el Palacio del Pardo. Las correspondientes órdenes de pago de Carlos III (Archivo General de Palacio, legados 88 y 89) especifican que Aguirre había pintado los lienzos *“por dibujo*



N.º 30

y dirección de Maella". El cartón de *La caída del mulo* (Fig. 1) se conserva en la Casa de Cultura de Yecla (Murcia) y un tapiz de este modelo esta colgado en el Palacio de la Moncloa.

La autoría de esta obra ha sido confirmada por el Dr. Santiago Alcolea, director del Instituto Amatller de Barcelona, especialista en la obra de Mariano Salvador Maella y autor de esta ficha de catalogación.



Fig. 1



ATRIBUIDO A VICENTE DE LA CERDA

(ARTISTA NOVOHISPANO, ACTIVO DESDE FINALES DEL SIGLO XVIII)

"Vista de Antigua (Guatemala)"

ÓLEO SOBRE LIENZO

93,5 x 123, 5 cm.

Inscrito:

"GUATIMALA"

Pintado hacia 1795-98.

Vicente de la Cerda y Atanasio Echeverría (1766 - 1811), ambos formados en la Real Academia de San Carlos de México, fueron elegidos para que formaran parte de la Real Expedición a Nueva España (1787-1803), dirigida por el médico aragonés Martín de Sessé y Lacasta (1751-1808).

La finalidad de la expedición sería la de estudiar la fauna, flora, minerales, accidentes geográficos y costumbres, para lo que viajarían por todo el territorio. El objetivo de los artistas era ayudar en las tareas de documentación, haciendo la misma labor que haría un fotógrafo de hoy en día.

El último viaje de esta Real Expedición fue para la exploración del Reino de Guatemala y las islas de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico. La expedición se dividió en dos grupos: mientras Martín de Sessé y Atanasio Echeverría exploraron La Habana, el naturalista José María Mociño (1757-1820) y Vicente de la Cerda viajaron a Guatemala.

Vicente de la Cerda que pertenecía a una familia de artistas de origen novohispano viajó a España tras la expedición de 1803.

En esta vista de la ciudad de Antigua se ven los volcanes del Agua, del Fuego, de Acatenango y el río Pensativo.



N.º 31

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772-MADRID, 1850)

*"La Virgen y el Niño rodeados de ángeles entregando el rosario
a Santo Domingo de Guzmán"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

93 x 76 cm.

Firmado en el reverso:

Lopez Ft.

Pintado hacia 1797.

Procedencia:

Colección del Marqués de la Torrecilla. Madrid. Mediados del XIX.

Por descendencia a su hija Doña Fernanda Salabert y Arteaga, casada en primeras nupcias con Don mariano Maldonado y Dávalos, conde de Villagonzalo; y en segundas nupcias con el Duque de San Pedro de Galatino. Madrid. hacia 1870.

Colección del Conde de Villagonzalo. Madrid. Hacia 1936.

Por descendencia hasta el anterior propietario

Exposición:

Albuquerque, Nuevo Mexico. *"El Alma de España"*. Albuquerque Museum of Art.

Abril – julio 2005. Nº 90.

Bibliografía:

Pérez Sánchez, A. E. *"Novedades sobre Vicente López. Actas del II Congreso Español de Historia del Arte"*. Tomo II, Siglo XIX. Valladolid, 1978. Pág. 42.

Morales y Marín, J. L. *"Vicente López"*. Zaragoza, 1980. Pág. 109. Nº 314.

Bertrán López, F. *"Las pinturas de Vicente López en la iglesia parroquial de Benifayó"*.

Benifayó, 1981. Pág. 2.

Díez, J. L. *"Vicente López. II. Catálogo razonado"*. Madrid, 1999. Pág. 533. Nº 207.

Urbina, J.A. de y Soria, E. *"Old Master Paintings"*. Galería Caylus. Madrid, 2006 Págs. 98-99.



N.º 32

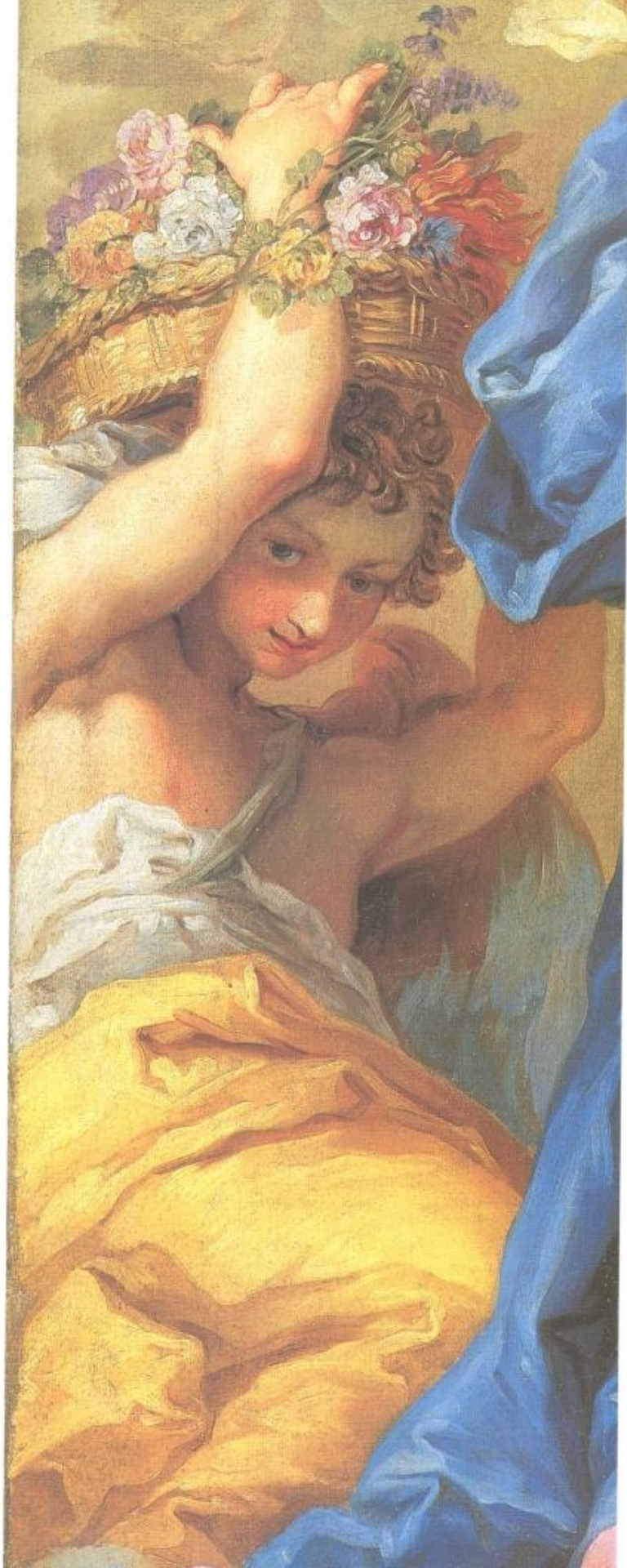
Probablemente es el modelo de presentación de una de las obras del conjunto de pinturas que Vicente López realizó para la iglesia parroquial de Benifayó de Espioca (Valencia), iglesia destruida durante la Guerra Civil. En concreto se trata del lienzo principal del retablo del cruce-ro, lado del Evangelio, según menciona don Elías Tormo en una minuciosa descripción de ubicación y noticias de algunos de los cuadros.

Por su iconografía y estilo, el lienzo de *La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena*, de colección particular, se relaciona estrechamente con este mismo retablo (Fig. 1), según Tormo, en dicho retablo hubo otro lienzo con el mismo tema.

En cuanto a la fecha de ejecución, se acerca a los frescos dedicados a la *Glorificación del Beato Nicolás Factor* para la iglesia de Santa María de Jesús en Valencia, por lo anguloso y quebrado de sus acartonados pliegues. En los tipos humanos se ven ecos del mundo de Tiepolo y Luca Giordano, artistas muy presentes en la obra juvenil del artista.



Fig. 1



JUAN BAUTISTA ROMERO

(RUZAFÁ, VALENCIA, 1756- ACTIVO HASTA 1804)

“Guirnalda de flores y frutas con el Suplicio de Prometeo”

ÓLEO SOBRE LIENZO

79 x 61,2 cm.

Pintado hacia 1795- 97.

A finales del siglo XVIII no son muchos los ejemplos en España de guirnalda con escena interior, cuyo origen se encuentra en la tradición flamenca del siglo XVII y que pronto se hizo muy popular también aquí. Era frecuente en estas obras la colaboración de dos pintores, uno que se ocupaba de la guirnalda, y otro que realizaba la escena interior. Esta forma de trabajar también se adoptó en España. En este caso, puede que colaboraran Juan Bautista Romero, pintor de gran calidad pero poco reconocido, especializado en flores, y posiblemente Vicente López pudo hacer la escena a modo trampantojo en la que aparece Prometeo siendo devorado por el águila enviada por Júpiter.

La concepción de esta pintura a finales del siglo XVIII denota un gran conocimiento de la tradición pictórica española, y sin duda, puede que la idea de realizar una obra de estas características se viera influida por la figura de Benito Espinós, director de la Escuela de Flores y Ornatos, donde Romero fue alumno, y de cuya mano se conocen algunos ejemplos de temática similar, donde se combinan las flores con una escena mitológica a modo de relieve (Fig.1). Además es conocida la vinculación de Vicente López con la Academia de San Carlos de Valencia, por lo que es muy posible que la idea de crear una obra así surgiera dentro del ámbito académico valenciano.

La fecha de realización de esta obra podría ubicarse dentro del periodo en que coinciden en la ciudad de Valencia los dos artistas, comprendido entre 1792, fecha en que Vicente López regresa de su primera larga estancia en Madrid, y 1797, cuando Juan Bautista Romero comienza a trabajar en la Real Fábrica de Porcelana de la China en Madrid. No será hasta 1814 cuando Vicente López se traslade de nuevo a Madrid para entrar a trabajar como Primer Pintor de Cámara de Fernando VII, y ya en esta época no se conocen noticias de Romero.



N.º 33

Dentro de ese periodo se podría aproximar la fecha a los últimos años de la estancia valenciana de Romero, cuando su estilo, que mejoró considerablemente después del paso por Escuela de Flores y Ornatos, comenzó a hacerse más suelto, dotando a sus cuadros de claroscuros más intensos.

Del propio Romero se conoce una obra firmada, *Naturaleza Muerta con cesto de Frutas* conservada en Patrimonio Nacional (Fig. 2), que presenta muchas similitudes estilísticas con la guirnalda de flores y frutas.



Fig. 1



Fig. 2



MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 – MADRID 1819)

“Boceto para San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla”

ÓLEO SOBRE LIENZO

37,3 x 21 cm.

Pintado hacia 1791-1794.

Bibliografía:

Martínez Montiel, L. F. *“Una Inmaculada de Maella en San Fernando (Cádiz) y su dibujo preparatorio en el Museo del Prado”*. Boletín del Museo del Prado, Tomo V, núm.15, septiembre-octubre de 1984. Pág.187-192.

Este boceto representa la capitulación de las autoridades musulmanas de Sevilla ante las tropas de Fernando III de Castilla (1199-1252, coronado en 1217) que tuvo lugar el 23 de noviembre de 1248. La figura central de pie es la del santo rey castellano con los brazos abiertos y la cabeza alzada. Ante él se arrodilla el rey almohade Axataf acompañado por su séquito. Uno de sus acólitos presenta una jofaina al Rey con las llaves de la ciudad. Alrededor de la escena principal, se despliega un ejército armado y abanderado y en la parte superior una alegoría de la Religión cierra la composición.

Se trata del estudio preliminar o de presentación para el gran lienzo de altar que se conserva en la iglesia de san Francisco de San Fernando (Cádiz) (Fig. 1), obra para la cual existe un dibujo preparatorio en aguada en la Biblioteca Nacional (Fig. 2). A través de estas tres obras podemos entender el proceso creativo de Maella en su esplendor, entre 1791, año del encargo y 1794, el de la conclusión.





N.º 34

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(MADRID, 1763-1834)

"San José con el Niño"

ÓLEO SOBRE TABLA

27,4 x 22,2 cm.

Pintado hacia 1795.

Esta tabla, concebida como cuadro de devoción particular y de factura exquisita, muestra claramente las características propias del estilo del artista: rasgos fisionómicos, tratamiento de los cabellos, textura de los paños, composición austera, así como la manera de pintar dedos, uñas y grandes ojos almendrados.

Una obra con el mismo tema y muy similar, se encuentra en la colección Valls Volart de Barcelona (Fig. 1). En las dos obras, San José se representa de medio cuerpo en actitud de sujetar al Niño puesto de pie sobre una mesa de madera.

Otras obras de éste artista, como el *San José con Jesús Niño*, pintado hacia 1794 para el Real Oratorio de Caballero de Gracia, y la serie de la vida de San Francisco, pintada entre 1787 y 1790 para la Real Basílica de San Francisco el Grande, ofrecen diversos paralelismos con el cuadro que nos ocupa, que podría ser situado cronológicamente en la última década del siglo XVIII.

Esta obra inédita ha sido examinada por la Dra. Bertha Núñez, autora de la monografía sobre Zacarías González Velázquez. Ella ha confirmado su autoría y lo incluirá en un próximo artículo sobre el artista.



Fig. 1



N.º 35

MARIANO SÁNCHEZ

(VALENCIA, 1740 - MADRID, 1822)

“Vista de la Alhambra de Granada desde la carrera del Darro”

ÓLEO SOBRE LIENZO

69,2 x 91 cm.

Pintado hacia 1802.

El artista realizó por orden de Carlos III, y posteriormente Carlos IV, un gran número de vistas correspondientes a la práctica totalidad de la geografía española. En 1781 y en primer lugar, se le encargan vistas de los puertos de mar. En este encargo el pintor ejecutó un total de 58 cuadros correspondientes a sus viajes por Andalucía, Levante, Cataluña y Baleares, dándolo por finalizado en 1787. El conjunto se vio incrementado, ascendiendo a un total de 72 obras con las vistas de Galicia, Asturias, y Santander, realizadas casi la totalidad en 1792. En 1795 todas estas pinturas estaban colocadas en el Palacio Real de Madrid y en la Casa del Príncipe en El Escorial. En 1796, año en que fue nombrado Pintor de Cámara, comienza por Extremadura a realizar vistas del interior peninsular. A finales de 1798 se le encargan vistas de Granada, ciudad a la que se traslada al siguiente año y donde realiza cinco cuadros: una vista de la ciudad desde el puente del Beyro y cuatro vistas del Soto de Roma que figuraron en la colección de Godoy y que hoy se encuentran en paradero desconocido. Estas obras fueron enviadas al Rey a Aranjuez en 1800.

El pintor regresó a Granada a petición propia por motivos de salud en 1802 y no se vuelve a tener noticias suyas hasta después de la Guerra de la Independencia. Éste cuadro debió de pintarse durante esta segunda estancia del pintor en Granada.

Para mayor información sobre el artista y el encargo real de vistas españolas ver:

Benito, P. *“Historia documentada de una vista de Granada por Mariano Sánchez”*. Boletín del Museo del Prado. Tomo XIII. Madrid, 1992. Págs. 37-43.



N.º 36

AGUSTÍN DE ESTEVE Y MARQUÉS

(VALENCIA, 1753 – MADRID, HACIA 1820)

“Retrato de Doña Tomasa de Palafox y Portocarrero con traje blanco y chal azul”

ÓLEO SOBRE LIENZO

114,3 x 82,3 cm.

Pintado hacia 1795-1800.

Procedencia:

Conde de Montijo. Madrid.

Venta Camille Grouot, París. Galerie Charpentier. 20 de marzo de 1953 (como Goya).

Maurice Hector Loncle. París.

Diana Kreuger. Ginebra.

Exposición:

París. “Francisco de Goya y Lucientes”. Museo Jacquemart-André, 1961-1962. Nº 56 del catálogo.

Bibliografía:

Iriarte, Ch. “Goya, biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue d l'oeuvre”.

París, 1867. Pág. 135 (con medidas erróneas y como Goya).

Conde de la Viñaza. “Goya, su tiempo, su vida, sus obras”. Madrid, 1887. Pág. 269. Nº CXL

(con medidas erróneas y como Goya).

Longa, V. van. “Goya”. Berlín, 1903. Nº 279 (con medidas erróneas y como Goya).

Calvert, A. F. “Goya”. Londres, 1908. Pág. 137. Nº 182. (como Goya).

Villegas, J. “Retratos de mujeres por Goya”. Madrid, 1909. Lám. 14 (como Goya).

Mayer, A. L. “Francisco de Goya”. Munich, 1923. Nº 353 (como Goya).

Zapater y Gómez, F. “Goya”. Madrid, 1924. Pág. 159 (como Goya).

Soria, M. S. “Agustín de Esteve and Goya”. Art Bulletin. XXV 3, 1943. Pág. 253. Nº71. Pág. 262. Nº45 (como Esteve).

Desparmet Fitz-Gerald, X. “L'oeuvre peint de Goya, catalogue raisonné”. París. 1928-1950. Vol. 2.

Nº 421. Lám. 339. (como Goya).

Soria, M. S. “Agustín de Esteve y Goya”. Valencia, 1957. Pág. 65. Nº 72. Pág. 111. Cat. 71

(como Esteve).



N.º 37

Se trata con seguridad de Doña Tomasa Palafox y Portocarrero (1780-1835). Hija de los Condes de Montijo; aparece en el retrato de Esteve de la condesa con sus cuatro hijas (Fig.1), sentada delante a la derecha. Se casó en 1798 con Don Francisco de Borja Álvarez de Toledo, duodécimo Marqués de Villafranca, y el 9 de junio del año siguiente nació su primer hijo, el Conde de Niebla. Aficionada a la pintura, fue miembro de mérito de la Real Academia de San Fernando y aparece como artista en el retrato que le hizo Goya en 1804, conservado en el Museo del Prado

Este retrato es característico del estilo elegante y refinado de Esteve, que le hizo muy cotizado en la sociedad cortesana de la época. Fue influido por Goya sin alcanzar su grado de genialidad y en ocasiones colaboró con éste en encargos grandes realizando réplicas.



Fig. 1



BARTOLOMÉ MONTALBO Y MARTÍN

(SAN GARCÍA, SEGOVIA, 1768 – MADRID, 1846)

“Paisaje costero con pescadores”

ÓLEO SOBRE TABLA

41,8 x 50,1 cm.

Pintado hacia 1800.

Discípulo de Zacarías González Velázquez, colaboró junto a su maestro en la realización de las pinturas para el Palacio Real de Aranjuez.

En 1807 el rey Carlos IV le concedió una pensión para poder dedicarse al estudio de la pintura de paisajes. Entre sus obras destacan veintitrés paisajes pintados sobre cobre embutidos en maderas finas conservados en El Escorial.

Bartolomé Montalbo, que también es conocido como pintor de bodegones, demostró un gran dominio de la técnica paisajística, no en vano, el rey Fernando VII le nombró Pintor Honorario de Cámara en la sección de paisaje.

Bartolomé Montalbo presentó en la Exposición Pública de la Academia de 1799 dos *Países* copias del pintor francés Claude-Joseph Vernet (1714 – 1789). Esta obra, claramente inspirada en composiciones de Vernet (Fig. 1), está realizada en esta etapa temprana del artista influido por el pintor francés.



Fig. 1



N.º 38

JOSÉ RIBELLES Y HELIP

(VALENCIA, 1778 – MADRID, 1835)

“Retrato de joven dama con bata marrón con cuello de piel”

ÓLEO SOBRE LIENZO

74 x 61 cm.

Pintado hacia 1805.

Procedencia:

Colección del Conde de Churrua. Barcelona. Hacia 1900.

Ribelles es sin duda una de las personalidades más versátiles e interesantes de la pintura española del primer tercio del siglo XIX. Artista ecléctico, prolífico e ilustrado, sin embargo pintó poco, aunque realizó gran cantidad de decoraciones teatrales y efímeras. En sus escasos retratos conocidos, como el espléndido del poeta Quintana del Museo del Prado (Fig. 1), se aproxima con extraordinaria sinceridad y refinamiento al arte de Goya. La factura deshecha y difuminada del *Retrato de joven dama* y la concentración del artista en el rostro de ésta, evoca de cerca algunos retratos dieciochescos de Goya o Esteve. Toda esta información nos la proporciona el Dr. Jesús Urrea, Director del Museo Nacional de Escultura y especialista en Pintura Del Siglo XVIII (Ver: Idem. *“El Retrato en el Museo del Prado”*. Madrid, 1994. Págs. 330).

Esta obra ha sido también atribuida a Esteve por el Dr. Arturo Ansón Navarro en un estudio realizado en 2004 en el que sugiere se trate de Doña María Dolores Ruíz de Apodaca (1747 – 1818), mujer de Don Cosme de Churrua y Elorza, aunque dada la edad de la retratada parece poco probable esta posibilidad.

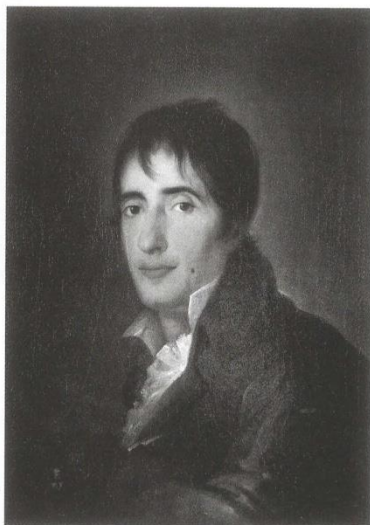


Fig. 1



N.º 39

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 – MADRID, 1850)

“Retrato de joven guardiamarina”

MINIATURA A TÉMPERA SOBRE MARFIL

6,2 x 5 cm.

Al dorso iniciales entrelazadas:

J de T, C.B.

Marco original de oro.

Pintada hacia 1805.

El joven retratado lleva el uniforme de gala de guardiamarina.

A pesar de que Orellana comenta que “tiene mucho gusto en retratos de miniatura”, son pocas las hasta ahora aceptadas como autógrafas de López. En algún caso el hecho de estar firmadas con iniciales se confunden con las de otro artista especializado en esta técnica, Victorino López. Hasta la fecha sólo se había admitido como autógrafa la que representa un retrato de dama, fechada en 1806, que se encuentra en la Hispanic Society of America de Nueva York.

Esta miniatura de calidad espléndida ha sido examinada recientemente por el Dr. José Luis Díez, Subdirector del Museo del Prado y autor de la monografía sobre el artista, quien ha confirmado su autoría.



N.º 40

Tamaño real

ZACARÍAS GONZALEZ VELÁZQUEZ

(MADRID, 1763-1834)

"Retrato de dama con abanico"

ÓLEO SOBRE LIENZO

55,3 x 45 cm.

Pintado hacia 1805 - 1810.

Podemos fechar esta obra gracias al traje y peinado de la dama. Las mangas de farol, escote recto, chal de gasa con bordado neoclásico y el pelo con mechones rizados son característicos de los años 1805-10. Encontramos la misma moda en varios retratos de Goya como *Mujer con basquiña y mantilla* de la National Gallery de Washington y *Doña Antonia Zárate* de la National Gallery of Ireland de Dublín (Fig.1).

La autoría de esta obra inédita ha sido confirmada por la Dra. Bertha Núñez, autora de la monografía del artista.



Fig. 1



N.º 41

BENITO ESPINÓS

(VALENCIA, 1748- 1818)

"Jarrón de cristal con amapolas, claveles, rosas, mundillos y otras flores"

ÓLEO SOBRE TABLA

64, 5 x 43,5 cm.

Firmado:

BenitoEspinós.Valencia

Procedencia:

Colección particular. Londres.

Exposición:

Madrid. *"Naturalezas muertas españolas de los siglos XVII a XIX"*.

Galería Caylus. 1 al 19 de diciembre de 2003. N° Cat. 26.

La obra de Benito Espinós, como ya supo ver el propio Julio Cavestany en su memorable exposición *Floreros y bodegones en la pintura española* (Madrid, 1935), se divide en dos etapas bien diferenciadas. Esta obra pertenece a la segunda, donde sus fondos, antes claros y luminosos, se vuelven más oscuros. Aquí solo aparece una leve luz, introducida desde el lado izquierdo que ilumina el jarrón de cristal, proyectando una ligera sombra sobre el plinto de piedra. También es característico de esta segunda etapa una mayor presencia de materia en la composición de las flores, antes más ligeras. Sin duda, en este periodo, Espinós se inspira en los grandes maestros del barroco español como Bartolomé Pérez (1634- 1693).

Estas características también se aprecian en otras obras suyas como el *Florero* de Museo del Prado (Fig.1), obra que el propio pintor regaló al Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, en 1788.



Fig. 1



N.º 42

AGUSTÍN DE ESTEVE Y MARQUÉS

(VALENCIA, 1753 – MADRID, HACIA 1820)

“Retrato de joven dama con traje blanco y chal naranja”

ÓLEO SOBRE LIENZO

102,5 x 80 cm.

Pintado hacia 1810-1818.

Este bello retrato se puede fechar por la técnica pictórica y estilo del traje en la última década de la producción de Esteve. El traje muy elegante y sencillo de corte parisino es de estilo Imperio, como lo es también el chal naranja con motivos griegos en el borde. En la década posterior a la Guerra de la Independencia, Esteve influido tanto por artistas como David y Proudhon, como por las teorías de Rousseau realiza retratos más bucólicos situando sus personajes en ambientes informales con alusiones a la naturaleza o fondos de paisaje; en este caso dispone a la joven indolentemente sentada, apoyada en una consola donde descansa una maceta con rosas. Es muy similar en su concepción y técnica al retrato de la Duquesa del Parque (Fig.1) de colección privada.



Fig. 1



N.º 43

CARLOS BLANCO, LLAMADO “EL SERENO”

(ACTIVO HACIA 1805-1838)

“Retrato del Conde de Torrejón y su hijo Joaquín de la Cruz”

ÓLEO SOBRE LIENZO

204 x 127,5 cm.

Firmado y Fechado:

C. Blanco fecit 1817

Poco se conoce de la vida de este artista. Se presentó a los concursos de premios de la Real Academia de San Fernando en 1805 y 1808, y están documentados varios retratos reales, el de Fernando VII del Real Gabinete Topográfico de 1817 y el de la Reina Regente María Cristina de Borbón-Dos Sicilias de 1834, y la Biblioteca Nacional conserva el retrato del agrónomo *Antonio Sandalio de Arias*. Fue también conocido como restaurador y autor de dos cuadros para la Catedral de Cádiz *San Benito* y *Santo Domingo de Silos*, ambos de 1838. Contemporáneo de Goya y Esteve fue más bien influido por este último; sus obras demuestran un neoclasicismo de tono cortesano característico del primer cuarto del siglo XIX.

Don Joaquín Félix de Samaniego, Conde de Torrejón (1769-1844), aparece con la orden del Toisón de Oro, la cruz de la Soberana Orden de Malta, la gran cruz y la banda de la Orden de Carlos III. Accedió al Condado de Torrejón a través de su boda con la décima condesa, Doña Rita de Godoy Pejarro de Carvajal, Grande de España y prima lejana de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz y Primer Ministro de Carlos IV. Era también y por nacimiento Marqués de Caracena del Valle y Valverde de la Sierra, títulos que usaba como secundarios al no tener grandeza. Fue Maestrante de Valencia, Consejero de Estado, Gentilhombre de Cámara de su Majestad y como Mayordomo Mayor de la Casa de Isabel II, llegó a ser una de los hombres más poderosos en la corte. Su hijo Don Joaquín de la Cruz Samaniego y Godoy, que aparece retratado con su padre, había heredado el título de Torrejón tras la muerte de su madre en 1808.



N.º 44

MIGUEL PARRA

(VALENCIA, 1780- MADRID, 1846)

*“Jarrón ornamental con rosas, hortensias, lilium rojo y claveles
con fondo de paisaje”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

67 x 45 cm.

Procedencia:

Colección particular. Madrid.

El valenciano Miguel Parra se matriculó con tan solo doce años en la Sala de Principios de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, institución donde inició su formación obteniendo varios premios en los concursos de 1795 y 1798. Ganó el primer premio de la Clase de Flores de 1801. Perfeccionó su técnica gracias a las clases recibidas de Benito Espinós y Vicente López. El 10 de julio de 1803 fué nombrado Académico de Mérito de la Academia de San Carlos. Estableció lazos familiares con Vicente López gracias al cual encontró vía de entrada en la Corte donde recibió en 1815 del rey Fernando VII el nombramiento de Pintor de Cámara. En 1818 obtuvo el puesto de Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Desarrolló todos los géneros pictóricos destacando en sus cuadros de flores. Elías Tormo lo calificó como “el Vicente López de las flores”. Su ascenso académico lo culminó en 1823 con la obtención de la Dirección General de la Academia valenciana. Ganó prestigio y renombre por sus bellas composiciones en las que siempre gustó introducir elementos arquitectónicos y utilizar sutiles transparencias (Fig.1).



Fig. 1



N.º 45

PEDRO KUNTZ Y VALENTINI

(ROMA, 1795 - MADRID, 1863)

“Cupido y Psiquis”

ÓLEO SOBRE LIENZO

117 x 84 cm.

Firmado:

P.Kuntz f. 1822

Pedro Kuntz fue cuñado de José de Madrazo. Estudió en la Academia de San Luca de Roma y en 1820 recibió clases de colorido del propio Madrazo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Participó de forma activa en la vida académica, siendo nombrado en 1833 Académico de Mérito en Perspectiva. Fue también profesor de dibujo y pintura del Instituto Español y restaurador del Museo Nacional de la Trinidad en 1838 y 1841. Presentó obras en varias Exposiciones anuales de la Academia, alcanzando diferentes honores, siendo una de sus obras, *Interior de la Basílica de San Pedro*, adquirida para el Museo del Prado (Fig.1).

No se conserva gran cantidad de obras de este pintor que estuvo especializado en perspectivas interiores y retratos. Esta obra, con un tema mitológico, es un raro ejemplo en su producción y se relaciona directamente con las enseñanzas de José de Madrazo y con algunas de sus obras de su periodo romano como *El Amor Divino y el Amor Profano*, siendo ambas de carácter y factura muy similares.

Es muy interesante la existencia de una copia de este cuadro (Óleo sobre lienzo, 63 x 51 cm. Museo Municipal de Madrid, nº inv.: 3416) pintado por la Doña María Cristina de Borbón y Borbón-Nápoles (1806- 1878), Reina Gobernadora durante la minoría de edad de Isabel II, gran aficionada a la pintura que regaló la obra en abril de 1833 a la Academia de Bellas Artes de San Fernando como muestra de aprecio (Fig.2).



Fig. 1



Fig. 2



N.º 46

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 – MADRID, 1850)

“Retrato de Fernando VII vestido de paisano portando la insignia del Toisón de Oro y las grandes cruces de Isabel la Católica y Carlos III”

ÓLEO SOBRE LIENZO

95,4 x 69,5 cm.

Firmado y fechado:
“V.te Lopez f.t.1830”

Exposición:

Albuquerque. Nuevo México. *“El Alma de España”*. Albuquerque Museum of Art, abril – julio 2005. Nº 91.

Bibliografía:

Díez, J. L. *“Vicente López (1772-1850). Catalogo razonado”*. Tomo II. Madrid, 1999. Nº P-362. Pág. 91. Lám. Nº 5

Las últimas investigaciones de Don José Luis Díez han llevado a pensar que dada la similitud de las dimensiones, la presente obra forma pareja con el retrato de la Reina María Cristina (96 x 74 cm.) perteneciente al Museo del Prado (Fig. 1). Dicho retrato fue anteriormente emparejado con otro de Fernando VII de mayores dimensiones que se encuentra en el Palacio Real de Madrid, que obviamente no es su pareja.

A raíz del matrimonio de Fernando VII con María Cristina de Borbón Dos Sicilias en 1830 cambiaron las costumbres en la Corte española. La Reina introdujo gustos más burgueses e informales, de ahí el que en este retrato el Rey aparezca con traje civil por primera vez. A partir de este momento, fue retratado en otras ocasiones de paisano por otros pintores como Francisco Lacoma y Luis de la Cruz.



Fig. 1



N.º 47

JOSÉ DE MADRAZO

(SANTANDER, 1781 - MADRID, 1859)

“El Amor encadenado por las Ninfas”

ÓLEO SOBRE LIENZO

97,5 x 134cm.

Pintado en 1838.

Exposición:

Madrid. *“Exposición publica de pinturas. Academia de San Fernando”*.1838

Bibliografía:

Madrazo, J. de. *“Epistolario”*. Santander, 1998. Cartas a Federico de Madrazo con fecha 10-8-1838, 21-9-1838 y 29-9-1838.

Díez, J.L. *“José de Madrazo (1781- 1859)”*.Catálogo de Exposición. Julio - septiembre, Santander; octubre- noviembre, Madrid. 1998. Págs. 81, 97 y 98.

José de Madrazo es considerado el máximo representante del movimiento neoclásico en España. Su formación cosmopolita le permitió llegar a cotas muy elevadas dentro del panorama artístico y social de su tiempo.

Protegido por Fernando de la Serna y los hermanos Cevallos Guerra, su formación se inició en Madrid en 1797 con Cosme de Acuña, pintor de Cámara y Gregorio Ferro, Director de la Academia de San Fernando. En 1801 viajó a París pensionado por el Real Consulado de Santander, donde estuvo bajo la supervisión del pintor más importante del momento: Jacques- Louis David. En 1803 inicia su estancia en Roma con una pensión real.

A su vuelta a España en 1818 se convirtió en un personaje muy importante en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, emprendiendo importantes reformas y llegando a ser Director General. Su labor dentro del Museo de Pintura y Escultura del Prado también fue muy destacada. Desde su nombramiento como director en 1818, inició varios proyectos muy novedosos, creo el primer Reglamento del Museo, inauguró nuevas salas y amplió la colección gracias a nuevas adquisiciones y a la donación de la Colección Real por parte de Isabel II.



N.º 48

En 1850 con el fallecimiento de Vicente López fue nombrado Primer Pintor de Cámara.

Esta obra, *El amor encadenado por las Ninfas*, hasta ahora desaparecida, fue presentada por Madrazo en la Exposición anual de pinturas de la Academia de San Fernando de 1838, y la finalizó unos días antes de iniciarse la muestra, tal y como cuenta en varias cartas dirigidas a su hijo Federico comentando diferentes aspectos de las obras presentadas (Ver: Madrazo, J. de. "*Epistolario*". Cartas dirigidas a Federico del 10-8-1838, 21-9-1838 y 29-9-1838.). Esta fue la última obra alegórica pintada por él.

A pesar de no ser muy abundantes las alegorías dentro de su producción, José de Madrazo tuvo una afición muy personal hacia este género, manteniendo muchas obras de este tipo en un ámbito privado. Madrazo cultivó este género desde su juventud, pero fue en Roma donde más se aficionó al contemplar a los maestros del renacimiento y primer barroco. Allí pintó una de sus obras más interesantes, *El Amor Divino y el Amor Profano* (Fig.1) firmada y fechada en 1813 y conservada en el Museo del Prado. A pesar de la diferencia de fechas entre las dos obras, la forma de trabajar es prácticamente la misma, ya que Madrazo mantuvo en su producción de obras alegóricas y mitológicas siempre una misma línea, influida principalmente por Anton Raphael Mengs. Esto se observa sobre todo en las composiciones y en la presencia del desnudo, tratado de forma suave y mórbida, con gran sensualidad pero de formas bien definidas.



Fig. 1



ÍNDICE DE ARTISTAS

	Págs.
Bayeu y Subías, Francisco	52, 80
Blanco, Carlos	124
Bonito, Giuseppe	32, 34
Camarón y Bonanat, José	78
Cerda, Vicente de la	92
Espinós, Benito	84, 120
Esteve y Marqués, Agustín de	72, 108, 122
Giaquinto, Corrado	48
González Ruíz, Antonio	24
González Velázquez, Antonio	50
González Velázquez, Zacarías	104, 118
Goya y Lucientes, Francisco de	56
Inza, Joaquín	62, 64
Kuntz y Valentini, Pedro	128
López Portaña, Vicente	70, 94, 116, 130
Madrazo, José de.....	132
Maella, Mariano Salvador	74, 86, 88, 102
Martínez, Domingo	18, 22
Mengs, Anton Raphael	46
Montalbo y Martín, Bartolomé	112
Paret y Alcázar, Luis	66
Parra, Miguel	126
Ribelles y Helip, José	114
Ribera, Juan Vicente de	14
Romero, Juan Bautista	98
Sánchez, Mariano	106
Sasso, Francesco	26
Tiepolo, Giovanni Battista	38
Tiepolo, Lorenzo	42
Traversi, Gaspare	28

Edición:
© CAYLUS S. A.

Catalogación:
José Antonio de Urbina
Eugenio J. M. Soria
Javier López Serrano

Diseño:
Enrique Gutiérrez de Calderón

Fotografía:
Joaquín Cortés

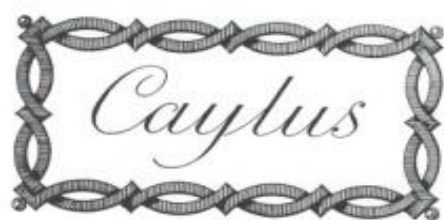
Encuadernación:
RAMOS S. A.

Depósito Legal:
M-25796-2007

*Este catalogo se acabó de imprimir en los talleres de Industrias Gráficas Caro, S. L.
de Madrid el día 30 de mayo de 2007, día de San Fernando,
santo rey castellano representado en una
de las obras de esta exposición.*







A decorative border featuring various floral motifs in gold, white, and pinkish-red, set against a deep blue background. The motifs include large roses, smaller blossoms, and leafy branches, arranged in a symmetrical pattern along the top, bottom, and sides of the central text area.

Caylus