

CATÁLOGO

Relación de autores citados de forma abreviada:

A.C.F.	Ángel del Campo y Francés
A.C.G.	Ascensión Ciruelos Gonzalo
A.I.A.	Antonio Iglesias Álvarez
B.P.D.	Begoña Pérez Delgado
C.B.F.	Clemente Barrena Fernández
C.H.C.	Carmen Heras Casas
C.L.P.A.	Cristina Lasarte Pérez-Arregui
C.R.L.	Carlos Romero de Lecea
E.N.M.	Esperanza Navarrete Martínez
E.P.C.	Enrique Pardo Canalís
E.R.N.	Elena Rivera Navarro
E.V.	Elvira Villena
F.C.G.	Fernando Chueca Goitia
F.M.B.	François Maréchal Bissey
I.A.L.	Isabel Azcárate Luxán
J.B.B.	Javier Blas Benito
J.J.M.G.	Juan José Martín González
J.M.A.R.	José María de Azcárate y Ristori
J.M.M.	José Manuel Matilla
J.M.P.A.	José Manuel Pita Andrade
L.A.B.	Leticia Azcue Brea
L.C.V.	Luis Cervera Vera
M.A.B.PL.	M. Ángeles Blanca Piquero López
M.A.S.L.F.	M. Ángeles Sánchez de León Fernández
M.M.P.	Marisa Moro Pajuelo
M.O.Y.	Miguel de Oriol e Ybarra
M.T.G.M.	María Teresa Galiana Matesanz
P.F.A.	Pilar Fernández Agudo
P.G.S.	Pilar García Sepúlveda
S.A.B.S.	Silvia Arbaiza Blanco-Soler
S.C.C.	Soledad Cánovas del Castillo
S.L.F.	Soledad Lorenzo Fornies

La Primavera

GIUSEPPE ARCIMBOLDO

1563

Óleo sobre tabla

0,66 x 0,50 m.

Firmado en el ángulo inferior derecho: *Giuseppe / Arcimboldo F. Detrás, inscripción: LA PRIMAVERA. / Va accompagnata con l'Aria ch'una testa di uccelli.*

M: 606

Ref.: Venturi, 1934, vol. IX, VII — Alfons, 1957, 37 y 40 — Sterling, 1959, 40 — Gaya Nuño, 1959, 336 — De Logu, 1962, 34 — Pérez Sánchez, *Inventario*, 1964, 57, nº 606 — Pérez Sánchez, *La primavera*, 1964, 314-316 — Labrada, 1965, 11-12, nº 606 — Pleyre de Mandiargues, 1977, 17 y 126 — Barthes, 1978, 20 — Pérez Sánchez, 1981, 648 — Galloti, 1987, 111 — *Guía*, 1988, 84, nº 4 — Kriegeskorte, 1986, 16; 1987, 58; y 1989, 50 — Pérez Sánchez, 1987, 64, 74, 75 — Azcárate, 1991, 118 — Azcárate, 1992, 212

Doc.: *Catálogo*, 1884, 115v.

La figura del manierista lombardo Arcimboldo (Milán, 1517-1593), revalorizada en nuestros días a raíz del Surrealismo, nos ofrece en el Museo de la Academia una de sus obras más representativas, presencia por otra parte excepcional en las colecciones y museos españoles.

El profesor Pérez Sánchez es quien da a conocer esta tabla en 1964¹, recogéndola ese mismo año en el *Inventario de las Obras del Museo*². Ya en 1959 fue citada por J.A. Gaya Nuño en "los fondos secretos de la Academia"³. Se desconoce la fecha de entrada en la Real Academia, así como su procedencia. La única referencia que por el momento he logrado encontrar en el Archivo de la Academia es la del catálogo de 1884, en el que se hace una descripción de la obra pero sin aludir a su autor: "La Primavera. Diversidad de flores colocadas de modo que simulan en conjunto una cabeza humana, alto 0,65, ancho, 0,50, tabla"⁴, localizándola en el Pasillo y cuartos anejos a la Galería de Escultura. Al no figurar en los inventarios del siglo XVIII, es muy probable que su ingreso en la Academia haya que situarlo en el siglo XIX.

La obra que nos ocupa formaría parte de uno de los conjuntos de mayor interés en la producción de Arcimboldo, las denominadas por Lomazzo "cabezas compuestas", pertenecientes a las series de *Las Estaciones*, que repitió en diferentes ocasiones el pintor durante su estancia al servicio de la corte de Praga⁵. La tabla firmada en el ángulo inferior derecho: "Giuseppe/Arcimboldo, F." sin fecha, se relaciona con la primera serie de *Las Estaciones* realizada por Arcimboldo en 1563 a su llegada a la corte del emperador Fernando I. Aunque se desconoce por el momento su procedencia, es muy probable, como ha apuntado Pérez Sánchez, que su origen esté en las colecciones reales, en las que se citan sin aludir al autor algunas obras que por su descripción pueden coincidir con la de la Academia. Así en el Inventario del Alcázar de Madrid de 1666 en las Bóvedas de la Priora se citan: "Cuatro cabezas hechas de varias baratijas, tasadas en cuarenta ducados de plata todas". Igualmente en el Inventario de 1686, se anotan en los pasillos de las Bóvedas, al pie de la escalera de la Galería del Zierzo: "tres cauezas en tabla, que significan los tiempos y se forman de diferentes frutas y flores, de mano no conocida"⁶. Indudablemente la presencia de estas obras en España responde como ha señalado Pérez Sánchez a las relaciones existentes entre la corte alemana y la española en aquellos momentos, apuntando la posibilidad incluso de que fueran traídas por la propia emperatriz María, madre de Rodolfo II en 1580 en su viaje a Madrid⁷. De otro lado hay constancia también de que versiones de *Las Estaciones* y de *Los Elementos* fueran probablemente enviadas a España⁸. Así pues las relaciones y múltiples influencias habidas entre Austria, Bohemia y España fueron sin duda no solo el hecho que justifica la presencia de esta obra de Arcimboldo en las colecciones reales, sino incluso sus propias características. En



este sentido se ha puesto de relieve la importancia del “eje Madrid-Praga” y su influencia en la estética del artista⁹. Se establece de este modo un paralelismo entre las dos cortes y sus emperadores y, muy especialmente, entre Rodolfo II y Felipe II, en donde, a pesar de la atmósfera católica, se produciría un gusto por lo exótico, lo enigmático y por el desarrollo de la imaginación que dieron especial cabida a obras como las del Bosco así como a la singular producción de Arcimboldo, siempre con un sentido alegórico y moralizante así como con un significado oculto que exigía intérpretes iniciados en su lenguaje. Los dos monarcas tuvieron inclinaciones parecidas y en las dos cortes se dio un enlace con la tradición medieval junto a la fuerte influencia del Manierismo. De esta forma, al lado de la preocupación por el análisis de la realidad de carácter flamenco se favorecieron las creaciones fantásticas llenas de metáforas que sirvieron de base al arte de Arcimboldo. En consecuencia, son muchas las lecturas que se pueden realizar respecto a la serie de *Las Estaciones* así como los factores y elementos que condicionaron a su autor. Si bien todas estas obras se caracterizan por una magnífica ejecución, con dominio del color así como por un juego de imágenes que responde a una intencionalidad simbólica.

Un primer apoyo en la creación artística de Arcimboldo lo encontramos en su formación junto a su tío abuelo, obispo de Milán, a través del cual se entraría en contacto con artistas italianos o conocería su obra como sucede con Leonardo da Vinci, cuya influencia de sus dibujos es evidente a lo largo de su obra. Asimismo letrados y humanistas le servirían de base para su arte posterior¹⁰. Allí se relacionaría también con artistas alemanes y establecería contactos con filósofos y científicos, que contribuyeron en gran medida a convertirle en un artista con una formación intelectual que más tarde volcará en sus obras. Estas influencias se completarían cuando inicia su labor como retratista en la corte de Praga. Allí tuvo la oportunidad de ver obras del Bosco, Brueghel, Cranach entre otros así como de entrar en contacto con el “Gabinete de arte y maravillas” de Rodolfo II, en el que tuvo a su disposición animales de todo tipo así como plantas diversas, que más tarde le servirían de inspiración para su trabajo. En 1562 se inicia su labor al servicio de Fernando I, trabajando primero en Viena y más tarde en Praga como retratista de corte, situación que mantuvo con los emperadores Maximiliano II y Rodolfo II con quienes llegó a alcanzar una posición importante.

La obra de la Academia, como hemos visto, pertenece a la primera serie de *Las Estaciones* pintada para Fernando I en 1563. Sus compañeras, *El Verano* y *El Invierno* se encuentran en el Museo Histórico de Viena, mientras *El Otoño* de esta serie ha desaparecido. Posteriormente, Arcimboldo, a petición de los monarcas, realizaría otras versiones en 1572 y 1573, con ligeras variantes, que hoy se localizan en diferentes museos y colecciones particulares europeas. La más próxima a

la de la Academia es la tabla de *La Primavera* del Museo del Louvre, correspondiente a la serie de 1573, en la que manteniéndose la misma figura presenta sin embargo una guirnalda a su alrededor, de factura diferente, que Pieyre de Mandiargues supone añadida posteriormente¹¹. La repetición de estas series tanto de *Los Elementos* como la de *Las Estaciones* ha permitido establecer un paralelismo entre ellas, puesto de manifiesto a partir del descubrimiento de un poema (1568) de G. Battista Fonteo, amigo y colaborador de Arcimboldo que explicaría sus conexiones. A esta relación alude sin duda el letrero a tinta que existe en la parte de detrás de la tabla de la Academia en el que se lee: “La PRIMAVERA / Va accompagnata con L’Aria ch’una testa di uccelli”, que indudablemente la pone en paralelo con la representación de *El Aire*. Se establece así un diálogo entre *Las Estaciones* y *Los Elementos* que participan incluso de unas mismas propiedades como dice Fonteo: *El Aire* y *La Primavera* son cálidos y húmedos, y el aire de la primavera permite que las flores resplandezcan. De este modo, cada serie está compuesta de acuerdo a una simetría; las cabezas se miran entre sí dos a dos, de tal forma que *La Primavera* cuya cabeza se dirige hacia la izquierda hace pareja con *El Aire* y también con *El Invierno* que miran en sentido opuesto. Son muchas pues, las interpretaciones otorgadas a estas obras. La significación más difundida es aquella que intenta ver en ellas una propaganda política, una exaltación de la Casa Imperial de los Habsburgo. Pensemos que estas representaciones además de tenerlas en sus gabinetes, algunas iban destinadas a otras cortes como regalos familiares así como a altos dignatarios, queriendo resaltar en ellas no solo el símbolo del poder de los Habsburgo sino de su “Buen Gobierno”. La singularidad de estas piezas ha llevado a analizar el contexto cultural y filosófico del artista. Geiger, apoyándose en sus relaciones con la literatura habla de un “carácter burlón” al que no concede un sentido peyorativo y por el que Arcimboldo manifiesta cosas no perceptibles mediante imágenes engañosas perceptibles¹². Da Costa alude a la teoría aristotélica de *Los Elementos*, estableciendo correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos¹³; de tal forma que el emperador encarnaría el macrocosmos frente al microcosmos constituido por sus súbditos. Se recoge así la idea renacentista de la magnificencia del emperador, que gobierna sobre las estaciones del año y los elementos, que simbolizan el orden eterno de la naturaleza. Su armonía es fiel reflejo de la existente en la Casa de los Habsburgo, que podría así reinar eternamente.

El modo de representar *Las Estaciones* como retratos, responde a la larga tradición con que gozaba este género en aquella época. Es probable también que en los “gabinetes de la Corte” hubiera monedas romanas, en las que ya se representaban las estaciones como cabezas enjoyadas. Por otra parte, según indica Fonteo, su origen podría estar en la fuente literaria clásica que narra la leyenda de la cons-

trucción del templo de Júpiter en el Capitolio (Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio), según la cual El Capitolio se convierte en la cabeza “caput” del mundo. Arcimboldo nacido en una época de transición entre el Renacimiento y el Manierismo, es heredero asimismo de una cosmología medieval recogiendo una influencia del platonismo, a través probablemente del establecimiento en Florencia de una Academia Platónica que despertó su interés. Hay pues en estas cabezas una interpretación del mundo expuesta en el *Timeo*, en donde se habla de un dios siempre vivo, que creó el mundo del caos, estableciendo un orden. De esta forma, al igual que Platón, Arcimboldo considera el mundo como una unidad simbolizada en la armonía de sus cuadros compuestos por infinidad de elementos. Unidad que Comanini lleva también a la armonía de sus colores, estableciendo en sus gradaciones tonales una relación con la armonía musical¹⁴. Se rompe así con el concepto tradicional del retrato renacentista, reflejando el contraste entre la idea y la apariencia real del hombre; de acuerdo a una pervivencia de la concepción medieval del retrato en donde se llama la atención hacia aspectos espirituales y mentales frente a la apariencia externa.

Desde un punto de vista técnico y estético la tabla de la Academia nos muestra una excelente versión de *La Primavera*, representada como un rostro joven, de perfil, que inicia una ligera sonrisa, compuesto por flores de todas clases. Cada una de las formas están pintadas con especial detallismo y carácter minucioso que otorgan a la obra un sentido naturalista, creando la ilusión de las diferentes partes que componen la cabeza y el torso. Así se utiliza una corona de flores multicolor para el cabello; las flores con tonalidades blancas y rosas representan la piel; la nariz está constituida por un capullo de azucena, la oreja es un tulipán, mientras los ojos están formados por dos belladonas y su flor. El cuello estilizado construido a base de flores blancas separa la cabeza del torso configurado por plantas verdes que representan las vestiduras. Todo ello contribuye a crear una estructura alegórica del origen político y espiritual del Imperio conforme a una cosmología medieval, creando un nuevo lenguaje figurativo en donde la sensibilidad, el refinamiento y la imaginación se combinan en un todo armónico que hacen de esta obra una de las más felices expresiones del Manierismo.

M.A.B.P.L.

1. A.E. Pérez Sánchez, “La ‘Primavera’, de Arcimboldo, en la Academia de San Fernando”, *Archivo Español de Arte*, t. XXXVII, 148 (1964) 314-316
2. A.E. Pérez Sánchez, *Inventario de las Pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pág. 57, nº 606
3. J.A. Gaya Nuño, *Entendimiento del Arte*, Madrid, 1959, pág. 336.

- 4 *Catálogo de las Obras Pictóricas que constituyen la Galeria de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, 1884, pág. 115 v.
- 5 G.P. Lomazzo, *Trattado dell'arte de la pittura*, Milán, 1584
- 6 A.E. Pérez Sánchez, "La Primavera...", *op. cit.*, pág. 315
- 7 A.E. Pérez Sánchez, "L'asse Madrid-Praga", en *Effetto Arcimboldo. Transformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, Milán, 1987, pág. 63
- 8 S. Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton 1986, págs. 162, 163 y 203
- 9 A.E. Pérez Sánchez, "L'asse...", *op. cit.*, págs. 55-64
- 10 P. Morigia, *Historia dell'Antichità di Milano*, Venecia, 1592
- 11 A. Pieyre de Mandiargues, *Arcimboldo le Merveilleux*, París, 1977
- 12 B. Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi*, Florencia, 1954
- 13 Th. Da Costa Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, Nueva York, 1978
- 14 G. Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della Pittura, Dialogo*, Mantua, 1591

Ca.1560-1570
Óleo sobre tabla.
1,26 x 0,98 m.

M: 612

Ref.: Ceán, 1800, t. III, 187 — Madrazo, 1885, 1 — Herrero, 1929, 19-20, nº16 — Tormo, 1929, 27 — Angulo, 1954, t. XII, 240 — Pérez Sánchez, 1964, 58, nº 612 — Labrada, 1965, 59, nº 612 — Benezit, 1976, t.VII, 518 — Carrete, 1987, 221, nº 4357 — Brown, 1990, 52

Doc.: "Junta Ordinaria 9 Octubre 1774", fol. 293v. ASF 3/83 — "Distribución de los Premios", 1772-1778, fol. 21 — "Junta Ordinaria de 4 de Diciembre de 1774", fol. 324. ASF 3/83 — "Junta Ordinaria de 8 de Enero de 1775", 328r. ASF 3/83 — "Junta Particular de 6 de Febrero de 1774", fol. 183-184. ASF 122/3 — "Junta Particular de 9 de Octubre de 1774", fol. 212v. ASF 122/3 — "Junta Particular de 5 de Marzo de 1775", fol. 235r. ASF 122/3 — "Junta Particular de 2 de Abril 1775", fol. 238. ASF 122/3 — "Noticia de las Pinturas que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1796-1805", fol. 27v. nº 222. ASF CF-1/2 — "Inventario", 1804, 38, nº 222 — "Inventario", 1817, 11, nº 229. ASF CF-2/17 — "Catálogo", 1821, 38, nº 300 — "Inventario", 1824, 55, nº 23 — "Catálogo", 1829, 21, nº 22 — "Álbum de Grabados", 1883, 2 — "Catálogo", 1884, 20v. — "Inventario", 1897, 11, nº 229. ASF 329-5/5 — "Relación de Obras de la Real Academia", 1941, fol. 9. ASF 333-1/5

No se puede precisar con exactitud el año que la presente tabla empezó a formar parte de los fondos de la Academia. Sí en cambio, se puede encuadrar entre 1774 y 1776, según rezan las actas de esos años con frecuentes noticias de llegada de cuadros procedentes de conventos de jesuitas, pero no se da fe de autores ni obras¹. El inventario de 1796 es el primero que hace referencia a la obra. Se tiene noticia de que el cuadro estuvo situado en el altar, en el lado del Evangelio de la iglesia jesuítica de Córdoba y que lo trajo Ponz.

En 1774 por primera vez se da cuenta ante la Junta de académicos de la decisión del rey Carlos III "de traer a la Academia tres cuadros originales de profesores famosos que se entresacaron de las casas de los exjesuitas"².

El monarca, sensibilizado por la cuestión de conservación de este patrimonio decidió que formaran parte de la colección real y poco después en un acto de generosidad, dio su consentimiento para que se trasladaran a la Academia en virtud de su cuidado, aprecio y método de aprendizaje para los alumnos³. Andrés de la Calleja y Antonio Ponz, destacados miembros de la Corporación fueron los comisionados en Junta para prestar la conveniente atención a las obras: "Hize presente un papel con fecha de hoy de D^o Antonio Ponz en que me dice no se ha perdido tiempo en solicitar que vengan a la Academia las Pinturas originales de las Casas de los Jesuitas, que está disponiendo se pongan bastidores y medias cañas a las pocas que han venido. Que si la Academia lo tiene a bien procurará, que vengan las que hay en el que fue Colegio Imperial los Quadros de los Hermitaños [...]"⁴.

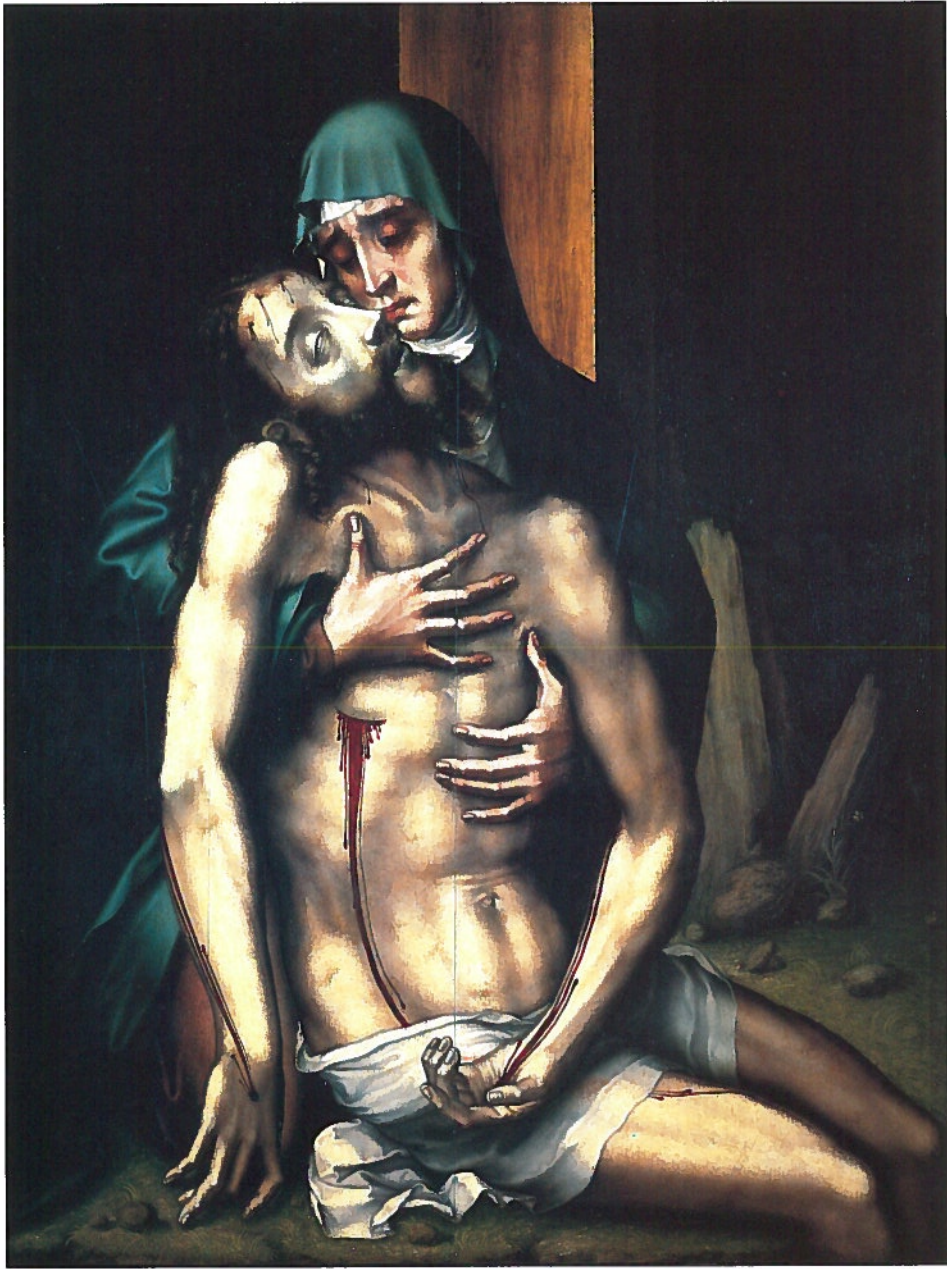
Entrando en el análisis de la obra que nos ocupa se aprecia un concepto unitario de la composición donde las figuras de la Virgen y Cristo se funden en un grupo casi escultórico de esquema piramidal estilizado. La Virgen recoge el cuerpo muerto de su Hijo en un esfuerzo supremo. Destaca este primer plano sobre un fondo neutro opaco, que pone al espectador en conexión con el texto bíblico relativo al momento en el que Cristo expira y la tierra queda sumida en tinieblas.

Iconográficamente el rostro de la Virgen responde a unas pautas establecidas por el pintor en esta clase de temas: rostro alargado, ojos caídos, ceño algo fruncido queriendo evitar con expresión de angustia contenida, el llanto que le aflige. La Virgen padece el sacrificio del Hijo. Es lo que algunos autores han calificado como los "Dolores Divinos de María".

Realismo manierista en el espléndido estudio de las manos, con expresivos y cálidos pulgares que llevan hacia sí el cuerpo de Cristo.

Variadas son las influencias que se aprecian: la reminiscencia flamenca de Van der Weyden en el tema del Descendimiento, que le llega a través del hispano-flamenca de fines del XV —Bartolomé Bermejo y Fernando Gallego—.

Esta obra al ser de momento más avanzado en su estilo solo deja ver la huella flamenca en los plegados todavía angulosos y quebradizos del paño de pureza.



La influencia italiana viene marcada por el manierismo de Miguel Ángel en el concepto compositivo piramidal y estilización del canon, que entronca con la etapa expresionista del escultor florentino.

En este sentido Morales (1509-1586) toma de la *Piedad Rondanini* la idea de ruptura del equilibrio estático, para desplazar del centro el eje vertical mediante un suave movimiento de línea *serpentinata*: “La Piedad de más desarrollo es la de la Academia de San Fernando, la angustia del espacio, típicamente manierista, es muy sensible y la superposición de los cuerpos nos pone de manifiesto el miguelangelismo inspirador de la composición”⁵.

Las figuras quedan envueltas en una atmósfera de misterio cercano y abstracto al mismo tiempo; humano y místico. La técnica del *sfumato* de Leonardo permite conseguir el efecto ascético, intimista y devocional, sin olvidar el aspecto dramático⁶.

Acentúa el patetismo con la abundancia de la sangre: delicadas gotas sobre la frente, huella de la corona de espinas, los brazos y la llaga en el costado derecho. No es otra su intención que la de simbolizar el significado de la Redención, utilizando también como elemento auxiliar icónico la azucena, que se aprecia en la sombra a la derecha. La flor simboliza la pureza del cristiano redimido del pecado por la llegada y muerte de Cristo. Prefigura asimismo, el significado del Dogma de Fe sobre la Inmaculada Concepción de María, doctrina que por aquella época se venía cuestionando, contaminada por la expansión europea de la Reforma de Lutero⁶.

El rostro amoratado de Cristo, los ojos semicerrados y la boca entreabierta intensifican el rigor del “pathos”.

Todos los autores coinciden en señalar el carácter devocional, austero y ponderado. Únicamente se preocupa del simbolismo iconográfico, prescindiendo de lo narrativo y accesorio y busca en el espectador el recogimiento en la oración⁷.

Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* deploró la imagen de Morales considerándole falto de estilo y sentido dibujístico. Ceán, por el contrario, recoge la opinión de Pacheco y defiende el estilo de Morales y la preocupación del pintor por el estudio anatómico gracias al empleo del dibujo firme y preciso⁸.

Berjano Escobar en su análisis sobre la evolución del estilo del pintor extremeño, describe perfectamente su trayectoria: “La evolución estilística se muestra en el ablandamiento de las actitudes, al principio es tradicional y flamenquizado, las figuras son alargadas pero secas, al final siempre esbeltas, se redondean, se acentúa el movimiento, el escorzo y se relaciona con los últimos tiempos de Miguel Ángel”⁹.

La Piedad que aquí se muestra representa la madurez pictórica y se consagra como la mejor de la serie. En este sentido hay que mencionar la opinión de Brown que la sitúa cronológicamente entre 1560-1570.

Por su parte Pérez Sánchez sintetiza las claves con las que Morales sublima para conseguir, a pesar de la tensión latente de las formas, el equilibrio compositivo: "Morales acierta a interpretar una forma íntima de Piedad española, donde la tensa inmediatez flamenca, el misterioso juego de la luz leonardesca y la turbadora inquietud de la sensibilidad manierista, se equilibran"¹⁰.

Es importante mencionar la trascendencia que para la consecución de sus temas tuvieron la formación religiosa que recibió de la doctrina de san Ignacio de Loyola y la relación literaria que se ha establecido entre sus cuadros y la obra de fray Luis de Granada.

M.A.S.L.F.

- 1 "Distribución de los Premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", 1772-1778, fol. 21; "Junta Ordinaria de 4 de Diciembre de 1774", fol. 324
- 2 J.J. Herrero, *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1929, 19-20, nº16; menciona su ubicación antigua en el lado del Evangelio de la iglesia, presumiblemente de El Salvador. E. Tormo, "La visita a las colecciones de la Real Academia de San Fernando", *Cartillas Excursionistas*, Madrid, 1929; dice que el cuadro lo trajo Ponz; "Junta Ordinaria de 9 de Octubre 1774", 293v. (ASF 3/83); alude a los tres cuadros traídos de conventos
- 3 "Junta Particular de 6 de Febrero de 1774", fol. 183-184; "Junta Particular de 6 de Marzo de 1774", fol. 187; "Junta Particular de 9 de Octubre 1774", fol. 212v.
- 4 "Junta Ordinaria de 4 de Diciembre de 1774", fol. 324; "Junta Ordinaria de 8 de Enero de 1775", 328r; "Junta Particular de 5 de Marzo 1775", 235r., Andrés de la Calleja presenta una lista de nueve cuadros que resultan insuficientes y se encarga a los Consiliarios Andrés Gómez y al conde de Pernía ampliar dicha relación de obras; "Junta Particular de 2 de Abril de 1775", fol. 238, Ignacio de Hermosilla da cuenta de que en esa fecha se habían traído ya todas las pinturas de los jesuitas llegadas a poder del Sr. Layo y con intervención del conde de Pernía; asimismo notifica la existencia de "un papel que sobre los Autores y mérito de las Pinturas escribió D. Antonio Ponz"
- 5 D. Angulo, *Pintura Española del siglo XVI*, *Ars Hispaniae* XII, pág. 240
- 6 F. Checa Cremades, *De la Edad media al Romanticismo*, introducción de Julián Gállego, Madrid, 1993-1994, pág. 79
- 7 D. Berjano Escobar, *El Pintor Luis de Morales (EL Divino)*, pág. 66
- 8 A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de la Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. III, pág. 187
- 9 D. Berjano, *op. cit.*, pág. 80
- 10 A.E. Pérez Sánchez, *El retablo de Morales de Arroyo de la Luz*, Madrid, 1974, pág. 3; J. Brown, *La Edad de Oro en la Pintura Española*, Madrid, 1990, pág. 52

Fray Francisco Zúmel

FRANCISCO DE ZURBARÁN

Óleo sobre lienzo

1,93 x 1,22 m.

Inscripción en el ángulo superior derecho:

M.F. FRANCISCO / ZUMEL

M: 664

Ref.: Ceán, 1800, 49 — Nougés, 1885, nº 17 — Viniestra, 1905, 25 — Cascales, 1911, 191 — Sentenach, 1913, 5 — Kehrer, 1918, 145 — Castro, 1929, 50, nº 37 — Tormo, 1929, 40 — Soria, 1944, 46 — Ponz, 1947, 790 — Guinard, 1947, 173-175 — Guinard y Baticle, 1950, 94 — Soria, 1955, nº 81, L 50 — *L'Age*, 1955, nº 74 — Guinard, 1960, nº 418 — Torres Martín, 1963, nº 98 — Pérez Sánchez, 1964, 62, nº 664 — Labrada, 1965, 90, nº 664 — *Zurbarán*, 1964, nº 16 — López Rey, 1969, 316 — Gállego y Gudiol, 1976, nº 184 — Gaya Nuño y Frati, 1976, nº 49 — Wagner, 1983, nº 708 — *Guía*, 1988, 43, nº 8 — *Zurbarán*, 1988, 158 — Azcárate, 1991, 99

Doc.: "Inventario", 1816, nº 148

Exp.: [Madrid, Museo Nacional de Pintura y Escultura] *Zurbarán*, 1905, nº 2 — [Burdeos, Galerie des Beaux-Arts] *L'Age*, 1955, nº 74 — [Madrid, Casón del Buen Retiro] *Zurbarán*, 1964, nº 16 — [Madrid, Museo del Prado] *Zurbarán*, 1988, nº 12

Fray Francisco Zúmel pertenece a la serie de doctores que decoraban la biblioteca del convento de la Merced Calzada de Sevilla, para el que Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598-Madrid, 1664) realizó un importante conjunto pictórico. El convento, fundado en 1249 por Fernando III El Santo, apenas transcurridos unos meses de la reconquista de aquella ciudad a los moros, gozó de una notable importancia durante toda la Edad Media. En el siglo XVII fue íntegramente reconstruido, entre los años 1602 y 1612, según planos de Juan de Oviedo y de la Bandera, y embellecido en su interior con importantes obras de arte.

En 1628 Zurbarán firma un contrato con los frailes de la Merced Calzada de Sevilla, donde se estipula la ejecución de veintidós escenas de la vida de san Pedro Nolasco —fundador de la Orden en 1218—, que había sido canonizado ese mismo año, destinadas a adornar el claustro menor; pero además, o en sustitución de alguno de estos cuadros, que no llegó a realizar, pintó el artista otros lienzos representando varios mártires, santos y religiosos para decorar otras dependencias del convento. Entre ellos se encuentran los retratos de los doctores de la biblioteca. Este encargo supuso la consagración de Francisco de Zurbarán como pintor de renombrada fama en Sevilla, ciudad donde se instala tras su estancia en Llerena. La retribución en metálico no era muy cuantiosa, pero el convento se comprometía a prestar alojamiento y manutención al maestro y al resto de su taller, y proporcionar los materiales necesarios, óleos, lienzos y colores, para la realización de los cuadros.

Según Ceán, la serie de once frailes de la biblioteca, de los que la Academia de San Fernando posee cinco, pudo ser realizada entre 1630 y 1633, contando Zurbarán seguramente con la ayuda de sus discípulos, ya que se observa una desigual calidad en los lienzos.

Algunos de ellos fueron adquiridos por Manuel Godoy directamente al convento, entre 1802 y 1803, antes de la llegada de las tropas napoleónicas. Tras ser confiscados sus bienes por orden del monarca Fernando VII, cinco de estos cuadros: *Fray Francisco Zúmel*, *Fray Hernando de Santiago*, *Fray Alonso de Sotomayor*, *Fray Jerónimo Pérez* y *Fray Pedro Machado*, ingresaron, junto con otras obras procedentes de la colección del Príncipe de la Paz, en esta Corporación en 1816.

Todos ellos, concebidos en conjunto, responden a un esquema similar, y están pintados para contemplarse en altura, desde un punto de vista bajo. Son figuras muy constructivas, que nos hablan de un gusto del artista hacia los volúmenes simples y geométricos. Los personajes adoptan formas piramidales de un vigor monolítico acentuado por la ampulosidad de los mantos. En postura de tres cuartos, surgen enigmáticos y evocadores, de un fondo en penumbra dentro del más puro estilo *caravaggista*, y nos sorprenden con su sólida presencia. Como elemento verificador del espacio real en que se inscriben, aparece en cuatro de ellos,



una mesa cubierta con paño escarlata sobre la que descansan, generalmente, un libro y un birrete doctoral, haciendo referencia a su versada formación teológica. El nombre de cada uno de estos escritores mercedarios aparece en la parte superior del lienzo precedido de las abreviaturas M[aestro] y F[ray].

Varios investigadores coinciden en afirmar que, salvo fray Hernando de Santiago, que posó para el artista, el resto de los monjes no son auténticos retratos, sino que los rasgos están tomados de otros frailes contemporáneos, pues el contacto diario y la convivencia con ellos pudo favorecer la profundización psicológica y el expresivo naturalismo que Zurbarán tan acertadamente nos transmite. Según Soria, el pintor utilizó el mismo modelo al representar a Francisco Zúmel y a su discípulo Pedro Machado, aunque dotando a cada uno de personalidad propia, observándose en el maestro un semblante más severo y rígido. La inclinación de ambos permite suponer su ubicación simétrica a derecha e izquierda, y centrando la galería de retratos, seguramente la figura de fray Jerónimo Pérez, casi frontal.

Francisco Zúmel (1547-1607), de origen palentino, fue uno de los más célebres teólogos tomistas de su tiempo. Miembro destacado de la Orden, fue nombrado General de la misma, y se distinguió como profesor de filosofía moral en la universidad de Salamanca. Disfrutó del apoyo y la confianza de Felipe II y Felipe III, a quienes sirvió como consejero en la corte de España.

Se nos presenta solemne y distante, de ancha frente y nariz aguileña, sabia expresión y majestuoso porte, abstraído en la escritura de un pesado libro que sostiene, sin aparente esfuerzo, en su brazo izquierdo. La soberbia ampulosidad del hábito acentúa, con su blanco matizado por la textura de la tela, la fuerte plasticidad que emana la figura.

E.R.N.

Éxtasis de la Magdalena

JOSÉ DE RIBERA

Óleo sobre lienzo

2,31 x 1,73 m.

Firmado y fechado: JUSEPE DE RIBERA / ESPAÑOL / F. 1636

M: 636

Ref.: Ximénez: 1764, 177-178 — Ponz, 1772-1794/1947, 213 — Ceán, 1800/1965, IV, 191 — Avrial, 1885, nº 13 — Justi, 1892, 2-10 — Castro, 1929, 25, nº 13 — Tormo, 1929, 31 — Mâle, 1932, 190 — Fitz Darby, 1942, 223-230 — Trapier, 1952, 116-117 — Pérez Sánchez, 1964, 59, nº 636 — Labrada, 1965, 71, nº 636 — Trapier, 1966, 165 — Felton, 1971, 228, nº A-45 — Spinosa, 1978, nº 46 — Díaz Padrón, 1985, 560, nº C.64 — Carrete, 1987, p. 224 — *Guía*, 1988, 44, nº 14 — Benito Doménech, 1991, 107-109 — Azcárate, 1991, 114 — Azcárate, 1992, 212 — Pérez Sánchez, 1992, 204, nº 1.56; 290, nº 69; 107-108, nº 32 — Pérez Sánchez, 1993, 48-49-50 Doc.: "Catálogo", 1818, 4, nº 19 — "Catálogo", 1819, 6, nº 20 — "Catálogo", 1821, 5, nº 14 — "Inventario", 1824, 14 — "Catálogo", 1824, 15, nº 14 — "Catálogo", 1829, 7, nº 15 — "Catálogo", 1842, 14 — "Catálogo", 1884, 24 y 24v. — "Inventario", 1897-1931, 8

Exp.: [Bruselas] Díaz Padrón, 1985, nº C. 64 — [Nápoles, Madrid, Nueva York] Pérez Sánchez, 1992, nº 1, 56, nº 69, nº 32

Ribera (Játiva, Valencia, 1591-Nápoles, 1652), una de las personalidades más excepcionales de su siglo, está magníficamente representado en la Real Academia por el *Éxtasis de la Magdalena*, una de sus obras maestras. Fruto del contacto mantenido en Nápoles con el ambiente español y, muy probablemente, encargada en 1636 por el virrey Monterrey que fue uno de sus mecenas¹.

La obra representa uno de los temas de mayor difusión desde la Edad Media, que gozaría de gran popularidad en el arte de la Contrarreforma. Prueba de ello son los tres lienzos espléndidos que se hallan en la exposición dedicados a la santa. Su procedencia se desconocía hasta hace poco tiempo en que el profesor Pérez Sánchez llama la atención sobre el *Inventario del Monasterio de El Escorial de 1700*, en el que aparece citada la obra: "La Magdalena, en marco dorado de tres varas de alto y dos y cuarta de ancho de Joseph de Ribera, tasado en mil ducados"². Así pues, hoy sabemos que este lienzo formaría conjunto con el de la *Aparición del Niño Jesús a san Antonio*, del mismo autor, que se encuentra también en la Academia. Posteriormente, está recogida también en El Escorial por Ximénez en 1764³; así como por A. Ponz que la describe como: "Una Magdalena del natural en traje de penitente sobre nubes del Espagnoleto"⁴. La mención de Ceán es más confusa, aludiendo a ella como: "una Santa penitente en trono de ángeles"⁵.

Sin embargo, a pesar de estas noticias, no hay datos de su entrada en la Real Academia. El hecho de que aparezca por primera vez en el Inventario de 1818, permite suponer que ingresara, entre otros lienzos de El Escorial, en tiempos de Fernando VII, procedente de las obras de conventos y palacios reales reunidas por José Bonaparte para crear un "Museo Nacional"; ya que no consta entre los cuadros pertenecientes a la colección Godoy. Por otra parte aparece en la relación⁶ de cuadros seleccionados para figurar en el Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado), creado por Fernando VII en 1819. Asimismo, al igual que otras obras de la exposición, fue seleccionada e incluida entre los *Cuadros Selectos de la Real Academia*, siendo dibujada y grabada su estampa en 1885 por José María Galván⁷.

El episodio elegido por Ribera es el que mejor encaja con la sensibilidad de la época. De un lado se hace una exaltación de la penitencia, como vemos en los cilicios que porta uno de los ángeles de la derecha, así como una evocación del tema naturalista de las "vanitas" en la calavera que lleva entre sus manos el ángel de la zona superior. Por otra parte se nos ofrece una contemplación sensual de la santa en un momento de arrebató místico, enlazando perfectamente con la sensibilidad del barroco. El origen del tema está en una fuente medieval, la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (h. 1264), que en su capítulo XCVI⁸, recogiendo tradiciones anteriores francesas de los siglos VIII y XI⁹, relata la estancia de la santa en el sur de Francia. De acuerdo con la *Leyenda Dorada*, la Magdalena "catorce años

después de la Pasión y Resurrección del Señor” llega milagrosamente a las costas de Marsella, en donde posteriormente se retira a una cueva en un desierto para “entregarse plenamente a la contemplación”, durante treinta años. Es allí donde: “todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos [...] que allí celebraban los bienaventurados”¹⁰. Tema que se ha denominado impropriamente Asunción por su similitud iconográfica con la de la Virgen y que difiere de ella pues, mientras la Asunción de María fue única, la Magdalena fue transportada al cielo por los angeles en multitud de ocasiones según relata la leyenda. En realidad se representa el momento del “Éxtasis de la Magdalena” que con los brazos cruzados ante el pecho y la mirada perdida hacia lo alto es elevada al cielo por un coro de angeles, portando sus atributos (pomo de ungüentos, azotes y calavera).

El pintor ha suprimido cualquier referencia a la gruta, mantenida por otros maestros, como vemos en la obra de Carreño en esta exposición. Escenario que ha sido sustituido por un esplendido fondo de paisaje, con horizonte bajo, interpretado como la costa de Marsella a la cual alude la *Leyenda Dorada* y que hoy se identifica como la visión de la Bahía de Nápoles¹¹, ciudad en la que permaneció Ribera desde 1616 hasta su muerte. En este fondo muestra el pintor sus condiciones de paisajista, empleando una luminosidad que Spinosa denomina “Mediterránea”¹² y que supone una total ruptura con los fondos oscuros de su primera etapa, poniendo de manifiesto, por otra parte, un sentido de gran modernidad. La soltura en su ejecución permite relacionar este paisaje con los de la Casa de Alba, que realizaría pocos años después¹³. Es precisamente este desarrollo del paisaje así como el tipo de composición lo que hace posible establecer conexiones de la obra con los lienzos realizados por Ribera por encargo de Monterrey para el Convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca¹⁴. La disposición de la Magdalena formando una diagonal ascendente, el movimiento concedido a sus telas así como el empleo de la luz y la riqueza cromática ofrecen una gran similitud especialmente con la *Inmaculada* y el *San Genaro en Gloria* del convento salmantino, realizados por las mismas fechas, por lo que Spinosa apuntó la posibilidad de que la obra fuera encargada también por Monterrey.

Emile Mâle¹⁵, que supo valorar la obra calificándola como “la más bella de las obras de este género”, la dató erróneamente como de 1626, probablemente por una mala lectura de su firma situada en el ángulo inferior derecho, en la que nuevamente Ribera presenta una relación con el lienzo de *La Inmaculada* de Salamanca, al situar después de su nombre el apelativo de “español”.

De la transcendencia de la obra nos hablan las copias que se hicieron del mismo tema, que incluso, como sucede con *La Magdalena* de The Hispanic Society de



Nueva York, llegaron a atribuírsele¹⁶, cuando ya Mayer la había relacionado anteriormente con Luca Giordano¹⁷, atribución mantenida en la actualidad¹⁸. Otra copia perteneciente a una colección particular de Bonn, desapareció durante la segunda guerra mundial. De otro lado, la influencia y repercusión del arte de Ribera ha sido tal en la pintura española posterior que es fácil ver su huella en otros muchos pintores. De esta forma, el mismo dinamismo y similar composición se aprecian, como advierte Pérez Sánchez, en el gran lienzo del altar mayor de la iglesia parroquial de Ciempozuelos de *La Inmaculada* realizado por Claudio Coello en 1680 sin duda después de haber podido contemplar la obra de Ribera en El Escorial¹⁹, y que repetirá en otras copias existentes en museos españoles.

Es pues este lienzo un claro exponente de la segunda etapa del pintor, momento en que da un giro significativo a su pintura. La luz y el color se erigen en protagonistas, sin olvidar una pincelada pastosa que concede una mayor expresividad. Esta etapa se caracteriza por su dinamismo, tal como vemos en la concepción de la santa dispuesta en una diagonal ascendente acentuada por los angeles así como por el manto rojo en pleno movimiento que la envuelve cubriendo gran parte del sayal. Se consigue así uno de los efectos de mayor barroquismo en la obra de Ribera, solo comparable a los dos lienzos de Salamanca. No renuncia tampoco a una búsqueda de belleza ideal y un cierto aire sensual en la santa. Desaparecido el naturalismo y claroscuro acentuado de su primera etapa, concede una importancia capital al color, de tradición veneciana así como a la luz, acentuada por la propia preparación de la tabla, aspectos que se suman a la originalidad de los fondos azules y a la soltura del paisaje.

M.A.B.P.L.

- 1 N. Spinosa, *L'Opera completa dei Ribera*, Milán, 1978, nº 96
- 2 A.E. Pérez Sánchez, *Ribera, 1591-1652*, Madrid, 1992, pág. 290, nº 69
- 3 A. Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1764
- 4 A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794. Ed. 1947, pág. 213
- 5 J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, IV, pág. 191
- 6 *Relación de los cuadros Existentes en la Real Academia de Bellas Artes, que por su importancia artística deben figurar en el Museo Nacional de Pintura y Escultura*, "Traslación de cuadros de la Academia al Museo, 14 Diciembre de 1901". ASF 211/4
- 7 J.M. Avrial, *Cuadros selectos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1985, nº 13; J. Carrete y otros, *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1987, págs. 220-225
- 8 S. de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1987, págs. 382-392
- 9 L. Réau, *Iconographie de L'Art Chrétien*, París, 1958-1988, vol. III, 2, págs. 846-858

- 10 S. de la Vorágine, *op. cit.*, pág. 384
- 11 A.E. Pérez Sánchez, 1992, *op. cit.*, pág. 290
- 12 N. Spinosa, "Ribera en Nápoles", en *Ribera, 1591-1652*, Madrid, 1992, págs. 35-55
- 13 A.E. Pérez Sánchez, 1992, *op. cit.*, págs. 346-347
- 14 A. Madruga Real, "Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca", en *Ribera, 1591-1652*, Madrid, 1992, págs. 107-113
- 15 E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, pág. 190
- 16 D. Fitz Darby, "The Magdalene of the Hispanic Society by Jusepe de Ribera", *The Art Quarterly*, V (1942) 223-229
- 17 A. Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, Leipzig, 1923, págs. 61-62, 187-191
- 18 O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, 2 vols., Nápoles, 1966
- 19 A.E. Pérez Sánchez, "Ribera en España", en *op. cit.*, 1992, págs. 78-105 y 290

San Agustín entre Cristo y la Virgen

PEDRO PABLO RUBENS

Ca. 1615
Óleo sobre lienzo
2,41 x 1,835 m.
M: 685

Ref.: Palomino, 1715-1724 / 1947, 859 —
Dezailler D'Argenville, III, 1752, 303 — Ponz,
1772-1794 / 1947 I, 306 — Caimo, 1772, 129
y 135 — Conde de Maule 1812, XI y 31 —
Madrazo, 1885, nº 7 — Rooses, 1886, I., p.
74 — Lefort, 1895, 69 — Rooses, 1903, 64 —
Oldenburg, 1921, 95 — Castro, 1929, 29, nº 2
— Tormo, 1929, 36 — Mâle, 1932, 456 —
Knipping, II, 1940, 44-48 — Réau, 1957, T, III,
155 — Pérez Sánchez, 1964, 75, nº 685 —
Labrada, 1965, 75, nº 685 — Vlieghe, 1972, I,
98, nº 66 — Glen, 1975 — Pilon, 1977, 281 —
Díaz Padrón, 1977-1978, 99-101 — Bodard,
1981, 163 — Carrete y otros 1987, 221, nº
4362 — *Guía*, 1988, 101 nº 9 — Garff y de la
Fuente, 1988, I 186 y 187 — Jaffé, 1989, 197
— *La formación del artista*, 1989 — Bodard,
1990, 102, nº 32 — Azcárate, 1991, 126

Doc.: "Noticias de las obras de las nobles
artes", 1796-1805, 12 — "Catálogo", 1804, 3,
nº 14 — "Inventario", 1824, 11 — "Catálo-
go", 1824, 65, nº 11

Exp.: [Madrid, Palacio de Velázquez] Díaz
Padrón, 1977-1978, 99-101, nº 85 — [Padua,
Palazzo della Ragione; Roma, Palazzo delle
Esposizioni Permanente; Milán] Bodard,
1990, 102, nº 32

Junto a la excepcional obra de *Susana y los viejos*, la Real Academia posee la *Contemplación mística de san Agustín*, magnífico exponente del mundo espiritual de Rubens (Siegen, Westfalia, 1577-Amberes, 1640), de acuerdo a la estética contrarreformista, que sin duda sirvió de modelo a los pintores formados en la Academia.

Su procedencia, que llega a ser una incógnita para algunos autores¹, se despeja si tenemos en cuenta los datos de Palomino que cita la obra en 1724 en la capilla de las Santas Formas del Colegio de la Compañía de Alcalá de Henares: "como también el de un San Agustín en aquel duplicado favor de Cristo y su Madre Santísima, el cual está hoy en la capilla de las Santas Formas del colegio de la Compañía de Jesús, de Alcalá de Henares"². No obstante cabe pensar que su destino original fuera algún convento de agustinos al no estar representado el santo con vestiduras de obispo o como padre de la Iglesia sino con hábito³, hecho que llevó a una interpretación errónea en ocasiones del personaje, por la que se llegó a identificar como san Francisco, cuando en realidad no era más que una respuesta a la preocupación de los agustinos por adelantar a fechas tempranas la fundación de su orden haciéndola coincidir con las de los dominicos y franciscanos⁴. Con posterioridad a la expulsión de los jesuitas (1767) de sus residencias y colegios, la obra debió pasar al Colegio de San Isidro el Real de Madrid, antiguo Colegio Imperial, en donde es citada de nuevo esta vez por Ponz en 1772: "Había muchas pinturas y entre ellas algunas excelentes. Éstas eran un *San Agustín* de Rubens, como de más de cuatro varas de alto"⁵.

Su llegada a nuestra Institución se relaciona con la fecha de 1774, cuando el conde de Baños propone solicitar al rey que se confíen dichas obras al cuidado de la Academia, argumentando su utilidad tanto para los discípulos como para los maestros. En consecuencia, en la Junta Particular del 6 de febrero de 1774 se lee: "para que haga pasar a la Academia así las expresadas pinturas que existían en la citada real casa de San Isidro como todas las demás que se recojan y traigan de las que fueron de los jesuitas"⁶. A continuación la Academia en 1775 nombra a tres profesores, Antonio González Ruiz, Antonio González Velázquez y Andrés de la Calleja para que llevaran a cabo el inventario. Su opinión desfavorable considerándolas obras de menor importancia, provoca discusiones en la Academia que no obstante decide seguir adelante con el proyecto⁷. Finalmente en Junta Particular de 2 de abril de 1775 se da cuenta de que han ingresado en la Real Academia todas las pinturas procedentes de los jesuitas: "Di cuenta, deque se trajeron y se han puesto De manifiesto en las Salas de la Academia todas las pinturas de los Jesuitas, que han venido a poder Del Escrivano del Consejo Extraordinario Sr. Payo acosta de repetidos pasos y dilixencias"⁸. Así pues el lienzo de *San Agustín* se encontraría en la Academia en estas fechas, siendo inventariado



por vez primera⁹ en 1796, datos que servirían de base para el inventario de 1804.

El tema poco común recoge un episodio místico inspirado en los *Soliloquia* de san Agustín, en donde se refleja el gran amor del santo por Cristo y por su madre así como sus dudas para elegir entre la sangre redentora de Cristo y la leche de María, que dió vida a Jesús y que justifica su papel como intercesora. En este sentido san Agustín dice: "Puesto en medio, no se donde volverme: por una parte me alimento de la sangre, por otra de la leche". El tema que presenta un cierto paralelismo iconográfico con el de san Bernardo y santo Domingo, es característico de la Contrarreforma. Enraizado en la piedad mística española ha servido de inspiración a J. Ynterrián de Ayala en su *Pintor cristiano y erudito*¹⁰, habiendo referencias anteriores en fray Luis de los Ángeles y en fray Manuel de los Santos¹¹.

La composición de Rubens nos ofrece, sobre un fondo neutro de nubes, la figura del santo en primer término, arrodillado sobre el manuscrito de sus escritos (*Confesiones y Ciudad de Dios*), elevando su mirada hacia al cielo mientras señala con las manos cruzadas ante el pecho las figuras de Cristo y de su madre situadas a ambos lados. En el ángulo inferior a la izquierda se distinguen sus atributos, la mitra y el báculo, que aluden a su pontificado en Hipona. Tanto en la figura monumental de Cristo como en la Virgen se aprecia la influencia clásica de sus primeros años, fruto de la formación humanista recibida con los jesuitas. La incurvación del cuerpo de Cristo se ha relacionado con el torso del *Fauno* de la familia Gaddi en la Galería de los Uffizi¹². Díaz Padrón, establece un paralelismo con dibujo preparatorio y del *Hermes Belvedere* del Museo de Copenhague, apuntado una derivación también de modelos de Zeus y Poseidón del periodo de Adriano¹³. Por su parte Jaffé relaciona a la Virgen con relieves romanos¹⁴. Pero, junto a esta influencia clásica, es evidente una dependencia del arte italiano al que se vería inclinado Rubens por influencia de su maestro O. Venius. Circunstancias que determinarían su perfeccionamiento en Italia; patente en el aspecto miguelangelesco del Cristo, así como en el buen uso de color consecuencia de su conocimiento del arte veneciano. La suavidad del rostro de María y de su hijo revelan asimismo la búsqueda de un prototipo de belleza ideal en relación con el humanismo italiano. Por otra parte, el eclecticismo de Rubens se observa en la composición así como en los contrastes lumínicos, que responden a un carácter barroco.

De acuerdo a estas características la obra debió ser ejecutada¹⁵ hacia 1615 a pesar de que algunos autores intentaron relacionarla con las fechas de sus viajes a España (1603 y 1628). De acuerdo con la fecha de 1615, Glen, estableció paralelismos con la *Resurrección de Cristo* en la Galería Palatina de Florencia, estimándola contemporánea y con una misma concepción pictórica¹⁶.

La trascendencia otorgada a esta obra dentro de la Academia fue tal que llegó a ser incluida en la publicación de estampas titulada *Cuadros selectos de la Real Academia de San Fernando* realizada con el fin de “divulgar el conocimiento de las obras dignas de estudio y para fomentar el arte del grabado”¹⁷, siendo dibujada y grabada por José María Galván.

M.A.B.P.L.

- 1 P. Madrazo, *Cuadros Selectos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1881-1885, nº7. Lefort, “Rubens”, *Gazette des Beaux Arts* (1895) 69
- 2 A. Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715-1724/1947, III, pág. 859
- 3 D. Bodart, *Rubens*, Roma, Padua, Milán, 1990, pág. 102
- 4 E. Mâle, *L'Art Religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, pág. 456
- 5 A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794/1947, I, pág. 306
- 6 “Junta Particular del 6 de Febrero de 1774”, fols. 183v.-187. ASF 3/122
- 7 “Junta Particular del 5 de Marzo de 1775”, fol. 237. ASF 3/122
- 8 “Junta Particular del 2 de Abril de 1775”, fol. 239. ASF 3/122
- 9 “Noticias de las Obras de las Nobles Artes [...]”, 1796, nº 12. ASF CF 1/2
- 10 J. Ynterrián de Ayala, 1730, t.II, lib. VII, cap. VI, pág. 10
- 11 Fray Luis de los Ángeles, *Vida y alabanzas de San Agustín*, libro 6º, cap. 2. Fray Manuel de los Santos, *Sermones*, pág. 18
- 12 H. Vlieghe, *Saints (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VIII)*, Bruselas, 1972-7193, I, nº 66
- 13 M. Díaz Padrón, *Pedro Pablo Rubens*, Madrid, 1977-1978, pág. 100
- 14 M. Jaffé, *Rubens, Catálogo completo*, Milán, 1989, pág. 197
- 15 D. Bodart, *op. cit.*, pág. 102
- 16 Th. Glen, *Rubens and the Counter Reformation. Studies in the Religious Paintings Between 1609 and 1620*, Londres, 1975
- 17 P. Madrazo, *op. cit.*, 1885, nº 7. J. Carrete Parrondo y otros, *Catálogo general de la Calco-grafía Nacional*, Madrid, 1987, págs. 220-225

Cristo crucificado

ALONSO CANO

Ca. 1646

Óleo sobre lienzo

2,425 x 1,635 m.

M: 635

Ref.: Palomino y Velasco, 1715-1724/1947, 995 — Ponz, 1772-1794/1947 — Bosarte, 1793, 38 — Ceán Bermúdez, 1800, I, 220 — Cruz y Bahamonde, 1812, II, 31 — Gómez Moreno, 1916 — Gallego Burín, 1925, 145 — Tormo, 1929, 40 — Beroqui, 1932, 96-97 — Martínez Chumillas, 1948, 115-116 — *Alonso Cano*, 1954, 53, nº 19 — Wethey, 1955/1983 — Wethey, 1958, 15 y 33, lám. 15 — Pérez Sánchez, 1964, nº 635 — Labrada, 1965, nº 635 — *Alonso Cano*, 1968, nº 25 — Orozco Díaz, 1969 — Orozco Díaz, 1970, 12 — Rose-Wagner, 1983, II, p. 65 — *Guía*, 1988, 41, nº 3 — Azcárate, 1991, 99-101 — Pérez Sánchez, 1992, 211

Doc.: "Catálogo", 1818 — "Catálogo", 1821, nº 18 — "Catálogo", 1829, nº 19

Exp.: [Granada] *Alonso Cano*, 1954 — [Granada, Hospital Real] *Alonso Cano*, 1968

Palomino, en sus *Vidas de los pintores y escultores eminentes españoles*, nos cuenta una expresiva anécdota de la de Alonso Cano (Granada, 1601-1667): "Sucedió, pues, que estando ya moribundo, le llevó el cura un Santo Crucifijo de bulto (que no era de muy buena mano) para exhortarle; y Cano le dijo, que le quitase allá; el cura se sobresaltó de suerte que estuvo para conjurarle y diciéndole: 'Hijo, ¿qué hace?, mire que este Señor es Quién le redimió y Quién le ha de salvar'. Y él respondió: 'Así lo creo, padre mío; pero ¿quiere que me irrite, si está mal hecho, y me lleve el diablo? Déme una Cruz sólo, que yo allí con la fe le venero y reverencio, como es en Sí, y como yo le contemplo en mi idea'". Pensemos que en ese instante supremo el gran pintor granadino reviviría "su idea" del Crucificado tal como la había plasmado en el magistral lienzo de nuestra Academia.

El cuerpo de Cristo se inscribe en la cruz, con rigurosa verticalidad, perfectamente equilibrado y simétrico, gracias al supedáneo en que apoyan los pies sujetos por dos clavos; otros dos atraviesan las palmas de las manos con los dedos apretados. La cabeza (coronada de espinas y levemente aureolada) descansa a plomo sobre el pecho percibiéndose, en claroscuro, un rostro barbado con los ojos cerrados. Mientras que los rasgos de la cara solo se intuyen entre sombras, el torso y las extremidades refulgen invadidos por la luz que matiza suavemente las carnaciones modelando, de modo bellísimo, la figura; la sangre que fluye de las heridas apenas turba la exaltación del desnudo, concebido dentro de los más estrictos cánones clásicos. Éstos solo se alteran con una única nota de barroquismo: la que provoca el paño de pureza, oblicuamente ceñido con una cuerda y agitado por el lado izquierdo.

Tras destacar los altos valores estéticos del Crucificado, todo cuanto se percibe en el lienzo parecería accesorio si Cano no contribuyese a enriquecerlo con sutiles pormenores. Al pie del brazo mayor de la cruz se distingue la calavera de Adán y en el extremo superior, la inscripción "INRI". En el fondo oscuro, con una línea baja de horizonte, se insinúa, a la izquierda, una masa rocosa, recortándose a continuación el perfil de una ciudad animado por levísima luz crepuscular; apenas se distinguen algunas torres con agudos chapiteles, edificios de planta cilíndrica, triconque o cúbicos; nos hallaremos, como supuso el profesor Azcárate (1991), ante una evocación de Jerusalén.

El cuadro, así analizado, consiente reconocer la posición ambivalente que ocupa Cano en la pintura española del siglo XVII como fruto de una feliz "conjunción de barroquismo y manierismo" en el orden formal, aunando "aspiraciones estéticas y espirituales", expresándolo con palabras del profesor Orozco Díaz (1968 y 1969). Desde el punto de vista iconográfico nuestro *Cristo crucificado* muerto, con el cuerpo apoyado en un supedáneo, cuenta con un riguroso antecedente en la obra de Pacheco, cuya mejor versión, firmada y fechada en 1615, se conserva en



el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada. Velázquez, el genial discípulo y yerno del pintor tratadista, que se había vinculado al taller cuatro años antes, tuvo muy en cuenta esta versión en su *Crucificado*, llamado de San Plácido, fechable hacia 1635 y estudiado en 1916 por don Manuel Gómez-Moreno, el ilustre poseedor del prototipo; pero importa subrayar que introdujo algunos cambios, inclinándolo hacia adelante el supedáneo y moviendo lateralmente la cabeza de Jesús. Esas modificaciones, que no encontramos en el lienzo de la Academia, conceden relevancia a la hipótesis de María Elena Gómez-Moreno (catálogo de la exposición Alonso Cano en Granada de 1954) que, tras apuntar el paralelismo con el *Cristo* de Velázquez, observó que “ambos proceden de un tipo de Pacheco, y es verosímil que Cano tuviese oportunidad de estudiarlo en la tabla de la colección Gómez-Moreno, que perteneció a Velázquez probablemente”. Quede señalada la sugestiva propuesta.

Como es bien sabido Alonso Cano, nacido en Granada en 1601, se trasladó con su familia a Sevilla en 1614, vinculándose al taller de Pacheco dos años después, siendo condiscípulo de Velázquez. Probablemente, merced a los buenos oficios de éste, se trasladó a la Corte hacia 1638, como pintor y Ayudante de Cámara del omnipotente valido de Felipe IV el Conde-Duque de Olivares, cuando se había concluido la gran tarea de decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Coincidiendo con la caída del privado, en 1643, pudo realizar para su fundación, en el Convento de Dominicas de Loeches, donde se retiró, un hermoso *Cristo Crucificado* (fue a parar a la colección madrileña de Gregorio Diego Curto) de tres clavos, inclinándolo lateralmente sin cordón en el paño de pureza y con fondo neutro, oscuro. Vale la pena subrayar estas notas para reflexionar brevemente sobre los cambios que se observan en el cuadro de la Academia. Wethey (1958) piensa que se pintaría después del de Loeches: “perfectamente dibujado y modelado, muestra un espíritu de serenidad que lo hace casi académico. Pertenece a la segunda fase del período del artista en Madrid, unos pocos años más tarde (*circa* 1646)”. No modificaremos esta fecha, pero queremos dejar abierto un margen de duda sobre la posibilidad de que nuestro lienzo, por sus nexos con la tabla de Pacheco y el lienzo de Velázquez, fuese fruto de experiencias lógicamente anteriores. Otros dos crucificados, más que de Cano, canescos, hechos en Granada después de 1652, vuelven, uno a la fórmula de los cuatro clavos (Palacio Arzobispal) y otro a la de tres (Academia de Nuestra Señora de las Angustias); ambos coinciden al presentar la cabeza inclinada lateralmente.

Cuanto se ocuparon de nuestro cuadro han destacado su refinada belleza. Añadamos algunas opiniones a las ya aducidas. Don Manuel Gómez-Moreno, en 1916, llegó a decir que “para un Apolo crucificado [...] estaría en carácter” considerando difícil “idear un Cristo que, sin horrores, triunfe a la par de la huma-

nidad y de la muerte". Gallego Burín, en 1925, glosando las palabras anteriores, destacaba la blandura y suavidad de los Cristos de Cano. En 1948 Martínez Chumillas consideró la obra como "uno de los más bellos lienzos místicos que ejecutó el maestro", aunque pensando que el modelado de la figura decae en las piernas. Pérez Sánchez, en 1992, enaltecía (con la versión procedente de Loeches) su "extraordinaria elegancia, con un cuerpo apolíneo de serena belleza, recortado sobre un fondo de dramáticas luces rojizas".

Queda por señalar lo que se sabe acerca de la procedencia del cuadro, aclarado en gran parte por las rigurosas investigaciones de Isadora Joan Rose-Wagner (1983, II, págs. 65-67) aunque disintamos en leves puntos. Partiendo de las noticias transmitidas sobre Madrid por Ponz (1776/1947), aparte del *Crucificado* de Loeches (que figuraría entre las que se lamentó de no haber visto por hallarse en clausura), menciona, en el Convento de Carmelitas Descalzos, "un Crucifijo de Cano"; de mayor interés es lo que consigna en la Parroquia y Monasterio de San Martín: "En el descanso de una escalera, que sube al claustro alto, está el bello Crucifijo de Alonso Cano, pintura casi del tamaño natural. Es lástima que no se coloque en mejor sitio". En 1793 vio y enalteció la obra Bosarte, comparándola con la de *San Plácido* por Velázquez. Muy poco después, Ceán Bermúdez (1800) cita en el Carmen un *Crucifijo* (aunque duda si se habría vendido) y en San Martín, "El quadro del crucifijo, que se trasladó de la escalera a una capilla de esta iglesia"; anotemos, como muy expresivo, el matiz entre "un" y "el crucifijo"; en lugar bien visible, debió llamar la atención de Godoy. En el inventario de sus pinturas, realizado por Quilliet en francés y fechado el 1 de enero de 1808 (pocas semanas antes del motín de Aranjuez del 19 de marzo), se registra: "Alonso Cano... Un Christ en croix Superbe". Pensamos, atendiendo a razones de calidad, que nuestro lienzo sería el de San Martín, en contra de lo que supone Rose Wagner. Tras la estrepitosa caída del Príncipe de la Paz, en fecha sin precisar pasaría a la Academia, donde lo vio, en 1812, Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule. De la Corporación pasaría un año después a Francia, para integrarse en el Museo Napoleón; fue devuelto en 1815. Se cita en los catálogos de la Academia a partir de 1818. En la *Guía del Museo* (1988, pág. 41) se dice que el cuadro "al parecer procede de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla". Acudiendo a las obras de Ponz y Ceán Bermúdez hallamos noticia de la adquisición, dentro ya del siglo XVIII, para el centro monástico hispalense, de una Crucifixión; muy difícilmente podría ser la nuestra, realizada, como hemos dicho, durante la etapa madrileña del pintor.

J.M.P.A.

La Magdalena

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Ca. 1650

Óleo sobre lienzo

1,61 x 1,09 m.

M: 657

Ref.: Luis Alfonso, 1886, 164 — Calvert, 1907, 142, 187 — Castro, 1929, 26, nº 15 — Tormo, 1929, 31 — Mayer, 1936, 45-46 — Arribas, 1939-1940, 237-238 — Pérez Sánchez, 1964, 61, nº 657 — Labrada, 1965, 63, nº 657 — Angulo, 1981, II, 282, nº 359 — *Pintura*, 1985 — *Guía*, 1988, 46, nº 18 — Azcárate, 1991, 104

Doc.: "Inventario", 1804, nº 6 — "Inventario", 1824, Sala 1ª o para Juntas, nº 10 — "Catálogo", 1884, 58v.

Exp.: [Tokio, Museo Seibu] *Pintura*, 1985

Murillo (Sevilla, 1617-1682) pintor sevillano formado inicialmente con Juan del Castillo, supo aprovechar el conocimiento de Rubens, Van Dyck, Zurbarán, Ribera, los venecianos y hasta del propio Velázquez.

Su producción responde al espíritu Reformista que tanta importancia tuvo tras las ideas derivadas en el Concilio de Trento, donde se establece una férrea disciplina moral y un creciente interés por captar nuevos fieles. Murillo, en sus pinturas, tiende al deseo de despertar el amor fervoroso del creyente por la contemplación de una escena humana. Es el único pintor del XVII que hereda el sentimiento de la medida y la ponderación expresiva de Montañés. Su mundo artístico es fundamentalmente equilibrado, en el que predomina la belleza que tiende hacia lo hermoso más que hacia la perfección ideal.

El lienzo que nos ocupa, regalado por su majestad Carlos III en 1780¹, parece haber sido ejecutado por los años 1645-1650². Entre 1650-1655, realiza sistemáticamente el tema religioso de manera tenebrista, en donde el juego de luces y sombras con sus efectos teatrales es la característica fundamental. Suele pintar en este quinquenio varias versiones de la Magdalena arrodillada en el interior de una gruta; tema que se ajusta al ideal contrarreformista por el simbolismo de la conversión, lo que supone la ruptura con el pasado mundano y su apertura a la santidad.

Esta obra, puede compararse con la Magdalena de la Galería Nacional de Dublín realizada por el autor en el mismo período de tiempo. En ambas composiciones las figuras se recortan violentamente en un fondo que es un interior de una cueva. La colocación de los brazos de manera recogida en actitud de arrepentimiento es similar, quizá más acusada en la de Dublín por la posición arrodillada de la santa. En ellas, los rostros, de indudable belleza, dirigen su mirada al Cielo implorando la Gracia. Se representa también el pote de ungüentos, con los que perfumó a Cristo en el pasaje evangélico; la calavera, clara alusión a la muerte, y el Crucifijo que simboliza la victoria sobre la misma.

El cuadro expuesto alcanza una gran intensidad expresiva conseguida mediante la monumentalidad de la composición, casi superando las anteriores versiones del mismo tema realizadas por Ribera.

La propia figura genera el volumen en el lienzo, a lo que contribuye de manera específica los focos de luz. La fuerte iluminación del rostro, brazos y libro ayudan a crear este efecto de profundidad al dejar otras zonas en semipenumbra. El libro, con su posición escorzada contribuye de manera decisiva en este sentido, al igual que los pliegues del manto al ser tratados con suavidad y gradación lumínica. Consigue una mayor sensación de ascetismo dando al rostro un tratamiento juvenil; la anatomía femenina queda manifestada por medio de formas delicadas y suaves.

La destreza del tratamiento de la luz, anteriormente mencionada, resulta evidente ya que evoca las soluciones patéticas del tenebrismo; las sombras resultan un poco



6.

oscuras, y el colorido relativamente opaco, denotando aquí la influencia de Guido Reni.

Murillo se nos muestra sobre todo como un extraordinario pintor, que evoluciona desde las primeras características de su técnica, basadas en el tenebrismo, a la perfección de su estilo personal.

B.P.D.

- 1 "Junta de 5 Marzo de 1780", en *Juntas generales, ordinarias y públicas, desde 1776-1785*, fol.145v. ASF 3/84
- 2 Diego Angulo, *Murillo*, Madrid, 1981, pág. 282

El sueño del caballero

ANTONIO DE PEREDA

Óleo sobre lienzo

1,52 x 2,17 m.

M: 639

Ref.: Díaz del Valle, 1656-1659/1916 y 1934, *apud* Tormo, 1916, 44-46, y Sánchez Cantón, 1934, II, 375 — Palomino, 1716-1724/1947, 958 — Ceán Bermúdez, 1800, IV, 65 — Sterling, 1848, 505 — Tormo, 1916, 60-75 — Tormo, 1929, 35 — Beroqui, 1933, 255 — Lafuente Ferrari, 1935, 176-177 — Mayer, 1947, 457, il. 355 — Guinard y Baticle, 1950 — Lafuente Ferrari, 1953, 361, il. 228 — Sánchez Camargo, 1954, 195-200 — Trapier, 1956, 17-19 — Hernández Perera, 1958, 29 — Sterling, 1959, 73 — Soria, 1959, 282 — Pérez Sánchez, 1964, nº 639 — Labrada, 1965, nº 639 — Guinard, 1967 — Gállego, 1968/1972, 246-247 — Angulo, 1971, 216, il. 208 — Bialostocki, 1973, 203 — Valdivieso, 1973 — Young, 1976, 212 — Pérez Sánchez, 1978, nº 39 — Pardo Canalis, 1979, 301 y ss. — Rose-Wagner, 1983, II, 693-694 — Jordán, 1985, 214-228 — Pérez Sánchez, 1987, 116-121 — Pérez Sánchez, 1992, 246-248 y 441 Doc.: "Catálogo", 1818 — "Catálogo", 1821, nº 294 — "Catálogo", 1829, nº 20

Exp.: [Madrid] *El reloj en el arte*, 1965, nº 29 — [Londres, The Royal Academy of Art] *The Golden Age of Spanish Paintin*, 1976, nº 54 — [París, Petit Palais] *La peinture espagnole du Siècle d'Or de Greco à Velázquez*, 1976, nº 41 — [Madrid, Salas de exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos] *D. Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*, 1979, nº 39 — [Madrid] *El arte en la época de Calderón*, 1981-1982, nº 48 — [Madrid, Museo del Prado] *Pintura española de bodegones y flores de 1600 a Goya*, 1983-1984 — [Bruselas, Palais des Beaux Arts] *Splendeurs d'Espagne et des Villes Belges, 1500-1700*, 1985, nº C 89

Nos hallamos ante una de las obras más emblemáticas de la pintura española del siglo XVII, en la que confluyen una serie de problemas iconográficos y estilísticos que acrecentan su interés. El lienzo nos muestra a un hombre sentado en un sillón frailer, ricamente vestido, con tela de brocado y cuello de encaje, cubriendo su cabeza con sombrero de plumas; duerme reclinando su rostro en la mano izquierda. Ante él, sobre una mesa cubierta con un tapete verdoso, se amontonan las cosas más dispares que intentaremos enumerar. En primer término: monedas de oro y plata desparramadas de una bolsa, unos naipes que medio cubren una miniatura-retrato de aire velazqueño con el busto de una dama (¿la reina doña Mariana de Austria?), una arqueta de concha con herrajes de plata, abierta, de la que salen collares de perlas y una suntuosa cadena, un arma corta de fuego que pisa unas partituras, una máscara y anillos esparcidos. Fijémonos en lo que hay detrás. Sobre peana de ébano, un hermoso reloj dorado, con la esfera flanqueada por columnillas, teniendo como remate un cuerpo con pináculos y vástago central; al lado un brazalete de una armadura pavonada; en él apoya un espejo donde se refleja una calavera vista desde abajo, que contrasta con una segunda en posición normal; ambas posan sobre las hojas de un libro abierto bajo el cual se ve otro cerrado; junto a éste, un florero. Hernández Perera (1958) observó atinadamente: "otra vez vuelven a reunirse la calavera con el reloj, como en las versiones flamencas renacentistas de San Jerónimo". Al fondo de la mesa se acumulan un peto, con una viola detrás y un candelabro delante cuya luz se extinguió; hacia la derecha, sendas coronas de laurel e imperial, un cetro, una mitra, una bandera abatida, una esfera... Y cerrando este abigarrado conjunto un ángel, con túnica carminosa, las alas desplegadas (tras ellas se agita un paño) y la faz vuelta hacia el caballero, sostiene extendida una tira de tela blanca, a modo de filacteria, donde se lee (deshaciendo abreviaturas), AETERNE PUNGIT [sigue un diminuto arco dibujado con una flecha teniendo como fondo un sol] CITO VOLAT/ET OCCIDIT, que traduciremos, incorporando el diseño, ETERNAMENTE PUNZA EL DARDO CON RAPIDEZ, VUELA Y MATA; el profesor Azcárate ve, acertadamente, en el texto con el jeroglífico una alusión al paso del tiempo. La presencia del personaje dormido explica el título asignado al cuadro en las últimas décadas. Pero debemos recordar que en los catálogos de la Academia desde el siglo XIX hasta el de Labrada de 1965 se le llamó *La vida es sueño*, con todas sus resonancias calderonianas. Otras denominaciones como *El sueño de la vida* o la más expresiva de *El desengaño de la vida* (Angulo, 1971), alcanzaron menos difusión. Hemos querido realizar una enumeración, casi exhaustiva, de cuanto se muestra en el lienzo para ver en él la mayor concentración de cosas terrenas que

alcanzan un valor añadido al convertirse en símbolos de todo lo que es perecedero y vano. En otras palabras, para ver en él una de las más complejas alegorías de la vanidad humana de todo el arte español. Contemplando el cuadro acude enseguida a la memoria otro, algo más pequeño (1,40 x 1,74 m.), conservado en el Museo de Viena; se trata de una *Vanitas* considerada en un principio obra del pintor flamenco Franc Luyck, pero que Mayer, en 1911, vinculó al español don Antonio de Pereda (no le arrebatemos el tratamiento reservado en su tiempo a gentes de alto rango y del que, reiteradamente, hizo gala), siendo esta atribución aceptada después de modo casi unánime. Pérez Sánchez, en el certero análisis que hizo de este cuadro en 1978 (del que por cierto dio a conocer una réplica más tardía, con sensibles cambios, en el Museo de los Uffizi de Florencia) emparentó el lienzo “muy directamente con *El Sueño del Caballero* de la Academia, aunque, al omitir la figura del hombre que sueña, la composición adquiere una más inmediata y directísima admonición, no exenta seguramente de connotaciones políticas”.

Nos parece indispensable seguir manteniendo una íntima relación entre el cuadro de Viena y el de la Academia. Al primero más que al segundo podría aplicársele un importante texto de Lázaro Díaz del Valle (fechable entre 1656 y 1659) reproducido primero por Tormo (1916) y luego por Sánchez Cantón (1934); en la biografía de Pereda, después de dedicar grandes alabanzas al lienzo de “el socorro que metió en Génova el Marqués de Santa Cruz” (fechado en 1634 y hoy en el Prado) dice: “también pintó (entiendo que antes de éste) un lienzo del desengaño del mundo, con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son todo a lo que puede llegar el arte de la pintura, porque este artífice pinta muy al natural, tierno y fresco...”. Pasadas más de seis décadas Palomino (1715-1724/1947) añadió un dato más: “Esta pintura, por ser cosa insigne, la colocó el Señor Almirante padre en la Sala destinada para pinturas de los eminentes españoles. Otra semejante para hoy en poder de los herederos de Pereda”. El personaje que poseía la galería de cuadros debió ser (siguiendo a Tormo) el 10º Almirante de Castilla, Duque de Medina de Rioseco, fallecido en 1691.

Aplacemos las hipótesis sobre la identificación del “desengaño del mundo” y la réplica que tuvieron los deudos del artista. Ahora importa, sobre todo, destacar la estima y el interés sentido hacia un género, el de la *Vanitas* (que entraña la intelección de la existencia como “vanidad de vanidades”), íntimamente vinculado al del bodegón, que logra asignar a las cosas fungibles que nos rodean en la vida una intención moralizante. Julián Gállego (1968/1972), refiriéndose a la “interpretación simbólica del objeto real” analiza el posible significado de las



frutas (que faltan en nuestro cuadro), como alusivas a vicios y virtudes, de las flores (que sí están), con carácter a veces ambiguo, y (fuera del mundo vegetal) todo lo que es caduco empezando por el hombre mismo; así las calaveras que subsisten de nuestros despojos, o las cosas hechas por los seres humanos que de modo tan pródigo invaden el mundo que rodea *El sueño del caballero*. Es obvio el significado de los cráneos, que nos llevan a pensar en el de Adán, al pie del Gólgota; Gállego asocia a éstos el reloj: “El tiempo que pasa significa [...] la amargura que impide el placer”; refiriéndose concretamente a nuestro lienzo nos dice que en este “jeroglífico [...] asistimos a una de esas pesadillas o ensueños que sirven de aviso [...] Es posible que algunos de los objetos reproducidos [...] vengan de [...] antiguos simbolismos. El espejo, el cofrecillo, el saco de dinero, son atributos medievales de la Prudencia; el reloj, de la Templanza [...] Pereda pudo aquí referirse a un tema concreto, suerte de ‘empresa’ destinada a una persona, aunque aplicable a muchas”.

Cuanto llevamos dicho y transcrito es más que suficiente para avalar el inmenso interés de este cuadro que además (no lo olvidemos) pictóricamente hablando es de gran calidad. *El sueño del caballero* se inscribe, con otros cuadros afines, dentro de un espacio peculiar en el dilatado y difuso mundo de las “naturalezas muertas”. Recuérdense las *Vanitas* de Viena con su versión de Florencia, la del modesto pintor Velázquez Baca (dada a conocer por Valdivieso en 1973) en San Quirce de Valladolid y algunas sin figuras, como la de Andrés Deleito, dentro de la órbita castellana. En la andaluza tendríamos que evocar las obras de Valdés Leal, con un cuadro emblemático dos o tres lustros posterior al nuestro: el del Hospital de la Caridad de Sevilla, conocido por la inscripción *In ictu oculi*, que alude con su compañero *Finis gloriae mundi* a *Las postrimerías de la vida*. En este lienzo, sin seres vivos, el tema de la calavera se desarrolla hasta trocarse en un esqueleto con guadaña y ataúd; pero perviven, hasta repetirse casi íntegramente, todas las cosas terrenales que enumeramos en *El sueño del caballero*; parece como si el maestro sevillano (que visitó Madrid en 1664) hubiese visto y retenido en su retina o en un apunte aquel cuadro y lo reactualizara radicalizando su valor testimonial como prenda de lo efímero, convirtiendo además a la muerte descarnada en única protagonista.

Casi todo de cuanto acabamos de decir quedó plasmado en la memorable exposición, *Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya* (1983-1984), celebrada en el marco del Museo del Prado. Su organizador, el profesor Pérez Sánchez, al estudiar nuestro cuadro en el importante catálogo, ponderó las diversas propuestas que se hicieron sobre su fecha (antes de 1640, Mayer, hacia 1655, Soria, 1673, Bialostocki, por haber creído, víctima de una errata ajena,

que correspondía a ese año, y no a 1637, *La vida es sueño* de Calderón), optando por situarlo en torno a 1660, “aunque el tipo humano del ángel se despegga de todo cuanto conocemos del pintor y produce un evidente desconcierto, que ha llevado incluso a dudar de su atribución (Soria), pensando en Carreño. De todos modos la maravillosa calidad de la naturaleza muerta no permite pensar en otra mano que en la de nuestro pintor, como tradicionalmente se viene aceptando”.

Así estaban las cosas, cuando tuvo lugar, en 1985 y en los Estados Unidos, la exposición *Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650*. Su comisario, William B. Jordan, adujo razones plausibles para creer que la *Vanitas* de Viena podría ser el cuadro citado por Lázaro Díaz del Valle, descrito en un inventario hecho a la muerte del noveno Almirante de Castilla en 1647, donde se cita un lienzo “con cuatro cabezas de muertas”(se olvidó de tres). La versión conservada en el Museo de los Uffizi de Florencia sería la que, según Palomino, poseían los herederos de Pereda. Sobre nuestro cuadro, ausente de la exposición, Jordan no llega a pronunciarse claramente; tras recordar la posición de Soria (1959), favorable a un maestro de órbita velazqueña como Carreño, concluye con esta frase: “Aunque *El sueño del caballero* podría no ser incluido dentro de la obra de Pereda, no podemos, todavía, ofrecer una atribución alternativa”.

Llegamos a 1987; en este año Pérez Sánchez publica un nuevo y documentado estudio en Friburgo sobre *La Nature Morte*; después de recordar ciertas peculiaridades estilísticas de nuestro cuadro que se despegan de otros rigurosamente documentados de Pereda, alude al hallazgo del testamento [sic] de un discípulo de Velázquez poco conocido, Francisco de Palacios (h. 1622-1652), en el que se menciona un cuadro que, por su asunto, hace pensar en *El sueño del caballero*; se abre así un interrogante sobre la atribución tradicional, ante la posibilidad de que el lienzo fuese obra de este maestro del que se conocen bodegones firmados y fechados en 1648. Traduzcamos las últimas palabras de sus comentarios: “Aunque si, en el estado actual de nuestros conocimientos, es difícil aceptar esta hipótesis sugestiva sin controversia y si es más que probable que esta magnífica composición continuará considerándose como obra de Pereda, esta posibilidad racional, que podría disipar dudas de modo satisfactorio, debería ser mencionada”. En un libro aparecido en 1992 sobre *La pintura barroca en España* vuelve el profesor Pérez Sánchez a tocar el tema: “Problema singular lo constituye la famosa composición de *El sueño del caballero* de la Academia de San Fernando, siempre considerada como obra maestra de Pereda, pero que encaja con dificultad en la cronología del pintor ya conocida y fijada con cierta precisión. Aunque corresponde evidentemente a una sensibilidad y a un carác-

ter análogo a lo que Pereda muestra, su técnica, su ejecución y sus modelos humanos resultan un tanto diversos de lo que se le ha atribuido con seguridad, y es posible que se trate de obra del casi desconocido Francisco de Palacios, relacionado como hemos visto con Velázquez, al que desde luego evocan ciertos aspectos del famoso lienzo, que parece corresponder también con uno que se cita como obra de Palacios en la dote matrimonial de éste”.

Llegamos al final de un largo *excursus* en el que hemos querido reflejar los más notables Ocomentarios que se han ido haciendo sobre *El sueño del caballero*; hemos visto que, sin excepción, cuantos se ocuparon de él enaltecieron su gran calidad y su valor emblemático, desde el punto de vista iconológico, dentro de la pintura española del siglo XVII. Pero también hemos recogido las dudas planteadas (especialmente desde 1986) sobre el autor de la obra. Confesamos con sinceridad que los interrogantes surgidos ante la mención de un cuadro, con tema semejante al nuestro, en la dote matrimonial de Francisco de Palacios, abren un margen de duda; pero no consienten a nuestro juicio modificar una atribución mantenida desde que el cuadro fue visto en el Palacio de Godoy en 1800, avalada después (aunque respetemos las posturas reticentes) por sólidas razones de tipo estilístico y, sobre todo, iconográfico. Del cuadro de Viena se pasa al nuestro sin dificultad como observó el profesor Angulo, en 1971, en su preciso análisis de la obra de Pereda. Las calaveras o “muertes” que nutren sus cuadros (a veces en posiciones contrapuestas) constituyen una constante digna de tenerse en cuenta; pero aquí aduciendo un detalle concreto: la calavera que en nuestro lienzo se refleja, al borde de un libro, en un espejo, vuelve a verse, también reflejada y sobre un libro, en el lienzo firmado que pertenece a la viuda del Dr. Blanco Soler, donde vemos además un reloj, un candelero, monedas, naipes y otras cosas que entroncan con las representadas en *El sueño del caballero*; ambas obras fueron objeto de un amplio comentario conjunto, de tipo periodístico, por el crítico Sánchez Camargo en 1954. No vemos grandes disparidades de indumentaria entre la que lleva nuestro hombre dormido y la que visten algunos personajes situados a la derecha en el *Socorro a Génova* del Prado, obra de juventud y también de precoz madurez. No es fácil reconocer la misma mano entre las pocas obras que conocemos de Francisco de Palacios (como los bodegones, carentes de intención moralizante, firmados y fechados en 1648, conservados en Austria y que se expusieron en Estados Unidos en 1986) y la que ennoblece las colecciones de la Academia. La responsable prudencia de que hizo gala el profesor Pérez Sánchez (en los textos comentados y en las ilustraciones que los acompañan, con el nombre de Pereda en el pie de la publicada en 1987 y añadiendo interrogante al de Francisco de Palacios en

1992, impresa, por error, invertida) contribuye a que quede abierto un debate sin que, por parte del Museo de la Academia, se proceda a modificar una atribución sólidamente cimentada.

Antes de concluir consignemos que el cuadro llegó sin duda a la Corporación con otros procedentes de la colección de Godoy, aunque no se cita en el inventario de Quilliet de 1808; sí fue visto por González de Sepúlveda en 1800 ("lo más notable que tiene son el cuadro de la vida en sueño de Pereda"), en la visita que hizo al Palacio del Príncipe de la Paz, dada a conocer por Pardo Canalís en 1979.

J.M.P.A.

La Magdalena penitente

JUAN CARREÑO DE MIRANDA

1654

Óleo sobre lienzo

2,20 x 1,80 m.

Firmado y fechado: "J. Carreño fecit/año 1654".

M: 638

Ref.: Ceán Bermúdez, 1800, I, 270 — Saunier, 1899, 342 — Beruete, 1914, 171 — Bejarano, s.f. (1925), 145 — Castro, 1929, 139, nº 26 — Tormo, 1929, 61 — Díaz, apud Sánchez Cantón, 1930, II, 381 — Lafuente y Friedlander, 1935, 628 — Palomino, 1947, 1025 — Ponz, 1947, 475 — Mayer, 1947, 473 — Lafuente, 1953, 365 — Pérez Sánchez, 1964, 60, nº 638 — Labrada, 1965, 23, nº 638 — Angulo, 1971, 274 — Baretini, 1972, 40 — Camón, 1977, 462 — Pérez Sánchez, 1985, 49-50 — Carreño, 1986, 200 — Guía, 1988, 116, nº 16 — Azcárate, 1991, 109 — Pérez Sánchez, 1992, 288

Doc.: "Catálogo", 1818, 17, nº 132 — "Catálogo", 1819, 17, nº 113 — "Catálogo", 1821, 18, nº 113 — "Catálogo", 1824, 29, nº 36

Exp.: [Madrid, Palacio de Villahermosa] Carreño, 1986, nº 13

Todos los autores coinciden en afirmar que Carreño (Avilés, Asturias, 1614-Madrid, 1685) ha realizado en este lienzo, una de las mejores obras de su etapa de madurez. El primero en elogiar esta espléndida *Magdalena penitente* fue Palomino, quien tuvo la oportunidad de admirarla en el Convento de las Arrepentidas o Recogidas de Madrid, hoy desaparecido, dedicándole estas palabras: "al óleo hizo obras maravillosas: la Santa María Magdalena Penitente en el desierto, que está en un altar colateral del Convento de las Recogidas, en un lienzo de tres varas castellanas de alto, y dos de ancho, es de su excelente mano"¹. Es, además, esta obra, singular testimonio y a la vez aglutinante de sus ingredientes estilísticos.

Llegado a Madrid el pintor a la corta edad de once años, comenzó pronto sus estudios, teniendo como profesores a Pedro de las Cuevas en el dibujo y a Bartolomé Román en el colorido. Seguramente fueron estos quienes, con sus enseñanzas, le animaron al examen y mayor acercamiento de los grandes maestros flamencos y venecianos, cuyas influencias se ponen de manifiesto en la obra que ahora nos ocupa. En ella se refleja, asimismo, el peculiar estilo que el lombardo Caravaggio extendió por toda la Europa de su tiempo.

Este trabajo de Carreño constituye, además, un claro ejemplo de la corriente pictórica española del siglo XVII, pues como afirmó en 1921 André Blum "está hecha con un misticismo penetrante y un realismo violento que refleja el temperamento de la raza. Exalta una fe intensa y, tras ser elevada a la divinidad, retorna con una mezcla de sensualismo y de brutalidad hacia la naturaleza". Estas líneas dedicadas a nuestra pintura del Siglo de Oro, bien podrían haberse inspirado en esta *Magdalena* de Carreño de Miranda.

Realizada en 1654, vuelve al asunto ya representado por el mismo autor en 1647 y conservado hoy en el ovetense Museo de Bellas Artes de Asturias; sin embargo lo hace en esta ocasión con mayor fuerza y tenacidad, intentando superar y magnificar lo anteriormente conseguido.

Al examinar la obra nos introduce en los componentes fundamentales del estilo de su creador. La disposición general de la figura, situando a la santa en la oscura oquedad de la roca, recuerda a la estructura utilizada por José de Ribera, así como la fuerte iluminación que incide sobre su cuerpo —aún estando representado al aire libre— que abre paso a grandes contrastes de clarooscuro, incluyendo a la escena en el tenebrismo vigente. Todo ello obliga a que nuestra atención recaiga en el auténtico asunto, sin restar importancia al luminoso fondo de paisaje de inspiración velazqueña que, sugerido y esbozado, se distingue del detallado primer plano.

Es necesario resaltar el tratamiento pictórico de todo el conjunto, pues es aquí donde el autor nos da las claves de las influencias que fue captando de otros artistas. Su sensibilidad difiere en cierta manera de la escuela madrileña al ser



más contenida y clásica, pero sin renunciar en modo alguno a la opulencia barroca. Encierra una equilibrada sensualidad que denota la preferencia por la forma de hacer, más contenida, de Van Dyck, frente a la exuberancia de Rubens, dejando entrever la suavidad y delicadeza de los senos a través de los dorados rizos de sus cabellos. La Magdalena, con su sensualidad semivelada, ha representado en numerosas ocasiones el papel de Venus cristiana en la iconografía religiosa.

Gracias a la reciente restauración llevada a cabo por Pablo Mostacero han salido a la luz los auténticos valores cromáticos que ponen de relieve la referida influencia veneciana, mas concretamente tizianesca, destacando el intenso azul del manto de la santa, los brillos y rebrillos del humedecido musgo y las hiedras enredadas entre la rocas, y las centelleantes luces del cuerpo de la Magdalena. Todo ello hace de este lienzo, según Pérez Sánchez², “una de las obras más bellas de la pintura española y un consciente homenaje a Tiziano del artista de la escuela madrileña”. Las tonalidades vivas de su gama pictórica animan el lienzo, pero sin salirse de los colores fríos. Esta articulación tonal justifica una perfecta armonía cromática que unifica toda la composición, imprimiendo brillantez al conjunto.

Siguiendo esta línea ideológica, queda en la obra perfectamente demostrado que Carreño de Miranda, sin desdeñar el dibujo, otorga preferencia al color, consiguiendo una vibración atmosférica que envuelve toda la escena. En este sentido, Bejarano Escobar³ afirma que, en su íntimo pensar, estaba este artista del siglo XVII cercano a Goya, pues decía este último que en la naturaleza no hay mas que sol y sombras, fuente de una genial transformación del claroscuro. Ratificando esta aseveración, vemos como Carreño en este lienzo, no termina de pintar las cosas en la totalidad de sus superficies, sino que traza unos hilos de luz y, el resto, queda en el vacío, siendo completado por el espectador.

En cuanto a la composición, es a un mismo tiempo clara y compleja, realizando, en algunos miembros de la figura, escorzos bien estudiados y, colocando diferentes ángulos de visión. Pero lo principal es la rica perspectiva aérea configurada a base de luces y sombras en fuerte relieve.

No se puede concluir el estudio de esta obra sin hacer alusión a la riqueza iconográfica que contiene, apuntando todos los símbolos: la calavera, el Cristo crucificado y el libro abierto, a la situación de penitente de la santa y el pomo de cristal, a la fragilidad de la condición humana y su debilidad ante las tentaciones terrenales. Todo ello hace referencia a la propia vida de María Magdalena, en otro tiempo meretriz y, ahora, penitente, arrepentida de sus pecados y seguidora fiel de la doctrina predicada por el Maestro.

Así, vemos como en Carreño, la pintura religiosa pierde parte de su hondura emocional para ganar en generosidad, esplendor y énfasis barroco.

P.F.A.

- 1 A. Palomino, *Museo pictórico y escala óptica con el parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1947, pág. 1025
- 2 A.E. Perez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, 1985, págs. 49-50
- 3 D. Bejarano Escobar, *El pintor Don Juan Carreño de Miranda. 1614-1685. Su vida y obras*, Madrid, [s.f.], pág. 145

Felipe V

JEAN RANC

Óleo sobre lienzo

1,10 x 0,865 m.

M: 568

Ref.: Ceán Bermúdez, 1800/1965, IV, 160 — Caveda, 1867, 59 — Castro, 1929, 82, nº 21 — Tormo, 1929, 113 — Herrero, 1930, 33, nº 24 — Thieme/Becker, 1908-1992, vol. 27/28, 2-3, 7 — Pérez Sánchez, 1964, 54, nº 568 — Labrada, 1965, 69, nº 568 — *Guía*, 1988 — Azcárate, 1991, 134-135

Doc.: "Junta ordinaria, del 3 de julio de 1772", fol. 136. ASF 3/83 — "Libro de cuentas de 1772", nº 13. ASF 3/214 — "Noticias de las obras de las nobles artes que posee la Real Academia de San Fernando", 1796-1805, nº 221. ASF CF 1/2 — "Inventario", 1804, 38, nº 221 — "Catálogo", 1821, 25, nº 179 — "Inventario", 1824, 10 — "Catálogo", 1824, 37, nº 10 — "Catálogo", 1829, 30, nº 4 — "Catálogo", 1884, 49 — "Inventario", 1897-1931, 17v.

Identificada desde 1929¹, como obra adquirida por la Academia a Francisco Dimberville, se desconocía sin embargo el origen de la noticia. La búsqueda en el Archivo me ha permitido constatar el dato, así como la procedencia de la obra. Efectivamente el cuadro fue adquirido por la Academia el 3 de julio de 1772, habida cuenta de la necesidad que la Institución tenía de poseer un retrato de Felipe V, tal como se expresa en las Actas. Por él se pagaron seiscientos reales que, de acuerdo a la tasación realizada por Castro y Calleja al marqués de Santa Cruz, se abonaron al portero de la Academia, Francisco Dimberville, quien a su vez lo había recibido a la muerte de la señora doña Susana Montealegre, según consta en la Junta Ordinaria: "Hice presente que debiendo haver en la Casa de la Academia, un Retrato del Rey n^{tro} S.^o D. Felipe. V. se havian hecho tiempo hà diligencias para adquirirlo: que entre otras cosas, que la Sra. D^a Susana Montealegre al tiempo de su muerte dejó al Portero Fran^{co}. Dimbervill una ovra en retrato de más de medio cuerpo del otro S.^{or} Rey, dela escuela de Juan Ranc con un marco tallado, y dorado, mui decente; el S.^{or} Marqués mando a los Sres. Castro y Calleja, regulasen su valor, y dijeron valia seiscientos R.^s la Junta mando librar al Portero Dimbervill, y que el Quadro se coloque en la Sala principal"².

El dato se confirma también por la existencia del recibo con el pago de los seiscientos reales realizado al Portero, localizado en el libro de Cuentas de este año: "La Academia en la Junta Gen.^l de hoy acordó se compre p.^a su pr.^{pal} Sala el Retrato del Sr. Rey D. Felipe V que con su Marco tallado y dorado, han estimado los Sr.^{es}. Prof.^{es} en Seiscientos R.^{es} de V.^{on}. Los quales quedando el citado Quadro en la Acad.^a entregaría a F^{co} Dimbervill su Portero, y con su recivo a contⁿ se abonarían Dios mediante el 3 de Julio de 1772"³. Se recoge por primera vez en el inventario de 1804 con el número 221, número en blanco que todavía se conserva en el ángulo inferior izquierdo del lienzo.

La obra nos ofrece de un lado el interés de ser el único retrato del monarca, al margen de las composiciones alegóricas que posee la Academia, durante cuyo reinado se aprueba la creación de la Junta Preparatoria con la que la Real Academia iniciaría sus primeras andaduras. De otro lado el retrato es una muestra de la importante presencia del arte europeo en la corte de España durante la primera mitad del siglo XVIII, que nos pone en contacto con la producción que el retratista francés Jean Ranc (Montpellier, 1674-Madrid, 1735) realizaría en España en sus últimos años de vida (1722-1735). Su estancia en la corte se justifica por la llegada al trono de España de los borbones y, muy especialmente, gracias a la iniciativa de Felipe V y a su deseo renovador que le llevó a fomentar una imitación del arte francés de la época de Luis XIV, su abuelo, frente al ideal estético más sobrio defendido por los austrias. Actitud que, por otra parte, como recoge Morán respondía a que "los recursos tradicionales del retrato español no satisfac-



cian en absoluto al concepto de majestad de los Borbones”⁴. Así pues, la corte se convierte en un foco que impone el arte oficial contribuyendo al establecimiento de “una pintura monárquica a la francesa”⁵. En esta dirección fueron constantes los intentos por traer a trabajar a España tanto a pintores franceses como a italianos. Ya en 1712 la propia María Luisa de Saboya escribía a su cuñada madame. Royale en estos términos: “Si tuviéramos buenos pintores en España no habría esperado a vuestra petición para enviaros nuestros retratos; pero realmente, los que se han hecho hasta el momento son todos tan malos que no he llegado a decidirme. También mi madre me hace la misma petición desde hace tiempo, y le he respondido que espero poder enviárselos pronto, ya que en cuanto tengamos tiempos más tranquilos, que será pronto, si Dios quiere, haremos venir un pintor de Francia”⁶. Esta falta de calidad sería la verdadera razón quizá para acudir a artistas extranjeros.

En 1721, Jean Baptiste-Louis Andrault, marqués de Maulévrier intercede en nombre del rey y la reina de España ante el cardenal Dubois solicitando un retratista para la corte española, proponiendo en su nombre a tres pintores: Rigaud, Largillière y De Troy. Felipe V descontento con Houasse deseaba un pintor de la talla de Rigaud. A ello Dubois, aconsejado por el propio Rigaud, responde que los artistas mencionados son mayores y convence al monarca para enviar en su lugar a Ranc (casado con la sobrina de Rigaud), indicándole que dicho pintor sería más de su gusto. Aceptada esta propuesta, aparece recogida en la prensa de la época en donde se estipulan las condiciones económicas muy ventajosas para el pintor⁷. De esta forma, Ranc llega a España en marzo de 1723 alcanzando rápidamente en 1724 el título de pintor de cámara y más tarde el de primer pintor de la corte⁸. Situación privilegiada que posteriormente se tornará en su contra, al ser relacionado con el incendio del Alcazar en 1734 iniciado en sus aposentos. Su estima decreció a partir de entonces, llegando a considerársele como un afrancesado. Ello influiría en una valoración negativa de su labor durante el siglo XIX, como la mantenida por Madrazo en su *Viaje Artístico*⁹. Ha sido ya en el siglo XX cuando autores como Sentenach, Sánchez Cantón, Lafuente Ferrari o Bottineau se han ocupado de su obra en España. Ya en nuestros días, los trabajos monográficos de Juan José Luna han desvelado gran cantidad de datos de especial utilidad en la revalorización de su pintura y para el estudio de su obra en España¹⁰.

Ranc, introductor del retrato oficial al estilo de Rigaud en España, ofrece un retrato de corte con un carácter simbólico que resalta la imagen de majestad del monarca revestido de su dignidad real junto a un cierto aspecto militarista, de acuerdo a las empresas de esta índole llevadas a cabo por España en esta época. Por otra parte en la figura del monarca se plasma un ideal de belleza, que alude a su superioridad física y moral que, junto a la majestuosidad citada, provocarían

la sumisión del pueblo. Imagen a la que alude el marqués de San Felipe al describir el impacto producido por el rey ante su pueblo: "la aclamación y el aplauso fue imponderable: llenoles la vista y el corazón un Príncipe mozo, acostumbrados a ver a un Rey siempre enfermo, macilento y melancólico"¹¹. En términos muy parecidos se expresaría el conde de San Simón al hacer una semblanza del monarca: "Está hecho para ser pintado. Alto, magro, (fluet), delicado pero sano: es rubio, tiene hermoso cabello, el rostro feo"¹².

El retrato de la Academia responde al modelo repetido en otras muchas ocasiones por el artista, en el que el rey, sobre un fondo de paisaje, aparece de tres cuartos ligeramente de perfil y dirigiendo su mirada hacia el espectador. La figura llena de distinción, pero con una postura estudiada que denota el carácter arcaizante de sus retratos, muestra sobre su pecho el Toisón de Oro y la banda del Sancti Spiritus, sujetando la bengala o bastón de mando con la mano derecha. Destaca la suavidad del rostro, así como la postura elegante y algo afectada del brazo derecho que cruza por delante de su cuerpo frente a la mayor sequedad del casco apoyado sobre la piedra del primer término, que por otra parte contrasta con la riqueza cromática de sus vestiduras y condecoraciones. La luz concentrada sobre su rostro, mano derecha y parte superior del cuerpo establece una gradación lumínica hacia el fondo en penumbra del paisaje. La factura acabada, la precisión en el dibujo y el carácter preciosista de los bordados en oro y en relieve de su casaca al modo de Rigaud, así como el tratamiento de los encajes en puños y corbata, producen un efecto de riqueza al tiempo que responde a una influencia de la pintura flamenca tal como sucedía en las obras de Rigaud.

El cuadro aparentemente idéntico al retrato de Felipe V del Museo del Prado¹³ es de menor tamaño e inferior calidad presentando ligeras diferencias compositivas. Mientras el rostro del rey se repite sin grandes variantes, permitiéndonos establecer una cronología para la obra en torno a 1723, la actitud envarada del monarca, la sequedad ya comentada del casco y de la roca del primer término muestran una clara diferencia. Pero, es sobre todo el menor desarrollo del paisaje, que queda envuelto en neblina por la penumbra aunque mantiene el mismo tronco de árbol a la derecha como referencia espacial, donde se hace patente una composición más torpe que le obliga a recortar el desarrollo del paisaje así como a suprimir, al igual que realizara en otros retratos, el brazo izquierdo, cuyo volumen queda oculto por las telas del manto. Estas circunstancias conducen a pensar en que se trate de una de las muchas versiones que sobre un mismo retrato realizaría Ranc con ayuda de su taller, dado el elevado número de encargos que recibía con destino a las celebraciones de los diferentes acontecimientos familiares de la familia real, para los regalos a los cortesanos e incluso para destinos diplomáticos. Ello indujo al propio pintor a elevar un memorial al rey solicitando

do ayuda para su excesivo trabajo: “suplicando humildemente a sus Majestades, de tener la bondad de atender que estoy solo en mi trabajo, no pudiéndome ayudar nadie a causa de la forma singular que tengo de estudiar mis obras en todas las partes de la pintura y de acabarlas extraordinariamente lo cual les convierte en muy largas de realización”¹⁴. De acuerdo con esto J.J. Luna alude a como el pintor se vio abocado a “un sistema de copia rigurosa” mediante el cual sobre un modelo inicial repetiría tantas veces como fuera preciso para cumplir con elevado número de encargos¹⁵. No obstante, la obra ofrece una cierta calidad con buena utilización de la luz y del color, siendo una perfecta expresión de la majestuosidad del monarca así como una muestra del arte de Ranc en España.

M.A.B.P.L.

- 1 A. Castro, *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929, pág. 82
- 2 “Junta ordinaria de 3 de Julio de 1772”, fol. 136. ASF 3/83
- 3 “Libro de cuentas del año de 1772”, nº 13. ASF 3/214
- 4 J.M. Morán Turina, *La imagen del Rey Felipe V y el Arte*, Madrid, 1990, pág. 33
- 5 Y. Bottineau, “La Pintura francesa en la Corte de España”, en *El Arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1980, pág. 101
- 6 C. della Roca, *Correspondence inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d’Espagne, petites filles de Louis XIV*, París, 1864, págs. 233-234
- 7 *Le Mercure de France* (septiembre de 1722) 154 y 155
- 8 F.J. Sánchez Cantón, “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1915)
- 9 P. Madrazo, *Viaje artístico por las colecciones de los Reyes de España*, Barcelona, 1884, pág. 15 y ss.
- 10 N. Sentenach, *La pintura en Madrid*, Madrid, 1907, pág. 179 y ss. F.J. Sánchez Cantón, 1915, *ob. cit.*; *Escultura y Pintura del siglo XVIII*, *Ars Hispaniae XVII*, Madrid, 1965, pág. 96. Y. Bottineau, *L’Art de cour dans L’Espagne de Philippe V*, Burdeos, 1960, pág. 447 y ss. J.J. Luna, “Un centenario olvidado: Jean Ranc”, *Goya*, 127 (1975) 22-26; “Algunos retratos franceses del siglo XVIII en colecciones españolas”, *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 192 (1975) 365-384; “Jean Ranc, pintor de Cámara de Felipe V. Aspectos inéditos”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973/1976, págs. 129-139; “Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos”, *Archivo Español de Arte*, 212 (1980); “El pintor Jean Ranc y la Corte de Felipe V en Andalucía”, *Historia* 16, 131 (1987); “Pintores extranjeros en España durante el siglo XVIII”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del Siglo XVIII*, Madrid, 1987, pág. 250
- 11 C. Seco Serrano, *M. de San Felipe. Comentarios de la Guerra de España e Historia de su rey Felipe V el Animoso*, Madrid, 1957
- 12 Citado por F.J. Sánchez Cantón y J.M. Pita Andrade en *Los Retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948, pág. 162
- 13 J.J. Luna, *Guía actualizada del Museo del Prado*, Madrid, 1986, págs. 292 y 293
- 14 J.J. Luna, “Un centenario olvidado: Jean Ranc”, *Goya*, 127 (1975) 24
- 15 J.L. “Jean Ranc”, *Reales Sitios*, XIV, 51 (1977) 66

Venus, Mercurio y el Amor

LOUIS-MICHEL VAN LOO

1748

Óleo sobre lienzo

2,27 x 1,62 m.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: L. M. VAN LOO/P.P. D. C.D.R/ 1748

M: 711

Ref.: Ceán Bermúdez, 1800/1965, V, 130 — Dussieux, 1876, 370 — Castro, 1929, 127, nº 40 — Tormo, 1929, 52 — Réau, 1933, 237 — Lafuente, 1953, 383 — Bottineau, 1960, 585 — Pérez Sánchez, 1964, 65, nº 711 — Labrada, 1965, 44-45, nº 711 — Sánchez Cantón, 1965, 103-104 — Gaya Nuño, 1968, 456 — Bédat, 1974-1989, 312 — Luna, 1978, 332 — Sandoz, 1978, 241 — Luna, 1980, 162, nº 93 — Rose, 1983, 10-11 — *Guía*, 1988, 11, nº 3 — Azcárate, 1991, 134 — Rosenberg, 1991, 554

Doc.: Carta de 3 de agosto de 1748 comunicando la conclusión de la obra, en "Tenientes Directores". ASF 41-1/1 — "Primer Inventario de la Real Academia [...] 1758". ASF CF 1/1, 1 — "Noticias de las obras de las nobles artes que posee la Real Academia de San Fernando (1796-1805)", nº 15. ASF CF 1/2 — "Inventario", 1804, 3, nº 15 — "Catálogo", 1821, 31, nº 240 — "Inventario", 1824, 41 — "Catálogo", 1824, 44, nº 41 — "Catálogo", 1829, 40, nº 49 — "Catálogo", 1884, 53v. — "Museo de la Academia. Inventario de obras de 1897 y hacia 1931". ASF 329-5/5, 21

Exp.: [Madrid, Museo del Prado] Luna, 1980, 162, nº 93

Excelente muestra de la calidad artística que se alcanzó en España durante la primera mitad del siglo XVIII, gracias a la presencia de artistas extranjeros promovida por la ascensión al trono de Felipe V. Louis-Michel Van Loo (Tolon, 1707-París, 1771) que fue uno de los artistas más representativos de la pintura cortesana, de raíz francesa, en ese momento, llegaría a convertirse en el más importante de los pintores de cámara. Perteneciente a una familia de pintores de origen holandés, después de estudiar en Turín, Roma y París, y tras haber obtenido diferentes distinciones, llega a España el 15 de enero de 1737, propuesto por Rigaud para sustituir a Ranc, que había fallecido. En nuestro país ocupará altos cargos durante los últimos años del reinado de Felipe V y los primeros de Fernando VI, permaneciendo hasta 1752 en que regresó a Francia, al servicio de los monarcas españoles¹.

Van Loo, continuando el trabajo emprendido por Ranc, desarrolló una labor importante en la corte, contribuyendo también a la constitución de la Real Fábrica de Tapices, así como en la creación de la Real Academia, destacando especialmente su papel en la formación de alumnos tan importante en la historia de la Academia. De esta forma su huella como maestro se deja sentir en artistas como Antonio González Ruíz, Luis Meléndez o Andrés de la Calleja, que mostrarán una evidente influencia tanto en composiciones como en la técnica; llegando incluso en ocasiones a dificultar la adjudicación de ciertas atribuciones. La influencia de sus retratos se evidencia incluso en Goya como apuntan algunos autores². De otro lado se ha destacado una influencia de la pintura del Siglo de Oro español en la obra de Louis-Michel³.

Su venida a España se justifica por la crisis de creación artística existente en Madrid, y ante la necesidad también de formar a jóvenes españoles. Aspiraciones que vería colmadas enseguida, ya que el 3 de julio de 1737 es nombrado Pintor de Cámara. Más tarde en respuesta a su petición elevada en un *Memorial* a Felipe V obtiene el título de Primer Pintor de Cámara el 12 de junio de 1744: "ha muchos años que se halla en el grado y ejercicio [...] no está distinguido de los demás Pintores por medio del Real título [...] que le corresponde de tal Primer Pintor de la Real Cámara, y que necesita así para este fin"⁴. Nombramiento que favorece su actividad en Palacio, en donde realizaría fundamentalmente retratos, lo que, por otra parte, ha inducido a una valoración errónea de su producción; atribuyéndole en ocasiones un número elevado de obras que no son suyas y olvidando la realización de otras temáticas, como sucede con el cuadro mitológico de la Academia.

Pero, si su papel en la Corte fue relevante no lo fue menos su presencia en los primeros pasos de la Real Academia⁵. En ella participó activamente influyendo junto a Juan Domingo Olivieri en el Proyecto de la Junta Preparatoria de 1744

es elegido por Olivieri, como Director de Pintura en ejercicio, asistiendo a la primera Junta que tuvo lugar el 18 de julio de 1744 en casa de Olivieri. Asimismo, en los *Estatutos* de la Junta Preparatoria redactados en 1746 forma parte de los trece miembros que la componen. Más tarde, cuando se constituye la Academia el 12 de abril de 1752 aparece como académico de mérito así como Director de Pintura tal como se recoge en el acta inicial: "D. Luis Van-Loo, Caballero del Orden de S. Miguel, primer Pintor de Cámara de S. M. y Académico de la de San Luis de París, Director Actual"⁶.

Así pues su actividad en la Academia está sobradamente constatada siendo importante su presencia y su opinión a la que se acude en ocasiones, como se recoge en las Actas. Su estima fue tal, que en 1797 la Academia se plantea comprar dos lienzos suyos (el retrato de Bárbara de Braganza y el dibujo de la Familia de Felipe V) como "aprecio que hizo la academia a su primer director de Pintura"⁷. Fue constante su preocupación por la enseñanza y formación de los artistas así como por incorporar la influencia del arte francés, de tal manera que, como el propio Ceán recoge, solo después de considerar acabada su labor en la Academia regresaría a París: "Parece que no deseaba más que ver formalizado este instituto para retirarse a su país, pues volvió en el 52 lleno de honras a París"⁸.

El lienzo que fue considerado erróneamente como procedente de la colección Godoy⁹ y cuya presencia en la Academia es recogida por Ceán en 1800 así como en el inventario de 1804, es una "obra de academia" que responde al compromiso adquirido por los Maestros Directores en la primera reunión de la Junta Preparatoria en casa de Olivieri, por el que se obligaron a realizar una obra alegórica de la fundación de la Academia, para que sirviera de modelo a sus discípulos. Compromiso que vio la luz en 1746 con la *Alegoría* de González Ruiz. Será tarde, cuando don Luis Van Loo Director de Pintura de la Academia comunique en una carta de 3 de agosto de 1748 a Baltasar de Elgueta que el cuadro está acabado y que la Junta decida donde se tiene que colocar: "aviso a Vs. como esta acabado el quadro para la Academia que puede participar a S. Ex^a para que disponga donde se ha de colocar". Carta que se conserva en el Archivo junto al escrito elevado por Elgueta el 6 de agosto a don José de Carvajal: "Haviendo acabado de pintar d^{na} Luis Banloó, el cuadro que havia de presentar en la Real Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, como uno de los Directores de ella. Lo hago presente a V.L. para que en esta inteligencia se sirva permitir se coloque en dicha Academia" Escrito que aparece firmado con la aceptación de Carvajal con fecha de 7 de agosto¹⁰. Fecha que corrobora la firma en el ángulo inferior izquierdo en donde aparece el año de ejecución junto a las iniciales correspondientes a Primer Pintor de Cámara del rey.

El lienzo recoge un tema alegórico con figuras mitológicas, que no responde al



modelo clásico de las *Metamorfosis*. Venus afirmación de la fuerza del amor, asume tradicionalmente la educación de Cupido junto con Mercurio, el Mensajero de los Dioses. Por otra parte, de acuerdo al contexto del encargo, podríamos ver aquí una alegoría de la Academia en donde Mercurio, protector de las Bellas Artes enseña al Amor, junto a la diosa Venus que encarna la Belleza. Mercurio sentado en el suelo desnudo, con sus atributos de mensajero, las alas en el casco y en el talón, ocupa el ángulo inferior izquierdo de la composición sosteniendo con su mano el papel en el que Cupido, de espaldas al espectador está escribiendo. A la derecha Venus, inspirada en la escultura clásica, de pie ligeramente más retrasada los contempla. Su cuerpo desnudo destaca sobre el fuerte cromatismo azul y blanco de las telas que la envuelven. En el suelo aparecen, el caduceo, el arco y las flechas, símbolos de Mercurio y Cupido, así como una pareja de palomas picoteándose, alusivas a la diosa. Las tres figuras se recortan sobre un fondo de arboleda y un último plano con arquitectura neoclásica que enlaza con el azul del cielo. Estamos ante una obra de excelente calidad, con una buena técnica, en la que destaca un sentido elegante así como la búsqueda de belleza en sus desnudos, sin olvidar la riqueza cromática que confiere un brillo especial a la obra. El magnífico empleo de la luz blanca, que ilumina fuertemente a Venus modelando con suavidad su cuerpo, contrasta con el ángulo inferior de la composición en donde tanto Mercurio como Cupido quedan en una mayor penumbra, iluminados por otra parte con una luz dorada que acusa los contrastes lumínicos.

La composición responde a un carácter barroco en la que se establece una diagonal ascendente y en profundidad desde el pie de Cupido, hasta la cabeza de la diosa, reforzada por la piedra en la que esta parece apoyarse ligeramente. Esta diagonal se contrapone a la marcada por la luz, que divide diagonalmente el cuadro en sentido opuesto. De esta forma, quedan dos triángulos contrapuestos, uno ocupado por Mercurio y Cupido, más sombrío, frente al formado por Venus, consiguiéndose una composición perfectamente armónica en la que se funde el barroquismo de los primeros términos con el tratamiento neoclásico del fondo de arquitectura.

Se ha apuntado una inspiración de esta obra por su semejanza con otro lienzo del mismo tema realizado por Jean-Baptiste, su padre (Museo Granet de Avignon). Por otro lado el propio Louis-Michel presentaría en el Salón de Otoño de París de 1769 otro cuadro con el número 5 titulado "L'Education de L'Amour"¹¹, boceto quizá de otro que apareció en el catálogo de venta a su muerte en 1777. Ello permite suponer que existirían réplicas de esta obra de la Academia¹². El cuadro, en suma, supone un ejemplo de elegancia y refinamiento que, como apunta Bédar, puede ser considerado como una introducción del nuevo estilo neoclásico, preparando en algún sentido un camino al arte de Mengs.

M.A.B.P.L.

- 1 L. Dussieux, *Les artistes Français à l'étranger*, París, 1876, págs. 370-382. J. Moreno Villa, "Retratos de Van Loo ", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII (1932) 98. L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'Art Français en Italie, Espagne, Portugal*, París, 1933, pág. 250. M. Florisoone, *Le Peinture Française. Le Dix-Huitième Siècle*, París, 1948. F.J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae XVII*, Madrid, 1965, pág. 147. Y. Bottineau, *L'Art de Court dans L'Espagne de Philippe V*, Burdeos, 1960. J.J. Luna, "Louis-Michel Van Loo en España", *Goya*, 144 (1978) 330-336. Y. Bottineau, "La Pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII", en *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1980, págs. 99-105
- 2 L. Réau, 1933, *op. cit.*, pág. 237
- 3 Y. Bottineau, 1980, *op. cit.*, pág. 102
- 4 Archivo de Palacio. Felipe V, leg. 318 y 339
- 5 Consultar Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico* [...], Madrid, 1880, V, pág. 130; Cavada, *Memorias para la historia* [...], Madrid, 1868; Bédar, *La Real Academia de Bellas Artes* [...], Madrid, 1989
- 6 *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes* [...], Madrid, 1752, pág. 33
- 7 *Distribución de Premios* [...], 1799, págs.12-13
- 8 J.A. Ceán Bermúdez, 1800, *op. cit.*, pág. 130
- 9 F. Labrada, *Catálogo de las Pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1965, pág. 45
- 10 ASF 41-1/1
- 11 P. Rosenberg y otros, *Les Amours des Dieux. La Peinture Mythologique de Watteau à David*, París, 1991, pág. 554
- 12 J.J. Luna, en *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1980, 162, nº 93

José de Carvajal y Lancaster

ANDRÉS DE LA CALLEJA

1754

Óleo sobre lienzo

1,26 x 1,02 m (óvalo)

M: 722

Ref.: *Distribución de los Premios [...] en la Junta General de 22 de Diciembre de 1754*, pág. 19

— Ceán, 1800-1965, I, 187-188 — Caveda, 1867, I, 35 — Castro, 1929, 79, nº 10 — Tormo, 1929, 114 — Herrero, 1930, 33, nº 29 — Pérez Sánchez, 67, nº 722 — Labrada, 18, nº 722 — Sánchez Cantón, 1965, 148 — Bédar, 1974-1989, 83 y 312 — Sandoz, 1978, 242 — Barrio, 1988 — Guía, 1988, 12, nº 4 — Morales y Marín y Arnaiz, 1988, 137 — *Premios*, 1990, 15, nº 22 — *Premios*, 1991-1992, 14 — Azcárate, 1991, 112 — Azcárate, 1992, 2, 15, 222

Doc.: "Junta Ordinaria de 6 de Junio de 1754", fol. 21v. ASF 3/81 — "Junta Ordinaria del 14 de Junio de 1754", fol. 20, 20v., 21, 22. ASF 3/81 — "Junta Pública General de 22 de Diciembre de 1754", fols. 34-35. ASF 3/81 — "Primer inventario", 1758, 2 — "Noticias de las obras de las nobles artes que posee a Real academia de San Fernando, 1796-1805", 215. ASF CF 1/2 — "Inventario", 1804, 37, nº 215 — "Catálogo", 1821, 31, nº 240 — "Inventario", 1824, 18 — "Catálogo", 1824, nº 18 — "Catálogo", 1829, 31, nº 15 — "Catálogo", 1884, 48 — "Inventario de obras", 1897-1931, 17v.

Exp.: [Madrid] *Ceremonia Concurso de Premios de 1754* — [Madrid, Academia de San Fernando] *Premios*, 1990, 15, nº 22 — [Zamora, Palencia, Valladolid, Ponferrada, León, Oviedo, Vigo, Orense, Lugo, La Coruña] *Premios*, 1991-1992, 14

Obra vinculada a la primera historia de la Academia, es destacable no solo por sus calidades técnicas y estéticas sino por ser un valioso testimonio que resalta tanto el papel asignado a sus protectores como su finalidad eminentemente docente, sin olvidar las relaciones del propio artista con la Institución en estos años.

Identificado erróneamente como retrato del marqués de la Ensenada, es, sin embargo, una obra realizada en 1754 por encargo de la Junta académica con motivo del fallecimiento de su Protector don José de Carvajal y Lancaster¹. El tema elegido representa el momento en que el Protector hace entrega de las medallas a los ganadores de la distribución de premios del año 1753². Su autor, Andrés de la Calleja (Ezcaray, La Rioja, 1705-Madrid, 1785), que, a pesar de los juicios positivos del siglo pasado³, ha sido uno de los pintores más olvidados del siglo XVIII, fue pintor de Cámara de los borbones permaneciendo al servicio de la Academia durante un largo periodo de tiempo⁴. Su reconocimiento en la corte, considerando la fuerte presencia de los artistas franceses, se debió sin duda a su buen oficio de pintor y dibujante, siendo importante también su labor como restaurador e incluso como tasador de obras de arte, así como, muy especialmente, su dedicación a la enseñanza⁵. Como hombre de la Ilustración concedió gran importancia a la educación, defendiendo la cultura estética a la vez que el conocimiento de las disciplinas técnicas. Las primeras noticias de su vertiente de educador nos hablan de que "promovió un establecimiento de dibujo por el natural, a costa suya, y de algunos aficionados en una de las salas del Real Palacio de la Panadería donde asu imitación y ejemplo concurrieron muchos"⁶. El propio Ceán alude a ello: "por el zelo y puntualidad en contribuir a los adelantamientos de la juventud"⁷. La consideración de sus méritos comienza cuando es nombrado el 9 de julio de 1734 pintor de Cámara del Príncipe de Asturias. Al morir Ranc solicitará la vacante de ayudante de primer pintor de Cámara, Van Loo, puesto que obtiene el 23 de junio de 1743. En 1752 Fernando VI le concederá el título de pintor de Cámara y durante ese mismo año en la primera reunión de la Junta Preparatoria de la Academia en casa de Olivieri se le nombra Director Honorario de Pintura⁸. A continuación se suceden los nombramientos: Teniente Director de Pintura en 1752; Director de Pintura en 1753; hasta ocupar con Carlos III el puesto de Director General, cargo que ostentará desde 1778 hasta su muerte en 1785. Desde su primer nombramiento se dedicará al fomento de las artes y a la instrucción de los jóvenes, interviniendo por otra parte en el desarrollo de la vida académica, integrando jurados en diferentes tribunales, llegando incluso a ser nombrado miembro de honor de la Academia valenciana⁹.

Al margen de su labor en la Academia, se dedicaría también a la formación de nuevos pintores en su taller de la Casa de Rebeque, junto al pretil de Palacio de la plaza de Oriente¹⁰. Taller en el que se formarían sus discípulos, entre otros Domingo Álvarez y José Meléndez, siendo su colaborador más importante Jacinto Gómez Pastor, y que a la muerte de Calleja fue distribuido entre Bayeu, Gómez Pastor y Maella. Nacido muy a principios del siglo XVIII, Calleja puede ser considerado como un pintor



entre dos siglos. Su formación junto a Jerónimo Ezquerro, perteneciente a la escuela de Palomino, le infunde un gusto en el uso de los colores así como una gran perfección en la ejecución y realismo, características que podemos apreciar en el retrato de Carvajal. Es indudable que la impronta del siglo XVII será tan fuerte en él que aunque intenta adaptarse a los nuevos tiempos no conseguirá abandonar el detallismo y el sentido minucioso en la ejecución de sus obras.

El lienzo, aquí expuesto, es un espléndido ejemplo de retrato, género en el que Calleja dejó sus mejores creaciones y en el que, aunque no podamos ver un carácter innovador, si tenemos que resaltar su buena técnica y excelente dibujo. La obra forma parte de un doble encargo realizado por la Academia como homenaje a Carvajal, que acababa de fallecer (8 de abril de 1754) y también con la intención de iniciar una galería de retratos de los protectores de la Academia, en agradecimiento a su labor. Así se expresa en Junta Ordinaria del 6 de junio de 1754: "Con el deseo de acreditar la Academia el reconocimien^{to}. que conserva a su defunto Protector, el Exc.^{mo}. S.^{or} D.ⁿ Jph de Carvajal, y Lancaster, determinó, que se haga en Pintura, y Escultura un Retrato de S.E.". A continuación se especifica como deben ser estas obras, sus dimensiones así como su finalidad: "una gloriosa demostración de la gratitud de la Academia"¹¹. Al mismo tiempo la Academia acordaría la realización también de un medallón en mármol con el busto del Protector, encomendado inicialmente a Felipe de Castro y ante cuya negativa lo ejecutaría Juan Domingo Olivieri, tal como consta en la Junta del 14 de junio del mismo año¹².

El retrato se entrega y se expone en el teatro del Real Seminario de Nobles durante la ceremonia de Distribución de Premios celebrada el 22 de diciembre de 1754: "exponiendo en él varias obras de Profesores de la Academia, singularmente el Retrato de mármol de S.M. y la Medalla también de mármol del Señor Don Joseph de Carvajal [...] y el Retrato de Pintura de S. Exc. que según el mismo acuerdo ha executado D. Andrés de la Calleja: cuyas obras atraxeron la atención y los aplausos del público"¹³.

Al carecer la Academia de un retrato de Carvajal, se utilizó como modelo para los dos encargos un busto del Protector, propiedad de su sobrino el duque de Abrantes tal como se recoge en la Junta Ordinaria de 23 de junio de 1754: "Y teniendo noticia de que en la Casa del S.^t. Duque de Abrantes hai un busto que representa a n.^{ro} Defunto Prot.^r su tio se me dio Comisión p.^a que en nombre de la Academia pase a pedir a V.E. lo permita al uso de los Sres. Direct.^s Olivieri y Calleja a fin de que se saquen con la posible perfección sus retratos"¹⁴.

Andrés de la Calleja muestra en esta obra sus dotes de retratista, con una fuerte influencia francesa al estilo de Van Loo, con quien colaboraría, siendo uno de los copistas de su taller¹⁵. Así pues, el retrato, respondiendo a una estética rococó, resalta la figura de don José de Carvajal (1698-1754), Primer Protector de la Real Academia, Ministro de Estado de Fernando VI, Gentilhombre de Cámara de S.M., Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y Director de la Real Academia Española¹⁶,

captando los rasgos psicológicos del retratado que reflejan a un hombre de carácter difícil. Aspecto que queda atemperado por el estudio preciosista de la indumentaria que destaca su uniforme de gala con la magnífica casaca de terciopelo azul con profusa decoración bordada en oro. La figura, sentada sobre un sillón tapizado en seda, se recorta en primer término sobre un fondo arquitectónico con una gran columna a la izquierda y un amplio cortinaje rojo en el lado opuesto. Carvajal reposa su brazo izquierdo sobre unos libros dispuestos en una mesa mientras con la derecha hace entrega al alumno, pintor, Mariano Sánchez, de trece años, la medalla que recibió de su mano con motivo de la Primera Distribución de Premios realizada en la Real Academia en 1753¹⁷, ceremonia que presidió.

El joven opositor con el pincel en su mano izquierda tiende la derecha para recoger la medalla de plata de tres onzas correspondiente al segundo premio en la tercera clase de pintura al que optó. La alusión a las otras dos artes principales viene dada por el dibujo desplegado sobre los libros, que se corresponde con el ejercicio de un capitel exigido para el premio de tercera clase de arquitectura, así como por la escultura que cierra la composición en el lado opuesto que representa una estatua de barro de Baco joven, copiada por los concursantes de tercera clase de escultura. Con todo ello, el artista consigue crear una composición en diagonal que arrancando de la cabeza del niño en la zona inferior izquierda asciende por la figura del Protector hasta el lado opuesto, prolongándose en el cortinaje del segundo término. Por otra parte, tanto la disposición de las figuras como los restantes elementos de la composición, sillón, columna y fondo de arquitectura, ayudan a crear una disposición escenográfica en donde la valoración del espacio refleja un carácter barroco que contrasta con una utilización más uniforme de la luz.

M.A.B.P.L.

- 1 "Junta Ordinaria de 6 de Junio de 1754", fol. 21 rev. ASF 3/81
- 2 *Relación de la Distribución de los Premios[...] En la Junta general celebrada en 23 de Diciembre de 1753*, Madrid, 1754
- 3 M.L. Morales Piga, "Obras de Andrés de la Calleja, un pintor desconocido en los Palacios de Madrid, La Granja y Riofrío", *Reales Sitios*, XVIII, 70 (1981) 57-72
- 4 J.L. Morales Marín y J.M. Arnaiz, *Los Pintores de la Ilustración*, Madrid, 1988, pág. 137
- 5 Ver Ceán Bermúdez, Quilliet, Madrazo
- 6 Archivo de Palacio, expediente personal
- 7 Ceán, *Diccionario Histórico* [...], Madrid, 1800, I, pág. 188
- 8 Primera reunión Junta Preparatoria de 18 de julio de 1744
- 9 Garín Ortiz de Taranco, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, pág. 53
- 10 M.L. Morales Piga, *op. cit.*
- 11 "Junta Ordinaria del 6 de Junio de 1754", fol. 21v. ASF 3/81
- 12 "Junta Ordinaria de 14 de Junio de 1754", fol. 22. ASF 3/81
- 13 "Distribución de Premios de 22 de diciembre de 1754", pág. 19, en *Junta Pública General de 22 de Diciembre de 1754*, fol. 34 y 35. ASF 3/81
- 14 "Junta Ordinaria de 23 de Junio de 1754", fol. 23v. ASF 3/81
- 15 J.J. Luna, "Louis-Michel Van Loo en España", *Goya*, 144 (1978) 332

El sacrificio de Caliroe

JEAN HONORÉ FRAGONARD

1765

Óleo sobre lienzo

0,65 x 0,81 m.

M: 710

Ref.: Quilliet, 1808, fol. 8 — Pérez, 1808, 113, nº 549 — Dussieux, 1876, 382 — Sentenach, 1921, 3 — Castro, 1929, 33, nº 13 — Tormo, 1929, 34 — Réau, 1956, 20 — Alonso Misol, 1962, 201 — Pérez Sánchez, 1964, 65, nº 710 — Labrada, 1965, 30, nº 710 — Méndel, 1965, 96, nº 234 — Isla, 1979, 175 — Rose, 1983, 145-146 — *Guía*, 1988, 11, nº 2 — Azcárate, 1991, 136 — Azcárate, 1992, 215 — Dufour, 1993, 154

Doc.: "Inventario", 1813, 62, nº 248 — "Inventario", 1815, nº 154 — "Catálogo", 1818, 15, nº 104 — "Inventario", 1824, 1 — "Catálogo", 1824, 68, nº 1 — "Catálogo", 1884, 55 — "Inventario", 1897-1931, nº 5

Excelente cuadro de historia de signo trágico y moralizante, reflejo de un gusto estético contrario a Mengs y a los ideales académicos y que, sin embargo, es un ejemplo valioso de la variedad y riqueza que forman las colecciones de la Real Academia y muestra de uno de los artistas más personales de su época¹. Fruto, sin duda, de la preferencia de Godoy por la obra de pintores franceses contemporáneos, llegaría a su colección gracias al conocimiento e influencia de la obra de Diderot *Essais sur la Peinture*, en donde se mostraba su admiración por este artista. Aunque se desconoce su procedencia original, el lienzo formaría parte del importante número de obras compradas por Godoy, en su afán coleccionista, siendo probablemente adquirida en París² por algún amigo o agente suyo. El hecho es que aparece ya citada en el inventario de 1808 de la colección Godoy, realizado por Quilliet, que la menciona acertadamente como obra curiosa y bella³. Presente asimismo en los inventarios de 1813 y de 1815, ingresa en la Real Academia procedente de la colección Godoy en 1816⁴.

La obra responde al estilo rococó de Fragonard (Grasse, 1732-París, 1806), poniendo de manifiesto su conocimiento de pintores barrocos así como su preocupación por la luz y el color obtenida en los años pasados en Italia. Realizada en la etapa inmediatamente posterior a su regreso a París, refleja un gusto diferente al de la pintura religiosa y mitológica de su época. En su empeño por ingresar en la Academia Real lleva a cabo el gran lienzo de Coreso (hoy en el Museo del Louvre), presentado por Fragonard como cuadro de historia en el Salón de 1765, obteniendo con él su ingreso en la citada Academia el 31 de mayo de ese mismo año. Considerada obra importante, fue destinada a ser realizada en tapiz en la Manufactura Real de los Gobelinos, proyecto que no se llevó a cabo al ser rechazado el cuadro en 1793 por considerar que evocaba "ideas supersticiosas"⁵. Sin embargo, de esta obra se conservan varios estudios y bocetos: el del Museo de Bellas Artes de Angers, con algunas variantes y mayor acabado; otro en una colección privada de Nueva York, citado por Bergeret y considerado como la primera creación; y el de la Real Academia que sería el estudio preparatorio o primera idea de la obra de París⁶. Muy próximo al cuadro de la Academia se sitúa el dibujo a sanguina de la Pierpont Morgan Library de Nueva York⁷.

La historia de Coreso y Caliroe por su carácter dramático había sido llevada al teatro en una tragedia de La Fosse así como a la ópera, escrita por André Cardinal Destouches con música de Roy que fue representada en París en diferentes ocasiones (1712, 1731, 1743 y 1773). Sin embargo, no es seguro que estas obras fueran la fuente⁸ utilizada por el pintor, que se inspiraría en último término en las fuentes clásicas (*Descripción de Grecia* de Pausanias, Libro VI, cap. 21). La importancia de la obra de Fragonard no escapó a Diderot, quien al no haberla podido contemplar en el Salón de 1765 cuenta a su amigo Grimm en *La Corres-*



pondence littéraire el sueño que acababa de tener después de contemplar la obra y leer a Platón. En el sueño describe una imagen idéntica a la representada en el lienzo de Fragonard, que sin lugar a dudas tiene un cierto carácter de ensoñación, aspecto que por otra parte le valió muchas críticas al pintor⁹.

El asunto mitológico recoge la historia de Coreso, sacerdote de Dionisos, que es rechazado por Caliroe, hija del rey de Calidón, a quien ama. Dionisos, compadecido de la situación de Coreso envía la locura sobre los habitantes de Calidón. Para alejar esta enfermedad, los ciudadanos según el oráculo de Dodona deben sacrificar a Caliroe. Cuando se va a proceder a la inmolación, Coreso se sacrifica en su lugar para salvar a su amada. Caliroe, finalmente, conmovida ante tal expresión de amor, se suicida también.

El cuadro representa el final de la historia. Se escoge el momento en que el puñal penetra en el pecho de Coreso, instante que se corresponde con el desvanecimiento de Caliroe delante del altar en que iba a ser sacrificada. La escena se desarrolla en el interior del templo evocado por dos columnas de grandes proporciones una a cada lado de la composición. De izquierda a derecha hombres y mujeres se instalan concediendo un carácter dinámico a la composición, preludiando el desenlace final. Dinamismo que se acentúa por la importancia concedida a los gestos de sus personajes así como con el empleo de la luz. El artista realiza una doble iluminación: la natural, que cae desde el cielo originando un golpe de luz sobre Caliroe, y la artificial, generada por las antorchas encendidas que simbolizan la ceremonia mortuoria, quedando el fondo de la escena en penumbra. En la zona superior la llegada por los aires de un genio infernal armado de un puñal, la Desesperación, escoltada por el Amor en un segundo término, alegorizan la decisión suicida de Coreso antes de que se produzca. La composición regida por un fuerte dinamismo lleva al espectador al centro de la misma en donde Coreso y Caliroe, con los ojos cerrados y bajo una misma luz se funden en una muerte por amor.

La obra evoca en suma el juego de luz y la disposición teatral del Barroco, con influencia de Boucher. Asimismo la combinación de la luz y las tinieblas producen un efecto de horror que ayuda a crear un sentido teatral en la obra, en donde se funden el terror y la piedad al mismo tiempo. Por otra parte, el carácter ecléctico de Fragonard se observa en el magnífico estudio de la naturaleza muerta del primer plano así como en la técnica suelta que responde a un conocimiento de Frans Hals y de la pintura holandesa. Esta técnica deshecha así como el carácter pasional de sus obras le convierten en uno de los artistas más singulares del siglo XVIII, siendo punto de mira de los impresionistas que admiraron sus juegos de luz así como su técnica. Detrás del lienzo en un papel se lee: "nº 5 Fragonard, Le sacrifice de Calliröes 300", texto que corresponde probablemente a la subasta en la que fue adquirido.

M.A.B.P.L.

- 1 L. Dussieux, *Les Artistes Françaises à l'Étranger* [...], París, 1876; L. Réau, *Fragonard, sa vie et son oeuvre*, Bruselas, 1956; G. Wildenstein, *The Paintings of Fragonard*, Londres, 1960; A. Ananof, *L'Oeuvre dessinée de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)*, París, 1961; G. Mandel, *L'opera completa di Fragonard*, Milán, 1966; J. Thuillier, *Fragonard*, París, 1968; D. Ashton, *Fragonard in the Universe of Painting*, Washington, 1988; J.P. Guzin, *Jean-Honoré Fragonard: Vie et oeuvre, catalogue complet des peintures*, Friburgo, París, 1987 y Nueva York, 1988
- 2 I.J. Rose Wagner, *Manuel Godoy Patron de las Artes y Coleccionista*, Madrid, 1983, II, págs. 145 y 146
- 3 F. Quilliet, "Collection des tableaux de S.A.S Le Prince de la Paix Generalissime Grand Amiral", mss. 1 de enero de 1808. Archivo Histórico Nacional: Estado, leg. 3227
- 4 I.J. Rose Wagner, *op. cit.*, pág. 145
- 5 G. Mandel, *op. cit.*, pág. 96
- 6 *Ibid.*, pág. 96
- 7 C. Dufour Denison, *Le dessin Français chefs d'oeuvre de la Pierpont Morgan Library*, París, 1993, págs. 154 y 155
- 8 B.S. Wright, "New (Stage) Light on Fragonard's Corésus", *Arts Magazine*, LX, 10 (1986)
- 9 J. Starobinski, "Diderot Descripteur. Diderot rêve et raconte la Passion de Corésus", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 24 (1988) 85

Retrato de la marquesa del Llano

ANTONIO RAFAEL MENGES

Ca. 1775

Óleo sobre lienzo

2,50 x 1,48 m.

M: 705

Ref.: Azara, 1780, 49 — Bianconi, 1795, 9 — Ceán, 1800, 121-129 — Madrazo, 1885, 31 — Herrero, 1929, 125, nº 31 — Tormo, 1929, 53 — Herrero, 1930, 34, nº 43 — Pérez Sánchez, 1964, 65, nº 705 — Labrada, 1965, 56, nº 705 — *Guía*, 1988, 12, nº 5 — Sánchez Cantón, 1916, 341 — Sánchez Cantón, 1927, 12-15 — Sánchez Cantón, 1929, 48-49 — Sánchez Cantón, 1958, XVII, 168-169 — Carrete, 1987, 224, nº 4392 — Agueda, 1988-89, 476 — Pita Andrade, 1991, 144-145

Doc.: "Nota de los Cuadros adquiridos por la Real Academia de San Fernando por donación, compra o permuta desde 1758". ASF CF-1/9 — "Proyecto para la enseñanza de la pintura (Menges)". ASF 32-11/1 — "Razón general de los Cuadros, Estatuas, Bustos y demás enseres que se hallan colocados en las galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para acotar las salas de la misma para la exposición pública de 1842". Borrador del inventario de 1804 y adición de 1839, cuadernillo 4, 3. ASF 63-9/5 — "Junta Particular de 4 de Febrero 1824", fol. 237. ASF 127/3 — "Junta Ordinaria de 12 de Junio 1831", fol. 10v. ASF 3/89 — "Donaciones desde 1758. Años 1824 y 1831, 13 legajos". ASF 15-1/1 — "Álbum de grabados", 1883, 5 — "Catálogo", 1884, 17 — "Inventario de obras de la Real Academia, 1897 y hacia 1931", fol. 7. ASF 329-5/5 — "Relación de Obras de la Real Academia", 1941, fol. 9. ASF 333-1/5

Exp.: [Madrid, Museo del Prado] Sánchez Cantón, 1929, nº 87 — [Madrid, Museo del Prado] Agueda, 1988-1989, nº24 — [Madrid, Palacio de Velázquez; Barcelona, Palacio de Pedralbes] *Carlos III*, 1988-1989, nº 91

Retrato de doña Isabel Parreño y Arce, marquesa del Llano, casada en segundas nupcias con don Fernando Queipo del Llano, el cual donó el cuadro de Menges (1728-1779) en calidad de depósito a la Real Academia en 1824, notificando su entrega definitiva para formar parte de las colecciones del Museo el 21 de mayo de 1831: "Enteré á la Academia de que el Ex^o Sr Don Fernando Queypo de LLano había remitido a la Academia tres cuadros que son los retratos de sus AA Rs el Sr Infante Dn Carlos María y de la Srma. Infanta D^a María Fran^{ca} de Asís y el de la excma Sra D^a Isabel Parreño y Arce pintado por el célebre Menges, este último en clase de depositado y a disposición de que mientras no determine otra cosa, y que habiéndolos colocado convenientemente el Sr Viceprotector mereció la aprobación de S.A.R. y se comunicó al Sr Queypo manifestándole al mismo tiempo la gratitud de la Academia por su generoso donativo"¹.

El cuadro fue entregado en principio como depósito, por cuestiones legislativas relacionadas con la libre disponibilidad del derecho de propiedad de la obra. Así lo refiere en una carta fechada en Madrid a 15 de enero de 1824: "Finalmente remito también el citado retrato de mi difunta esposa executado por el célebre Menges Pintor de Cámara de S.M. el Señor Don Carlos Tercero, cuya obra se cuenta por la más apreciable en esta clase del citado profesor. De ésta no puedo desprenderme ahora como quisiera por que median razones políticas que me obligan a conservar el derecho de propiedad para disponer de dicha pintura quando la tuviese por conveniente, y por tanto pido a V.S se sirva manifestarlo así a la Rl Academia mandando que mientras yo no disponga otra se coloque también en sitio visible al público en calidad de depósito y correspondiente al distinguido mérito del referido profesor"².

En una comunicación siete años después Martín González Montao da cuenta de que Fernando Queipo le envió una carta desde La Coruña con fecha 30 de marzo de 1831 en la que confirmaba definitivamente hacer efectivo su regalo a la Academia, con el expreso deseo de que se colocara en la sala de retratos y se añadiera su dato en el inventario de efectos existentes. Arnedo, por su parte, recomendará trasladar el cuadro a otra estancia por considerar que la incidencia de la luz no producía buen efecto y la perspectiva visual era escasa al no haber contigua otra sala, que permitiera amplitud óptica de espacio para una mejor contemplación del cuadro³.

El cuadro realizado en torno a 1775, ofrece las mejores cualidades del pintor como retratista de la nobleza ilustrada. Espléndida técnica pictórica, estilo depurado, basada en la nueva modalidad de enseñanza, introductoria del neoclásico en España desde la llegada de Menges en 1761.

Su teoría se apoyaba en las disciplinas del dibujo, el colorido, la belleza y el buen gusto, normas que él mismo elaboró y fueron ratificadas por el rey Carlos III⁴.



Marcando el eje compositivo de la escena la figura aparece en un giro de tres cuartos, con la careta en la mano derecha, y recogiendo el brazo izquierdo en escorzo, apoya la mano enguantada que muestra las castañuelas. Sobre la balaustrada de la terraza, un guacamayo y detrás en el suelo un busto, que Madrazo identifica como Asclepio o Esculapio, dios de la medicina y la salud, mientras para otros se trata de la efigie de un Hermes. Al fondo, ambientación paisajística utilizada como soporte, con vista parcial a la izquierda de templo clásico presumiblemente tetrástilo de orden compuesto y celaje abierto contrastado.

Recortado en el horizonte el Janículo, una de las siete célebres colinas de Roma donde fueron enterrados Numa, monarca que sentó los fundamentos de la religión de la antigua Roma, y Estacio, poeta cómico.

Azara menciona la existencia de otro retrato idéntico al presente pero que no está localizado, y otro de medio cuerpo que se encuentra en el Rijks Museum de Amsterdam (nº inventario 15382D)⁵. Hay referencia asimismo a un estudio al pastel, una copia de Rafael Planes en el Museo de Valencia y dos grabados en la Real Academia de San Fernando, uno de Manuel Salvador Carmona en 1792 y otro de Bartolomé Maura en 1883 publicado en *Cuadros Selectos* en 1885⁶.

Tanto por lo que se refiere a los elementos que constituyen la escena como por la indumentaria, este cuadro ha suscitado diferentes controversias. Para unos se trata de la representación de una fiesta de disfraces, en la que la marquesa aparece vestida de manchega de la Serranía de Cuenca⁷, para otros sería el traje regional de murciana y recoge el momento en el que doña Isabel Parreño sale a la terraza. Otras opiniones consideran que se trata de una fiesta en Viena cuando el marqués del Llano era embajador en Italia, pero no coinciden las fechas de su cargo con las de la estancia de Mengs.

La versión más aceptada es que se encontraba en una fiesta de disfraces en Roma y su atavío es una mezcla de los trajes regionales españoles incluido el de maja, que tanto influyó en Goya, en esos vestidos lujosos, de líneas amplias pero nada recargadas, siempre en el justo medio de lo exquisito y elegante⁸.

En cualquier caso, Mengs se recrea en el más delicado y elegante preciosismo de detalles, dignificando cada uno de los elementos, en las calidades de la telas de raso, tafetán, la monterilla con el manojito de flores que cubre la cabeza, la redcilla, las perlas que envuelven sutilmente el cuello y la coquetería aristocrática de los zapatos diminutos, que Madrazo define como estilo "ponleví".

El pájaro exótico ofrece la nota colorista y de equilibrio cromático en contraposición al tono más apagado del traje y el fondo.

Sobre la ubicación de los elementos de ambientación puede advertirse una aparente discordancia, que en realidad responde al concepto de composición pictórica armónica, basada en la plasmación de imágenes sucesivas, que constituyen

para el artista la esencia del aprendizaje para la configuración del buen gusto: la arquitectura y la escultura clásica, el colorido contrastado sin efectos estridentes, en las figuras del pájaro y la dama, que simbolizan por otra parte, el interés por la naturaleza exótica y la belleza sublime refugiada en la frescura de la juventud. Espléndido tratamiento del dibujo aprendido de Rafael con el gusto del colorido de Ticiano y el equilibrio compositivo de Correggio. Sin duda resulta su mejor obra y la más estimada. Ceán ya declara tener gran aprecio por ella cuando aún pertenecía a la colección particular del marqués del Llano⁹.

Dos fueron su grandes amigos, José Nicolás de Azara, miembro también de la Real Academia que recopiló todos los escritos de Mengs en torno al buen gusto y la belleza y Winckelmann, teórico del arte que le inculcó la vertiente estética neoclasicista. Pero a su llegada a España no pudo evitar tomar contacto con el ambiente castizo ilustrado, prueba de ello es el presente cuadro, donde la huella estilística fructificó previamente al tomar contacto con José del Castillo y Francisco de Goya a través de Bayeu en la dirección de la Real Fábrica de Tapices¹⁰. Interesado por la enseñanza en la escultura, en torno a los años en que debió realizar la obra, regaló Mengs a la Real Academia su colección de vaciados para favorecer el aprendizaje de los alumnos en la disciplina de lo clásico¹¹.

Pero fue en la modalidad del retrato donde Mengs encontró el significado del concepto estético de la belleza. Técnicamente no deja lugar a la huella del pincel sino que todo lo funde mezclando las tintas como estimaba que hacía la naturaleza con todo aquello que le rodeaba¹². En este sentido presenta el lienzo unidad en la variedad.

Los elementos configuran un todo absoluto y esa génesis diversificada de los objetos se traducen en unidad compositiva. Es una obra pensada, inundada de sabiduría técnica y filosófica. Armonía, belleza simbolizada en la juventud, proporción, equilibrio, gracia, expresión sutil concentrada en la mirada denota la intención del artista de recrearse en la jovialidad de la retratada.

Con razón Jovellanos en su discurso ofrecido en la Academia en 1781 titulado *Elogio de las Bellas Artes* consideraba las enseñanzas de Mengs el catecismo del buen gusto¹³. El lienzo es un ejemplo de belleza formal y sublime con una pincelada unitaria y decantada selección de colores en base al rojo, azul y amarillo.

La contención en la expresión viene dada por la influencia del racionalismo ilustrado, que eleva a escala del intelecto un ente supremo e impide expresar el sentimiento anímico.

Bianconi en 1795 lo califica de "cosa singolare" y León Tello define la composición de sus cuadros con una fórmula que puede acercarnos al significado del cuadro en el tiempo y en el espacio: "La composición bella consiste en imaginar una acción que no se haya visto, en dar expresiones que no se pueden copiar de

la naturaleza, y en usar accidentes e ideas poéticas [...] lo ideal entra hasta en el carácter que se le da a la figura, gesto, postura, movimiento de manos y pies [...]”¹⁴.

M.A.S.L.F.

- 1 “Junta Particular de 4 de Febrero de 1824”, 237; “Junta Ordinaria de 12 de Junio de 1831” 10v.; recoge también el dato Madrazo, “Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con Ilustraciones de varios Académicos”, 1885, 31
- 2 “Donaciones”, 1786-1830, leg.3, ASF 15-1/1; “Nota de los Cuadros adquiridos desde 1758 por donación, compra o permuta”. ASF CF-1/9
- 3 “Donaciones”, 1786-1830, leg.9, 10, ASF 15-1/1; “Carta de José Manuel Arnedo con fecha 28 de mayo de 1831”
- 4 *Proyecto de Mengs para la enseñanza de la Pintura. 1766-1768*, 1766. ASF 32-11/1
- 5 J.N. Azara, *Obras de Antonio Rafael Mengs. Primer Pintor de Cámara del Rey, 1780*, pág. 49; M. Agueda, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*, Madrid, Museo del Prado, 1980, pág. 64
- 6 “Álbum de Grabados (Galería de Cuadros Selectos) Grabadores”, 1885, fol. 5, ASF 54-58/4; J. Carrete y otros, *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, 1987, pág. 224, nº 4392
- 7 X. de Salas, “Notas sobre la Marquesa del LLano por Mengs”, *Archivo Español de Arte*, 35, 140 (1962) 332; F.J. Sánchez Cantón, “El mejor retrato de Mengs en España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1916) 341; *Antonio Rafael Mengs. 1728-1779. Noticia de su vida y sus obras con el catálogo de la exposición en mayo de 1929*, 1929, pág. 48
- 8 M. Agueda, *op.cit.*, pág. 64; *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1988-1989, pág. 476; Sánchez Cantón, 1929, *op.cit.*, págs. 48-49
- 9 A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t.III, págs. 121-129
- 10 F.J. Sánchez Cantón, *Mengs en España. Conferencia Centro de Intercambio intelectual germano-español*, Madrid, 1927, pág. 12
- 11 L. Azcue Brea, “El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La Escultura y la Academia”, VII, pág. 742.; “Resúmenes de actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1776”, tesis Univ. Complutense de Madrid, 1992, págs. 21-22
- 12 P. Madrazo, *op.cit.*, nota 1
- 13 M. Agueda, *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura. Estudio sobre la publicación de Azara, Obras de Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1989, pág. 48
- 14 F.J. León Tello, “Antonio Rafael Mengs y el Neoclasicismo español”, *Archivo Arte Valenciano* (1980) 8

Circunspección de Diógenes

LUIS PARET Y ALCÁZAR

1780

Óleo sobre cobre

0,80 x 1,01 m.

Firmado y fechado: *L. Paret Matritensis inv. et Pin. anno. MDCCLXXX*

M: 713

Ref.: Ceán Bermúdez, 1800, IV, 56 — Castro, 1929, 141, nº 31 — Tormo, 1929, 60.- Mayer, 1947, 513 — Caturla, 1949, 37 — Lafuente Ferrari, 1953, 396 — Gaya Nuño, 1952, 107, nº. 15 — Delgado, 1957, 135 y ss., nº. 33, ils. 38-40 — Soria, 1959, 302 — Pérez Sánchez, 1964, 65, nº 713 — Labrada, 1965, 65, nº 713 — Sánchez Cantón, 1965, 237, fig. 222 — Pardo Canalis, 1978, 18 — *El arte*, 1980, 97 — *Guía*, 1988, 12, nº 6 — Pita Andrade, 1991, 147 — *Luis Paret*, 1991, 18

Doc.: "Catálogo", 1884, 59

Exp.: [Madrid, Museo de El Prado] *El arte*, 1980, nº. 45

La *circunspección de Diógenes* de Luis Paret (Madrid, 1746-1799) ingresó en la Academia en 1780, al ser donada por el pintor con motivo de su ingreso en la Corporación madrileña¹.

Son muchas las opiniones coincidentes en afirmar que Luis Paret es el más genuino representante del Rococó en España, estilo que fue a su vez gramática artística y forma de vida para la alta sociedad, reflejando fielmente su exquisitez y sensualidad.

La afición a las bellas artes de este artista le viene desde niño, pues con tan solo diez años fue admitido como alumno en esta Real Academia, en la que además se presentó a varios concursos, siendo galardonado con una medalla en 1766². De uno u otro modo estaría siempre ligado a esta corporación; así, tras sufrir tres años de deportación en Puerto Rico, vuelve a España al serle conmutada la pena por el Consejo de Castilla y se instala en Bilbao, desde donde envía, junto a la solicitud del grado de académico, el cuadro que ahora nos ocupa.

Este óleo titulado *La circunspección de Diógenes* se puede calificar de atípico dentro del estilo de Paret, tanto por la complejidad compositiva, como por su extraño colorido, alejándose de su siempre clara concepción pictórica. Se vislumbra en ella alguna característica propia del romanticismo, así como bastantes elementos que nos llevan a pensar que, durante su estancia en Italia, conoció la obra de Salvatore Rosa, quién gustaba de los seres del trasmundo.

El estilo apasionado y colorista de esta obra es tan solo comparable, dentro de su producción, al lienzo titulado *La invención de la santa Cruz*, realizado también en Bilbao un año después que la de la Academia, y conservado en una colección particular de Madrid.

Según Osiris Delgado³ *La circunspección de Diógenes* hay que encuadrarla en la segunda etapa de Paret, 1776-1788, que comienza con su destierro, afectándole el hecho de tal modo, que un cambio temático y estilístico se hace patente en sus trabajos, respondiendo todo ello a las nuevas circunstancias psíquicas y ambientales.

El asunto elegido ha sido tratado, a lo largo de la historia de la pintura, en raras ocasiones. Diógenes de Sínope vivió en los siglos IV y III a.C. Desterrado de su patria, llevó una vida sencilla, parca y frugal, fundando la escuela del pensamiento cínico. Es posible que Paret eligiera este tema por verse, en parte, reflejado en él, a consecuencia de su destierro.

Desarrolla el asunto en base a una amplia lectura iconográfica que es necesario analizar de forma minuciosa. El autor sitúa al protagonista, Diógenes, a la derecha de la composición, dando la espalda a los demás personajes, pero conectando con ellos por medio del brazo derecho, que extiende hacia atrás con la mano abierta, en actitud de detener a los vicios personificados que le tientan. Ataviado

con un manto de intenso azul y turbante, estudia un libro de geometría, y a su alrededor, esparcidos por el suelo, más libros, algunos utensilios y coles, su alimento preferido. La cabeza barbada y el gesto adusto parece inspirarse en los viejos de Rubens.

Inmediatamente detrás de él aparecen los dos primeros vicios: la vanidad, personificada por una doncella semidesnuda con algunos objetos de cristal junto a ella, y la avaricia o el egoísmo, representado por un viejo que porta en la mano derecha un rastrillo de dos puntas y se acompaña de perros en vez de un lobo como es tradicional, aunque es indudable que atiende a la misma simbología.

A sus espaldas, otro anciano vestido con túnica blanca, sentado encima de un asno, sujeta en su mano una caña. Simboliza la ignorancia por estar sobre un animal privado de razón y con los ojos tapados, lo que agudiza esta condición que le caracteriza. A su derecha y presidiendo todos los vicios, bajo un dosel rosado, se presenta la muerte, en forma de calavera, sobre el esqueleto de un gamo coronado de flores, cuyos cuernos son atributos de la soberbia, según Ripa⁴. Lleva la tradicional guadaña de la que pende, en esta ocasión, una frasca de cristal con una corona de oro, símbolos de la vanidad y la ambición.

A la izquierda de la composición, dos jóvenes dialogan alegremente. Uno de ellos, tocado con hojas de vid y apoyado en una vara, alegoriza la fragilidad humana que, si bien tradicionalmente se representa con la figura de un anciano, quiso Paret hacerlo con un joven, por ser ésta la edad más propensa a caer en iniquidades. Delante de este grupo, en primer plano, una jovencita que observa atentamente al hechicero, lleva las piernas, pies y brazos al descubierto, simbolizando la ambición.

En el centro de este grupo, frente al trípode encendido, se sitúa el brujo con el torso desnudo, la serpiente enroscada en su brazo izquierdo, como representación del mal, y la mano derecha en alto, sosteniendo un emblema alado sobre el que se posa un búho, símbolo de magia, superstición y mal augurio.

Delante, dos figuras cierran la composición. Una de ellas, barbada y ricamente vestida, lleva la cabeza cubierta y coronada con laurel y la bolsa del dinero en la mano; es personificación de la ambición. La otra, arrodillada de espaldas al espectador, aparece tocada con la piel y la cabeza de una cabra para que, según Ripa⁵, apenas se le vea el rostro, por lo que sería representación del engaño.

Paret desarrolla la escena en un ambiente nocturno, de tenue iluminación, en cuya penumbra destaca el fuego del trípode, que por su ubicación da lugar a interesantes juegos lumínicos y brillantes efectos sobre las sedas y los rasos de las túnicas, magistralmente tratados.

Es una composición ágil, de arrebatador dinamismo y cierta sensación de caos bien estudiado. En ella las masas están perfectamente compensadas y los prota-



gonistas estratégicamente situados. Los efectos espaciales son sugestivos, provocados por un gran dominio de las leyes de la perspectiva. Todo ello se conjuga muy acertadamente con el detallado estudio de luces y sombras. La escena podría resultar abigarrada, tanto en la parte inferior, donde figuras y detalles se densifican, como en la zona alta, ocupada por una exuberante vegetación y un cielo movido por sendas nubes, sin embargo, la totalidad de estos elementos quedan ordenados gracias al estudio escenográfico que el autor realiza a base de telones y arquitecturas.

El cromatismo es de gran riqueza y preciosismo, abarcando todos los tonos, rojos, rosados, blancos, dorados, verdes..., si bien triunfa la gama fría, utilizando con auténtica maestría los azules, grises y plateados que otorgan al óleo el carácter de una auténtica joya.

De Luis Paret dijo Ceán⁶: “Muy pocos, o ningún pintor nacional tuvo España de tan fino gusto, instrucción y conocimientos como Paret, y yo, que le he tratado de cerca, lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad”.

P.F.A.

- 1 “Junta ordinaria de 2 de abril de 1780”, fol. 148 ASF Actas de la Academia
- 2 “Junta general de 22 de julio de 1766”, fols. 364-370; “Junta pública de 3 de agosto de 1766”, fols. 383-386. ASF Actas de la Academia
- 3 O. Delgado, *Paret y Alcázar, pintor español*, Madrid, 1957, pág. 135
- 4 C. Ripa Perugino, *Iconologia ovvero descrizione di diversi imagini causate dell'antichita*, Roma, 1594, pág. 535
- 5 *Ibid.*, pág. 257
- 6 A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, IV, pág. 56

El Entierro de la sardina

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Óleo sobre tabla

0,82 x 0,60 m.

M: 676

Ref.: Iriarte, 1867, 131 — Cueto, 1885, nº 46 — Viñaza, 1887, 285 — Araujo, 1896, 100 — *Catálogo Goya*, 1900, 8 — *Centenario*, 1928, 101 — Desparmet Fit-Gerald, 1928, I, 268 — Castro, 1929, 10, nº 4 — Tormo, 1929, 24 — Mayer, 1936, 45 — Lafuente, 1947, 132 — Salas, 1950, 345 — Sánchez Cantón, 1951, 10 — Helman, 1963, 215 — Pérez Sánchez, 1964, 62, nº 676 — Labrada, 1965, 38, nº 676 — Sánchez Cantón, 1965, XVII, 372-373 — Encina, 1966, 151 — Salas, 1968, 1-5 — Gudíol, 1970, I, 320-321 — Ossorio y Bernard, 1975, 311 — Gassier y Wilson, 1978, 266 — Lafuente, 1987, II, 417 — Gállego, 1987-1988, 77 — *Guía*, 1988, 29, nº 8 — Alonso de Márquez, 1989, 99 — Pita Andrade, 1991, 160 — Wilson y Mena, 1993, 114 — Wright, 1993, 45

Doc.: "Catálogo", 1884, 12v.-13

Exp.: [Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes] *Catálogo Goya*, 1900, nº 15 — [Madrid, Museo del Prado] *Centenario*, 1928

Óleo sobre tabla de cedro con dos añadidos de seis centímetros en la parte superior e inferior. Mascarada o mojiganga organizada por el pueblo madrileño para despedir el carnaval¹, que tenía lugar en el Paseo del Canal que bordeaba el río Manzanares y se situaba entre el actual parque de la Arganzuela y el matadero municipal. El nombre del paseo lo tomaba del canal proyectado para hacer navegable el río, partiendo del Palacio Real². A esta fiesta concurrían fundamentalmente los vecinos residentes en la zona sur de la capital, que como dice Lafuente Ferrari era "una carnavalada grotesca de una masa festiva que se entregaba a báquicos impulsos primarios"³, y Juan de la Encina indicaría que "en tal pintura emergen ya los ritmos brutales de los *Disparates*"⁴. Fiesta de gran popularidad en la que se festejaba el entierro de la "salada sardina", que ya se cita en la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor*⁵. Realmente la sardina era o bien una loncha de tocino o los restos de una canal de puerco, o bien un monigote o pelele que llevaba una sardina en la boca, lo que justificaría el nombre de Entierro de la Carne como indica Sánchez Cantón⁶. Con ello se significaba el comienzo de la época de ayunos y abstinencia. También se ha supuesto que el nombre procede de las reuniones de servidores de la aristocracia o del pueblo, que tenían lugar en el parque de la Arganzuela para tomar un pequeño refrigerio por la mañana, consistente en un vaso de vino y una sardina⁷. Esta fiesta era una de las primeras del año, análoga a las que tenían lugar en otros lugares de Europa, como la del bacalao en Lisboa y que solían tener una cierta significación política y de crítica social⁸.

Esta obra debió ser pintada en torno a 1812, como la *Corrida en plaza partida* del Metropolitan Museum, según se deduce de su iconografía y de la organización compositiva. Este sistema de ordenación de las figuras, a base de colocar en primer plano una figura sentada y de espaldas, lo vemos en algunas escenas de la *Tauromaquia* y en la citada *Corrida en plaza partida*, con figuras que encuadran la composición por la parte inferior⁹. Centra la composición el grupo de las dos danzantes, dos muchachas, una de ellas, a la izquierda, recordando la joven en el dramático naufragio de Vernet, como ya indicó Xavier de Salas¹⁰, modelo que Goya repitió en otras obras. La de la derecha, baila con castañuelas y parece ser la protagonista, a la que señala un personaje que está en segundo plano, en el centro de la composición; detrás de la joven de la izquierda, una máscara de diablo con cuernos y rostro de calavera se sitúa paralelamente al cuerpo de la joven, sirviendo de contraste lumínico entre el color blanco de la muchacha y lo negro de la indumentaria de esta máscara macabra, como a la derecha, el escapulario del bailarín destaca sobre su túnica blanca con toques amarillentos.

Más a la izquierda, un hombre como labriego con amplio sombrero, lleva una pica en cuyo extremo vemos un molinete. Tras él, un gran tropel de máscaras,

entre las que se reconoce una de polichinela, y dos estandartes señalando la dirección del cortejo festivo de izquierda a derecha. Delante, un personaje disfrazado de oso cierra la composición por el sector izquierdo, mientras sigue hacia la derecha un grupo de espectadores, entre los que se reconocen dos personajes abrazados, uno de ellos dormido, y una pareja, ella aplaudiendo, le sujeta por la cintura su acompañante que señala al bailarín, y por último una figura arrodillada de espaldas. Ya en el extremo derecho, una figura femenina de gran belleza cierra el grupo al inclinarse hacia el centro; detrás de ella, una barahúnda de máscaras que evocan las *Pinturas negras*, y destacando entre ellas una figura masculina con bigote, que parece llevar en el pecho la banda de la orden de Carlos III, rodeada de un tropel de máscaras que se extienden hacia el fondo. Como dice Camón Aznar, en esta obra “se encuentran ya en germen todos los extravíos expresionistas y las exaltaciones bestiales o ridículas de los *Disparates* y de las *Pinturas negras*”¹¹.

Domina el conjunto un gran estandarte, portado por una máscara masculina tocada con un gorro cilíndrico de piel como los que vemos en algunos militares franceses de los *Desastres de la guerra*. En el estandarte una carátula sonriente de gran tamaño, de Momo, sobre la que se sitúa la inscripción —apenas visible— con la palabra MORTUS, mientras que en el centro de esta carátula se adivina la silueta de un esqueleto, solo percibida con luz rasante, que porta una guadaña. El detalle de la palabra MORTUS aparece en un dibujo atribuido a Goya que se conserva en el Museo del Prado (n. 272)¹². Esto le da un carácter simbólico a la representación, que significaba el fin del carnaval. Ahora bien, esta relación entre muerte y vida, a la que aluden los numerosos niños y la vitalidad de los personajes, nos recuerda las palabras de Cardini: “el carnaval es una fiesta inquietante, que se vive a la sombra de la muerte; las máscaras son espectros, presencias demoniacas”¹³, conexión muerte-vida que evoca las palabras del espectro de la tierra en el Fausto de Goethe, como ya indicó Bajtin: “mi cuna y mi sepulcro / son un mar perdurable, / un tejer alternado, / una vida ardorosa”¹⁴.

El ambiente ligeramente neblinoso, en el que la arboleda evoca la etapa de los tapices, así como la dirección de las sombras, nos sitúa la escena en el atardecer, dada la situación topográfica del Paseo del Canal. Destacan las combinaciones abigarradas de azules, amarillo, blancos y verdes que se mezclan en un conjunto de un muy rico cromatismo. La técnica pictórica de pinceladas fragmentadas anticipa soluciones impresionistas.

La pintura ingresa en la Academia por legado testamentario de don Manuel García de la Prada, en 1839.

J.M.A.R.



- 1 En la documentación académica en relación con la donación de esta obra, se cita "una función de máscaras o sea el entierro de la sardina". "Acta de la Junta Ordinaria de 26 de enero de 1840", fol. 24. [ASF 15/1-1]
- 2 Pedro de Répide, *Las calles de Madrid*, Madrid, 1985, pág. 52 y 105-106; Ramón Mesonero Romanos (El curioso parlante), *Escenas matritenses*, 5ª ed., Madrid, 1851
- 3 Enrique Lafuente Ferrrari, "La situación y la estela del arte de Goya", en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pág. 132
- 4 Juan de la Encina, *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica*, Madrid, 1966, pág. 151
- 5 Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro del Buen Amor. Novelas y cuentos*, Madrid, 1972, v. 1103
- 6 Francisco Javier Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, parte II, "Francisco de Goya", *Ars Hispaniae XVII*, Madrid, 1965, pág. 372; Pedro de Répide, *Costumbres y devociones madrileñas*, Madrid, 1914, pág. 29
- 7 Julio Caro Baroja, *El carnaval (análisis histórico cultural)*, Madrid, 1965; Catalina Buezo, *El carnaval y otras procesiones burlasas*, Madrid, 1992
- 8 J.G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, E.F.E., 1965, págs. 348-354
- 9 Pierre Gassier, *Goya, toros y toreros*, Madrid, 1990, n. 12, 13, 66, 67 y 70
- 10 Xavier de Salas, "Precisiones sobre pinturas de Goya: El Entierro de la Sardina, la serie de obras de Gabinete 1793-1794", *Archivo Español de Arte*, 161 (1968) 1-16; Xavier de Salas, "Miscelánea goyesca", *Archivo Español de Arte* (1950) 342
- 11 José Camón Aznar, *Francisco de Goya*, Zaragoza, 1983, t. III, pág. 175
- 12 Xavier de Salas, 1968, *op. cit.*; José Camón Aznar, 1983, *op. cit.*; Enrique Lafuente Ferrrari, *El mundo de Goya en sus dibujos*, Madrid, 1979, pág. 178; F.J. Sánchez Cantón, *Los dibujos de Goya*, Madrid, 1954, n. 461; Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963, pág. 215
- 13 Franco Cardine, *Días sagrados*, Barcelona, 1884, pág. 219; Teresa Alonso de Márquez, "La tradición carnavalesca en el lenguaje icónico de Goya", en *Goya y el espíritu de la lustración*, Madrid, 1989
- 14 J.W. Goethe, *Fausto*, Barcelona, Planeta, 1980, acto I, pág. 19; Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, 1974, págs. 50-51

Leandro Fernández de Moratín

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1799

Óleo sobre lienzo

0,73 x 0,56 m.

M: 671

Ref.: Iriarte, 1867, 132 — Helman, 1959, 157-181 — Helman, 1960, 257-271 — Helman, 1970, 157-158 y 258 — Nougués, 1885, 42 — Viñaza, 1887, 250 — Araujo, 1986, 203 — *Exposición Goya*, 1900, 9, nº 18 — *Exposición Retratos*, 1902, 96, nº 615 — Beruete, 1916, I, 123 — Sentenach, 1921, 153 — Mayer, 1925, 358 — Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50, 390 — Castro, 1929, 9, nº 1 — Sánchez Cantón, 1958/65, 360, fig. 346 — Pérez Sánchez, 1964, 62, nº 671 — Labrada, 1965, 36, nº 671 — Gudiol, 1970, nº 411 — Gassier-Wilson, 1970-1978, 135 y 189, nº 685 — De Angelis, 1974, nº 387 — Chico Picaza, 1986, 136, nº 29 — Carrete, 1987, 224 — *Guía*, 1988, 34, nº 22 — Morales Moya, 1988-1989, 628, nº 427 — Pita, 1991, 162, fig. 125 — Glendinning, 1992-1993, 149, nº 50

Doc.: "Junta General y Ordinaria del Domingo, 7 de Diciembre de 1828", 216v. ASF 3/88 — "Adiciones al Inventario de 1824", nº 24 — "Nota de cuadros adquiridos por la Real Academia de San Fernando por donación, compra o permuta desde 1758", 3v. ASF CF 1/9 — "Informe de Francisco de Goya, remitido a la Academia el 14 de octubre de 1792". ASF 18-1/1 — "Cuadros donados a la Academia desde 1786 hasta 1830". ASF 15-1/1 — "Catálogo", 1829, 32 p. 24 — "Catálogo", 1884, 14 — "Inventario", 1897-1931, nº 7

Exp.: [Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes] *Exposición Goya*, 1900, 9, nº 18 — [Madrid] *Exposición Retratos*, Madrid, 1902, 96, nº 615 — [Lugano, Villa Favorita] *Goya in Spanischen*, 1986, pág. 136, nº 29 — [Madrid, Palacio de Velázquez; Barcelona, Palacio de Pedralbes] Carlos III, 1988-1989, pág. 628, nº 427 — [Madrid, Academia de San Fernando] Glendinning, 1992, pág. 149, nº 50

El 2 de diciembre de 1828, don Manuel García de la Prada participaba a la Academia que, en cumplimiento del legado testamentario de Moratín, tenía dispuesto un retrato suyo pintado por Francisco de Goya¹ (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828). En consecuencia, la Academia en Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1828 acordó: "se diesen gracias al Sr. Prada por su atención manifestándole podía hacer entregar dicho retrato al conserje de la Academia"². Sin embargo, según se hace constar en las "Adiciones" al inventario de 1824, el retrato no sería entregado hasta el 24 de diciembre de 1828³.

A pesar de que el lienzo no guarda una relación directa con la Real Academia es obra de suma importancia no solo por la significación del retratado y su papel en la España ilustrada sino por ser uno de los más libres y mejores ejemplos de la producción retratística de Goya, cuya vinculación con la Academia sería tan controvertida⁴. Obra que, sumada a las otras muestras que posee la Academia del genial maestro, constituye uno de los conjuntos más importantes del arte de Francisco de Goya en nuestro país. El lienzo fue tenido en gran estima desde su recepción tal como se refleja en la Junta ya citada del 7 de diciembre de 1828: "La Acad^a.[...] aceptó con mucho aprecio esta manda o memoria del Sr Moratín por el conocido mérito literario de la persona que representa y por la habilidad del Profesor que lo retrató"⁵. Años más tarde, en 1885 la misma Institución volvería a reconocer al valor estético de la obra incluyéndola entre *Los cuadros Selectos de la Real Academia de S. Fernando*, publicando su estampa que sería dibujada y grabada por José María Galván⁶.

Estamos ante una obra maestra de uno de los géneros más representativos de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII, el retrato; que ofrece, por otra parte, una faceta interesante de Goya y su relación con "los afrancesados". La figura de Moratín fue la de un importante hombre de letras (1760-1828), innovador de nuestro teatro, que supo reflejar espléndidamente el ambiente de la época. Amigo de Jovellanos y otros intelectuales es, en cierto modo, una figura paralela a Goya por su amor a la libertad y consiguió, como él, la protección de don Manuel Godoy, llegando a ser en algún momento asesor y agente artístico suyo⁷. Considerado afrancesado como Goya, se vio obligado a emigrar a Francia estableciéndose en Burdeos junto con su amigo Francisco Silvela, quien aportará noticias sobre su afición al arte de la pintura, señalando asimismo que fue el poeta predilecto de Godoy⁸.

El retrato no es sino la consecuencia de una amistad y comunidad de ideas entre Moratín y Goya, que se inclinaría hacia los intelectuales liberales alejándose cada vez más de sus compañeros de la Academia con quienes discrepaba en gran medida. Moratín fue uno de los mejores y más íntimos amigos de Goya, como atestigua el propio dramaturgo en su *Diario*, en el que son constantes las alusio-

nes al respecto⁹. Esta amistad se intensificaría a partir de 1796 tanto durante su estancia en Cádiz como en Madrid, después del regreso de Moratín desde Italia. Entre 1796 y 1799 se hacen frecuentes sus encuentros y visitas para contemplar pinturas juntos, en los que indudablemente crecerían sus relaciones¹⁰. Es el momento en que Moratín mezcla la comedia clásica con la lacrimógena, exagerando los tipos y el comportamiento de sus personajes, aproximándose así al modo de hacer de Goya en sus *Caprichos*¹¹. Las dos personalidades supieron captar las preocupaciones de su tiempo y los temas de la Ilustración española, manteniendo un mismo espíritu liberal.

Es indudable que las constantes visitas de Moratín y Goya fructificaron en la ejecución por parte de Goya del retrato que nos ocupa. De acuerdo a las noticias que aporta el mismo Moratín, el retrato fue ejecutado en la mañana del 16 de julio de 1799, en que posó para Goya, según se deduce de la breve anotación de su *Diario*: "A casa de Goya: retrato". Más tarde, durante su estancia en Burdeos, Goya le haría otro retrato que hoy se encuentra en el Museo de Bilbao, mencionado por Moratín en una de sus cartas a su amigo Melón desde Burdeos. El cuadro representa a Moratín con "un marcado carácter romántico"¹², de medio cuerpo, ligeramente de perfil sobre un fondo neutro, dirigiendo su mirada hacia el espectador. Viste casaca abotonada con cuello alto en tono siena dejando ver su corbata negra, que destaca sobre los pequeños toques blancos que hacen referencia a su camisa. El retrato, de carácter psicológico, acentúa la importancia de su mirada, captando espléndidamente la personalidad del personaje y poniendo de manifiesto su fuerza intelectual. En esta dirección van las palabras de Sánchez Cantón cuando define el retrato como: "elegante, sobrio y espiritual como su incisivo estilo en prosa y verso"¹³. El propio Moratín en su "Silva a don Francisco de Goya, insigne pintor", expresa su agradecimiento por el retrato en el que ve cumplidos sus deseos de perpetuar su memoria: "Tú me los cumples, y en la edad futura, / Al mirar de tu mano los primores / y en ellos mi semblante, / Voz sonará que al cielo te levante / con debidos honores, / Venciendo de los años el desvío / Y asociando a tu gloria el nombre mío".

Su factura deshecha, mediante el empleo de una pincelada suelta y fluida matizada por un golpe de luz dorada que incide de izquierda a derecha sobre el rostro de Moratín creando un claroscuro, hace del lienzo una de las obras más personales y con mayor fuerza expresiva de Goya. Es de destacar la simplicidad de la obra y la libertad con que Goya concibe la figura de Moratín que queda abocetada de tal forma que apenas se percibe el lado derecho de su torso, concediendo toda su atención en el rostro. Excelente ejemplo de la libertad de ejecución del artista en aquel momento, respondiendo a su concepción del arte y de la pintura. Criterios que, por otra parte, defendió en la Academia y que de alguna manera se



pueden resumir en sus propias palabras con las que rechazaba la imposición de un estilo a los discípulos; defendiendo que el único medio para que prosperase el arte era: “dejar correr el genio de los discípulos sin oprimirlos ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a éste o a aquél estilo en la pintura”. En este informe realizado en 1792 a petición de la Academia y dirigido a Bernardo de Iriarte Goya expondría su concepto de lo que debía ser la renovación del plan de estudios de la Academia: “Que las academias no deben ser privativas ni servir más que de auxilio a los que libremente quieren estudiar en ellas desterrando toda educación servil de escuela de niños, preceptos mecánicos, premios mensuales [...] y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un arte tan liberal y noble como es la Pintura”¹⁴. Estas discrepancias serían los verdaderos motivos que, junto a su enfermedad, le impulsaron a renunciar a la enseñanza en la Academia en 1797, a la que había estado dedicado desde 1785; periodo en el que ocupó los cargos de Teniente Director de Pintura (11-5-1785), de Director (13-9-1795) y de Director Honorario (17-4-1797). Incluso en la Junta de 4 de abril de 1797 se expresa: “que Absolutamente no oye nada, ni aún los mayores ruidos, desgracia que priva a sus discípulos de poderle preguntar en la enseñanza”. En definitiva, en el lienzo de Moratín, Goya supo plasmar sus excelentes dotes como retratista en un momento de máxima consideración de su obra, coincidiendo con su nombramiento como Primer Pintor de Cámara de Carlos IV (1799). La soltura de la técnica empleada y los recursos expresivos conceden a la obra una fuerza interior y una riqueza de matices que le convierten en uno de los retratos más hermosos del pintor, sumándose de forma significativa a los muy importantes retratos de diferente factura realizados también por Goya que conserva la Real Academia.

M.A.B.P.L.

- 1 “Juntas General y Ordinaria del Domingo 7 de Diciembre de 1828”, fol. 216v. ASF 3/88
- 2 *Ibid.*
- 3 “Adiciones al Inventario de 1824”, nº 24.
- 4 C. Bédar, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989
- 5 “Juntas General y Ordinaria del Domingo 7 de Diciembre de 1828”, fol. 216v. ASF 3/88
- 6 M. Nougués, *Cuadros Selectos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1885, nº 423; J. Carrete y otros, *Catálogo General de la Calcografía General*, Madrid, 1987, pág. 224
- 7 I.J. Rose Wagner, *Manuel Godoy, Patrón de las Artes y Coleccionista*, Madrid, 1983, tomo I, pág. 257

- 8 Francisco Silvela, "Vida de D. Leandro Fernández de Moratín", en *Obras Póstumas*, Madrid, 1845, tomo II
- 9 L. Fernández de Moratín, *Diario (Mayo, 1780-Marzo, 1808)*, Madrid, 1968
- 10 N. Glendinning, *Goya La Década de los Caprichos, Retratos 1792-1804*, Madrid, 1992, pág. 38
- 11 E. Helman, "Goya, Moratín y el teatro", en *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, págs. 257-271
- 12 J.M. Pita Andrade, "La pintura desde Goya a nuestros días", en *El Libro de la Academia*, Madrid, 1991, pág. 162
- 13 F.J. Sánchez Cantón, *Escultura y Pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, Ars Hispaniae XVII, Madrid, 1965, pág. 360
- 14 "Informe de Francisco de Goya de 14 de octubre de 1792". ASF 18-1/1

Carlos María Isidro

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

Ca. 1814

Óleo sobre lienzo

1,26 x 0,97 m.

M: 739

Ref.: Ossorio, 1868, 376 — *Catálogo Retratos*, 1902, nº 642 — Castro, 1929, 121, nº 10 — Tormo, 1929, 55 — Lozoya, 1943, il. XVIII — Aguilera, 1946, il. XVIII — Hornedo, 1950, 512 — Lafuente, 1953, 437 — Gaya Nuño, 1958, 407 — Pérez Sánchez, 1964, 67, nº 739 — Labrada, 1965, 49, nº 739 — Angulo, 1973, 14 — Morales, 1979, 75 — *Guía*, 1988, 64, nº 5 — Pita Andrade, 1991, 170

Doc.: "Catálogo", 1902, nº 642

Exp.: [Madrid] *Catálogo Retratos*, 1902, nº 642 — [Pamplona, Museo de Navarra] *Gaya Nuño*, 1990 — [Barcelona] *Vicente López*, 1943, il. XVIII — [Burgos, Casa del Cordón] *Alonso Martínez*, 1991, nº 7

Hermano de Fernando VII, nació en Madrid el 29 de marzo de 1788, cuando aún no había sido publicado ni sancionado el *Auto* acordado en 1713, por Felipe V según el cual se excluía a la rama femenina de la sucesión al trono. Al volver a la tradición de las Partidas por Fernando VII, en la *Pragmática Sanción* se elimina al infante de la sucesión al trono, que pasa a Isabel, hija de la reina María Cristina. Su alejamiento a la sucesión y la no aceptación por el infante del hecho, determina el arranque de la guerra carlista, evidente a partir de 1833.

Anteriormente el infante estuvo muy ligado a Fernando VII, participando de sus ideas absolutistas "ídolo y esperanza de los apostólicos". En 1808 se traslada con la familia real a Bayona y en una de las entrevistas con Napoleón, cuando éste exige al rey la renuncia a la corona, el infante irritado le grita a su hermano el rey, "Más vale no existir que existir sin honor". Durante la Guerra de la Independencia permaneció en Valençay, regresando a España en 1814 con Fernando VII y el infante don Antonio de Borbón, siendo recibido con gran algazara.

Se le concedió la Presidencia del Consejo, y después de la sublevación de Riego fue nombrado, en marzo de 1828, presidente de la Junta de Estado, para impedir la extensión de la rebelión. Enemigo de la política de conceder amnistía a los liberales, estimaba como buena la política absolutista que suponía la merma de libertades. Su actitud respecto a la elevación al trono de Isabel II determinó su salida para Portugal en marzo de 1833 y asimismo, en julio de este año no asiste a la jura de la infanta Isabel como princesa de Asturias. Al morir Fernando VII reclama su derecho al trono con lo que propiamente se inicia la guerra carlista. En mayo de 1834 se traslada a Inglaterra, y luego a Francia residiendo en Bourges. En 1845, abdica en su hijo Carlos y se traslada a Italia, fijando su residencia en Trieste, donde muere en 1855.

El 5 de julio de 1814 fue nombrado académico de honor y de mérito por la pintura y Consiliario de la Real Academia. Un año después, el 24 de noviembre de 1815, es nombrado Jefe principal de la Academia y de todos los establecimientos de Bellas Artes del Reino, como "el medio más eficaz de acrecentar su esplendor".

Como Jefe de la Academia toma posesión de este cargo en la Junta General de 18 de enero de 1816, con lo que comienzan a cumplirse las esperanzas de esta Real Academia de "mejorar y ampliar sus peculiares enseñanzas". Consta que en 1818 de acuerdo con sus criterios se proyecta crear una Academia para niñas, según se deduce de la petición de Ana María Galarío. Al frente de la misma estará hasta su salida a Portugal en marzo de 1833. Durante su mandato se enriquece el museo con pinturas del Real Palacio, se incorporan los bienes procedentes del secuestro de Godoy, y para mejor aprecio de las obras, se organizan salas independientes para la exposición de las pinturas, esculturas, planos y modelos



arquitectónicos y grabados de láminas y medallas, al mismo tiempo que se imprimen los catálogos correspondientes.

La actividad de la Academia en estos años se amplía con la creación de dos grandes estudios para el dibujo. Uno en el Convento de la Merced y otro en la calle Fuencarral, asistiendo don Carlos María Isidro así como el infante don Francisco de Paula a la entrega de premios de estos estudios, en los que participa su mujer doña María Francisca de Asís, con la que había contraído matrimonio en 1816, que fue nombrada académica de honor y de mérito por la pintura el 19 de diciembre de 1816 y Consiliaria el 8 de enero de 1817. Fue “Jefa principal de la Real Junta de Damas para el gobierno de los Estudios de dibujo destinado a la enseñanza de las jóvenes”. Es en este momento cuando el Protector don Fernando Varela entrega los retratos del rey, del duque de San Carlos y del infante don Carlos María Isidro, que según testimonio de Morales Marín, habían sido pintados en 1814. Es un periodo en el que se suceden las donaciones, como la realizada por el hijo de Goya que entrega el retrato de su padre, y se registra una gran actividad en las escuelas de dibujo. Se enriquece la biblioteca con numerosas donaciones, pues como dice el académico de honor don José Díaz Jiménez “Él transmitirá a la posteridad más remota el laudable y decidido celo del gefe inmediato que la previsión sabia del Serenísimo y Augusto gefe principal propuso, y el amor y la bondad de VM. colocó en su frente y que no ha perdonado medio para establecer la actividad después de tantos años suspendida”. Consta el secuestro de sus bienes en 1837 y se incorpora al Museo en agosto de ese mismo año “los grupos de la degollación de los ynocentes por Herodes, pertenecientes al secuestro del ex infante D.ⁿ Carlos”¹.

Este retrato se debe a Vicente López, pintor de Cámara de su majestad, poseedor de la Real Orden de Carlos III, académico de mérito en 4 de diciembre de 1814, y Director de Pintura el 2 de octubre de 1817, así como Director General el 9 de noviembre del mismo año, Director Honorario en 7 de noviembre de 1822, que intervino asiduamente en las actividades relacionadas con el Museo del Prado recién creado, del que fue su Director Artístico, seleccionando buen número de obras para el Museo. Al mismo tiempo dirige una escuela para los jóvenes discípulos. Retirado en Valencia murió el 22 de junio de 1850.

El infante se retrata delante de un sofá con cojines de seda y decorativo respaldo. Apoya su brazo derecho en una esfinge, mientras en la izquierda sujeta la empuñadura de un sable. Destacan los rasgos suaves de manos y rostro. La luz realza los colores de la figura en la que destacan las manos, la banda de Carlos III, el Toisón y las medallas en el pecho, entre ellas la Cruz Laureada de San Fernando y la Gran Cruz de Carlos III, así como el rojo del fajín que resalta sobre el azul oscuro del uniforme, de capitán general.

El concepto neoclásico se evidencia en la riqueza minuciosa con que se tratan los bordados. La carencia de fondo sobre el que se proyecta la figura, y la evidente idealización del retratado, en todo de acuerdo con el criterio de fomentar el buen gusto propugnado repetidamente en los escritos académicos.

En el colorido hemos de resaltar la bella combinación del blanco y azul de la banda y la armonía de los ojos frente al azul oscuro del uniforme. Sobre el asiento del sofá se vislumbra el tricornio con plumas.

El lienzo ingresó en la Academia procedente de la donación de don Manuel Fernández Varela en abril de 1833.

J.M.A.R.

1 ASF 3/89. Archivo General de Palacio: Sección Histórica, Secuestros, cª 123

Isidro González Velázquez

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

Ca. 1830

Óleo sobre lienzo

1,17 x 0,86 m.

M: 729

Ref.: Ossorio, 1868, 377 — Castro, 1929, 129, nº 44 — Tormo, 1929, 51 — Lozoya, 1943, nº. III — Aguilera, 1946, il. XXV — Gaya Nuño, 1958, 108 — Pérez Sánchez, 1964, 67, nº 729 — Labrada, 1965, 47, nº 729 — Morales, 1979, 87, nº 152 — *Juan de Villanueva*, 1982, 159 — *Guía*, 1988, 66, nº 10 — *Vicente López*, 1989, 250

Doc.: "Catálogo", 1902, nº 625 — "Catálogo", 1910, nº 16

Exp.: [Madrid] *Catálogo Retratos*, 1902, nº. 625 — [Barcelona] *Exposición Retratos*, 1910, nº 16 — [Barcelona] *Exposición*, 1943, nº III — [Zaragoza] *Vicente López*, 1980, nº 152.- [Madrid, Museo Municipal] *Juan de Villanueva*, 1982, nº 113 — [Madrid, Museo Municipal] *Vicente López*, 1989, nº 54

El retrato de Isidro González Velázquez ingresa en la Academia de San Fernando por donación¹ de su viuda, doña Teresa Jiménez, en 1864.

Isidro González Velázquez (1765-1840), hijo segundo del pintor Antonio González Velázquez, es uno de los más notables arquitectos de su época, además de dibujante y grabador. Proviene de una familia de larga tradición artística, con una gran influencia en la corte madrileña en la segunda mitad del siglo XVIII.

Se forma en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde ingresa a los trece años, teniendo como profesor a Juan de Villanueva, a quien servirá como su principal delineante. Aplicado alumno, gana varios premios mensuales y generales y en 1790, por mediación del maestro, además de su padre y el propio monarca Carlos IV, que le prestará un constante apoyo, obtiene el preciado nombramiento de arquitecto tras superar las pruebas de rigor². Ese mismo año obtiene una pensión extraordinaria y viaja por toda Italia, Francia y Grecia, donde estudia las obras de la antigüedad clásica. A su regreso y de nuevo gracias a la intervención del monarca, es designado, académico de mérito en 1799³ siendo eximido por la Junta del examen pertinente.

Distinguido además como Teniente Arquitecto Mayor de los Reales Palacios y Casas de Campo del Rey, realiza por esta época la conocida *Casita del Labrador* en Aranjuez.

Los sucesos de 1808 le obligan a interrumpir su brillante carrera y abandonar la Corte. Después de una temporada trabajando en Palma de Mallorca solicita el permiso para regresar a Madrid, donde Fernando VII le nombra su Arquitecto Mayor y le encomienda la remodelación de la plaza de Oriente, encargo que no llegó a materializarse. En 1815 es designado Intendente de Provincia, y desde entonces hasta su jubilación en 1835, recibirá continuos galardones y honores académicos, tales como su nombramiento de Director General⁴, por Real Orden de 25 de enero de 1825. En 1822 realiza el *Monumento a las víctimas del dos de mayo* en Madrid y prácticamente desde entonces las obras de este gran arquitecto casi no van a pasar de proyectos, trabajando fundamentalmente en la Corte y los Reales Sitios.

En este magnífico lienzo Vicente López alcanza uno de sus más altos logros, haciendo honor a su celebridad como uno de los mejores exponentes y prolíficos retratistas del siglo pasado.

Está fechado hacia 1830, cuando la brillante carrera del artista alcanza su momento más álgido, y junto a su labor como Pintor de Cámara, compagina los encargos de la aristocracia y burguesía madrileñas con la tarea docente.

Isidro González Velázquez aparece retratado en edad madura, de más de medio cuerpo, en postura de tres cuartos. Fiel a su costumbre Vicente López representa al modelo en traje de ceremonia, destacando las condecoraciones y entorchados que acreditan su posición social, a la manera del retrato cortesano francés; así el



arquitecto viste uniforme de académico, haciendo referencia a su condición de ilustre miembro de la Corporación, como Director General.

Sobre el pecho lleva la Gran Cruz de Isabel la Católica y la de Caballero de la Real Orden de Carlos III, que le es concedida por Fernando VII en agradecimiento tras concluir el fresco que representa *La Institución de la Orden Civil de Carlos III*, en el Palacio Real de Madrid.

Lleva espada en la cintura y el sombrero bajo el brazo izquierdo, cuya mano enguantada se apoya sobre el bastón de mando mientras sostiene el otro guante. Ante él una mesa donde aparecen los útiles de trabajo, compás, regla y tiralíneas sobre unos planos.

En un alarde hiperrealista que evidencia la formidable condición de dibujante del pintor, Isidro González Velázquez levanta ligeramente la mano derecha, que parece salirse del marco, proyectando su sombra sobre el plano. Detrás en penumbra quedan instrumentos ópticos y varios libros en aparente desorden, leyéndose en el dorso de uno de ellos *Palladio*. Este conjunto equilibra composicionalmente la silueta del personaje reflejada sobre la pared, al recibir un foco de luz procedente de la parte izquierda del lienzo en un interesante juego lumínico. Llama la atención en el cuadro el virtuosismo detallista y la soberbia veracidad de López Portaña que no parece cometer un solo descuido en el dibujo. Todo ello sin menoscabo del color que recibe aquí un tratamiento brillante y sinuoso en los rojos aterciopelados de los puños y la escarapela.

El rostro, a base de un empastado de calidades nacaradas, que rejuvenece al personaje, nos revela la capacidad de penetración psicológica del artista que siempre nos muestra la facción más noble del retratado.

E.R.N.

- 1 "Sesión ordinaria del 7 de noviembre de 1864", en *Juntas generales, ordinarias y extraordinarias, 1862-1865*, fol. 164. ASF 3/93
- 2 P. Navascués, "Los discípulos de Juan de Villanueva", en *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*, Madrid, 1982, 70
- 3 "Junta ordinaria de 2 de junio de 1799", en *Juntas ordinarias, generales y públicas 1803-1818*, fol. 116. ASF 3/86
- 4 "Junta ordinaria de 2 de febrero de 1825", en *Juntas generales, ordinarias y públicas 1819-1830*, fol. 118 v. ASF 3/88

Isabel II

FEDERICO DE MADRAZO

Óleo sobre lienzo

2,24 x 1,47 m

M: 541

Ref.: Castro, 1929, 78 — Tormo, 1929, 115 — Pérez Sánchez, 1964, 52, nº 541 — Labrada, 1965, 52, nº 541 — González, 1981, 150 — *Guía*, 1988, 64, nº 4 — Pita Andrade, 1991, 172

A José María de Azcárate

Al contemplar el retrato de la reina Isabel II que, en otro tiempo presidiera el salón de sesiones y ahora centra una de las salas de arte español del siglo XIX en el Museo de la Academia, no es fácil sustraerse a la proyección humana de la soberana, una de las figuras más controvertidas de nuestra última centuria.

Declarada Isabel II mayor de edad a los trece años —tanto por consideraciones políticas como por eludir una nueva regencia después de la Reina Gobernadora y General Espartero— prestaba el 10 de octubre de 1843, el preceptivo juramento de fidelidad constitucional¹, de cuya solemnidad conserva el Museo Municipal un curioso lienzo de José Castelar y Perea que no llegó a convertirse en el lienzo definitivo².

Pocos meses después, la Academia de San Fernando, en Junta Particular de 17 de diciembre de ese año y a propuesta del Consiliario don Juan Nicasio Gallego, acordó encargar para la Corporación un retrato conmemorativo, a cuyo efecto designó una Comisión integrada por el señor conde de Sástago, Viceprotector, don Luis Nicolás de Lezo y don Francisco de Paula Santoyo —ambos académicos de honor— para visitar a la reina a fin de recabar su consentimiento, designando, a la vez, al pintor que fuera de su real agrado. Del feliz resultado de la audiencia dióse cuenta en la Junta de 7 de enero de 1844, comunicando la benévola acogida de la soberana, quien de una lista presentada al efecto, comprendiendo los nombres de todos los directores efectivos y honorarios, tuvo a bien designar a don Federico de Madrazo³.

Nacido en Roma en 1815, miembro distinguido de una ilustre familia de artistas, muy afecto a la Corporación, de la que fue Director durante largos años, falleció en 1894. Dedicado con su proverbial actividad al cumplimiento del encargo recibido, pudo comunicar en la Junta Particular de 19 de octubre de 1844, que daba por concluido el retrato de S.M. añadiendo que lo había presentado en la acostumbrada exposición de septiembre⁴.

Queda por consignar que en la junta particular de 16 de enero de 1845, se acordó regular la valoración de su importe en 14.000 reales.

No deja de resultar curioso que de 1844 a 1868, Federico de Madrazo pintara veintiocho retratos de Isabel II⁵.

El cuadro, lienzo de 2,24 m. de alto por 1,47 m. de ancho⁶, pasó a la Academia, presidiendo, como se ha indicado, el salón de sesiones en sustitución de otro antiguo, indeterminado, que debió de retirarse por entonces.

Es indudable, según lo apuntado, que el lienzo se presentó en la exposición que habitualmente se celebraba en la Academia, coincidiendo su apertura con la feria de san Mateo. Exposición que a juzgar por la prensa de la época no alcanzó la

brillantez de otras anteriores, si bien entre los participantes figurasen notables artistas. Al revisar los periódicos de la época nada hemos visto en *El Castellano*⁷, *El Espectador*⁸, *La Esperanza*⁹. En el *Eco del Comercio* se dice incisivamente: “Este año está muy desanimada la exposición de pintura, pero en cambio las hay en los estudios de los pintores de cámara. ¡Buen modo de estimular a la juventud!”¹⁰. Por otra parte, en *El clamor público*, aludiendo brevemente a la exposición se pide a la Academia “que use de una severa censura en materia de bellas artes”¹¹. Suscrito por W. Ayguals de Izco aparece en *El Dómine Lucas*, un suelto en el que después de referirse a Federico de Madrazo y elogiar “la inteligencia que en sus excelentes obras tiene justificada este joven y cuya reputación artística es ya europea” añade que el retrato de la reina “es débil en semejanza por estar embellecida en demasía, tanto en el dibujo como en el colorido”, estimando, sin embargo, que “el traje y los accesorios del cuadro están reproducidos con una valentía, soltura, y maestría admirables”¹².

Junto a las anteriores no cabe eludir dos referencias estimables sobre la exposición. Una, el artículo aparecido, sin firma, en la *Gaceta de Madrid* que viene a suponer una consoladora impresión respecto de las pinturas de los artistas participantes que, sin el renombre que alcanzarían después, en modo alguno resultan desdeñables y entre los que cabe incluir a Fernando Ferrant, Alenza —autor de unas “escenas de costumbres domésticas, tocadas con facilidad y gracia y del retrato de hombre mostrando en el colorido bastante verdad y jugo”—, Cardedera, Gálvez, Rotondo, Bonilla, Bernardo López —muy elogiado su retrato de *Narváez*— y Rafael Tegeo, celebrado vivamente.

En cuanto a Federico de Madrazo empieza por precisar que había presentado siete retratos: de la reina, duque de Osuna, marqués de Miraflores, hija del vizconde de la Armenia, señora de Castillo y Ayensa, el arquitecto Aníbal Álvarez y el médico doctor Calvo, ambos “perfectamente pintados y parecidos”.

Sobre el retrato de la reina, realza su actitud “natural y majestuosa” sin afectación alguna siendo su expresión “dulce y moderadamente risueña”, añadiendo con hiperbólico acento que “el conjunto de sus formas respira la bondad de su noble corazón”. No menos laudatorio se muestra al referirse a la indumentaria y joyas que la adornan, resaltando, en definitiva, la corrección del dibujo y el colorido “siempre agradable, siempre armonioso y siempre verdadero”¹³.

La otra referencia antes citada, se centra en dos artículos de Eugenio de Ochoa¹⁴. Al detenerse ante los retratos de la reina y del duque de Osuna, dice así: “el menor mérito en los dos es el de la semejanza, y sin embargo es seguro que no puede ser más perfecta, para los que comprenden la pintura como una noble arte, y no como un oficio mecánico”. En el segundo artículo pondera especialmente “aquella feliz unión de la mas cabal semejanza”.



Ante el retrato de *Isabel II* por Federico de Madrazo, sorprende, al punto, su ostentosa indumentaria de Corte, en armonioso juego de sedas y encajes, con claro predominio de blancos, quizás por pretender así una más intencionada entonación tratándose de “la inocente Isabel” según frase de la época¹⁵.

De amplio escote, deja caer suavemente la mano izquierda, sujetando un guante con naturalidad, mientras que la derecha se apoya en una mesa cubierta con rojo terciopelo, sustentando, sobre un almohadón, la corona y el cetro simbólicos. En la parte inferior izquierda del tapete se lee la firma del pintor y la fecha de 1844. Cruzan el pecho dos bandas superpuestas, de la Orden de María Luisa, y, al parecer, la otra, de San Genaro de Nápoles. Sobre lujoso fondo, destacando un trono de rica traza rematada por una hornacina con pequeña estatua de san Fernando se alza la figura de Isabel II, en pie, luciendo vistoso traje, enriquecido con selecto despliegue de joyas y condecoraciones. Con todo es, lógicamente, el tratamiento de la cabeza —con el peinado característico—, el que atrae la insistida atención del contemplador, llevándonos a reflexionar un tanto sobre el encanto o si se prefiere, el misterio de la juvenil personalidad de la retratada, en esa edad un tanto indefinida en la que todos los ensueños son posibles, lejos de sentir aún la pesadumbre de los desengaños.

Con pesaroso desconsuelo evocaría Isabel II en sus años postreros del Palacio de Castilla, de la capital francesa —donde falleció a los 74 años, en 9 de abril de 1904— que le habían educado en el código de las equivocaciones —como se reconocería públicamente en el célebre manifiesto a raíz de la Vicalvarada—, subrayando, a la vez, la ausencia de esclarecidos consejeros que, libres de prejuicios partidistas y ajenos al influjo de interesadas intrigas, pudieran haber colaborado con acierto y eficacia en las tareas de gobierno. Sin olvidar el ambiente enrarecido en que hubo de moverse durante sus primeros años de reinado en medio de críticas situaciones: huérfana a los tres años, segundo matrimonio de su madre, con prolífica descendencia y cruentas vicisitudes de la primera guerra carlista con su inevitable secuela de repercusiones políticas, regencia de Espartero, pronunciamiento de Diego de León...

El conde de Romanones no dejaría de observar que el carácter de Isabel II no resultaba fácil de conocer pues “no todo en ella era malo, como suponen sus detractores y aún lo malo lo atenuaban circunstancias muy duramente dibujadas”¹⁶. Cabe suponer que entre ellas habrían de contarse su propio temperamento de impulsivas corazonadas, su desdichada educación, su desacertado matrimonio, su volubilidad y falta de carácter, acomodaticia religiosidad tan denostada y combatida, lo que, en definitiva empañaría sensiblemente aquellas otras cualidades que conservaría durante largo tiempo, en medio de un apego popular de castiza raigambre —pese al aspecto ordinario y algo meloso, que diría Washington

Irving—, como su notoria vivacidad y simpatía, dadivosa generosidad, sensibilidad artística y manifiesta inclinación hacia el teatro y la música.

Cuando hoy se recuerda la memoria de Isabel II, rara vez brota un soplo de admiración o de entusiasmo, tal vez porque resonando el eco dormido de cierta frase célebre de Aparisi y Guijarro aparece ligado su recuerdo al de aquella infortunada “Reina de los tristes destinos”.

E.P.C.

- 1 Pío Zabala y Lera, *Historia de España y de la Civilización Española*, tomo V, *Edad Contemporánea*, Barcelona, 1930, vol. 1
- 2 *Guía del Museo Municipal de Madrid*, La Historia de Madrid y sus colecciones, Madrid, 1993
- 3 “Junta Particular de 7 de enero de 1844”, en *Juntas particulares. Desde 1835 a 1854*, fol. 52v. ASF 3/128
- 4 “Junta particular de 19 de Octubre de 1844”, en *Juntas particulares. Desde 1835 a 1854*, fol. 58r. ASF 3/128
- 5 Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kiintz*, Barcelona, 1981
- 6 Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Inventario de las Pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, nº 541
- 7 *El Castellano* (1844)
- 8 *El Espectador* (septiembre-octubre de 1844)
- 9 *La Esperanza* (octubre-noviembre de 1844)
- 10 *Eco del Comercio* (29 de septiembre de 1844)
- 11 *El Clamor Público* (8 de octubre de 1844)
- 12 *El Dómine Lucas* (1 de noviembre de 1844)
- 13 *Gaceta de Madrid* (9 de octubre de 1844)
- 14 *El Heraldo* (5 y 15 de octubre de 1844)
- 15 Enrique Pardo Canalís, “Papeles de la guerra carlista”, *Revista de Historia Militar*, 25 (1968)
- 16 *Un drama político. Isabel II y Olózaga*, 2ª ed., Madrid, 1942