

Austrias y Borbones

Príncipes y Princesas de
Asturias, y Reyes de España



Austrias y Borbones

Príncipes y Princesas de
Asturias, y Reyes de España

Edición a cargo de:
Alfonso Palacio
Sara Moro

M U S E O • D E
• . • . • . • .
B E L L A S • .
• . • . • . • .
A R T E S • D E
• . • . • . • .
A S T U R I A S

16 de Octubre / 15 de Diciembre de 2019

Durante algunas de las etapas de su mayor esplendor, la historia de la pintura ha estado estrechamente ligada a la del poder regio. Los nombres de decenas de artistas imprescindibles aparecen en la firma de los retratos de monarcas de las cortes europeas de los siglos XV al XVIII. Esta relación ha dejado obras de un gran valor histórico y de una belleza innegables.

Con motivo de la entrega del Premio Princesa de Comunicación y Humanidades al Museo del Prado, el Museo de Bellas Artes de Asturias, en colaboración con el galardonado y con la Fundación Princesa de Asturias, ha organizado la exposición *Asturias y Borbones: Príncipes y Princesas de Asturias, y Reyes de España*, un singular y muy significativo recorrido por la que sin duda ha sido una de las manifestaciones artísticas más relevantes durante la Edad Moderna: la representación mediante el retrato de los distintos príncipes y princesas de Asturias por algunos de los artistas más destacados de la época.

El Museo de Bellas Artes expone este emblemático trayecto pictórico con nueve obras singulares, cinco de ellas pertenecientes al Museo del Prado y las otras cuatro, a la pinacoteca asturiana. Y completa la iniciativa con la edición de este brillante catálogo en el que participan conservadores de ambos museos.

En las obras seleccionadas y en sus autores están, obviamente, explicados por sí solos el interés de la exposición y el valor artístico que posee. Pero la muestra, dentro de su solvencia y su potencia pictórica, nos permite apreciar obra muy singular, como el óleo sobre lienzo de *El príncipe Baltasar Carlos*, relacionado con el taller de Diego Velázquez, o el retrato *María Luisa de Parma, Princesa de Asturias*, del pintor y tratadista alemán Anton Raphael Mengs. Tenemos también la oportunidad de disfrutar, en el equilibrio del conjunto expositivo, del retrato *Carlos II a los diez años*, del artista avilesino Juan Carreño de Miranda, una de las obras más relevantes de la colección del Museo de Bellas Artes.

La exposición, en definitiva, y en su pequeña y valiosa escala, hace honor al espíritu con que los Premios Princesa de Asturias han argumentado el reconocimiento al Museo del Prado, “por su labor de conservación y de divulgación de uno de los más ricos patrimonios artísticos del mundo”.

Berta Piñán Suárez
Consejera de Cultura, Política Lingüística y Turismo
del Gobierno del Principado de Asturias

A lo llargo de delles etapes del so mayor esplendor, la historia de la pintura tuvo rellacionada estrechamente a la del poder rexu. Los nomes de decenes d'artistes imprescindibles apaecen na firma de los retratos de monarques de les cortes europees de los sieglos XV al XVIII. Esta rellación dexó obres d'un gran valor histórico y d'una calidá y una guapura innegables.

Pola mor de la entrega del Premiu Princesa de Comunicación y Humanidaes al Muséu del Prado, el Muséu de Belles Artes d'Asturias, a comuña col gallardonáu y cola Fundación Princesa d'Asturias, entamó la esposición *Austries y Borbones: Príncipes y Princeses d'Asturias, y Reis d'España*, un percorriú singular y mui significativu pela qu'ensin dulda foi una de les manifestaciones artísticas más relevantes a lo llargo de la Edá Moderna: la representación col retratu de los príncipes y princeses d'Asturias por dellos de los artistes más destacaos de la dómina.

El Muséu de Belles Artes espón esti trayectu pictóricu tan emblemáticu con nueve obres singulares, cinco d'elles pertenecientes al Muséu del Prado y les otres cuatro, a la pinacoteca asturiana. Y completa la iniciativa cola edición d'esti catálogu brillante onde participen conservadores d'entrambos museos.

Nes obres escoyíes y nos sos autores tán, obviamente, esplicaos ellos solos l'interés de la esposición y el valor artístico que tien. Pero la muestra, dientro de la so solvencia y la so potencia pictórica, déxanos apreciar obra mui singular, como l'oleu sobre llenzu d'*El príncipe Baltasar Carlos*, rellacionáu col taller de Diego Velázquez, o'l retratu *Maria Luisa de Parma, Princesa d'Asturias*, del pintor y tratadista alemán Anton Raphael Mengs. Tenemos tamién la oportunidá de disfrutar, nel equilibriu del conxuntu espositivu, del retratu *Carlos II a los diez años*, del artista avilesín Juan Carreño de Miranda, una de les obres más relevantes de la colección del Muséu de Belles Artes.

La esposición, a la fin, y na so escala pequeña y valiosa, fai honor al espíritu con que los Premios Princesa d'Asturias argumentaron la reconocencia al Muséu del Prado, “pol so llabor de conservación y de divulgación d'ún de los patrimonios artísticos más ricos del mundu”.

Berta Piñán Suárez
Conseyera de Cultura, Política Llingüística y Turismu
del Gobiernu del Principáu d'Asturias

De la continuada y fértil colaboración entre el Museo de Bellas Artes de Asturias, el Museo Nacional del Prado y la Fundación Princesa de Asturias surge esta importante exposición, compuesta por nueva obras, cinco de las cuales pertenecen al Museo del Prado y otras cuatro más al Museo de Bellas Artes de Asturias, y que tiene como marco la concesión del Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades 2019 a la gran pinacoteca madrileña. La misma gira en torno a la representación a lo largo de un momento importante de nuestra historia de los Príncipes y Princesas de Asturias, y también de algún Rey, que, en palabras de Javier Portús, autor del texto introductorio al catálogo, constituye un capítulo fundamental en la historia del retrato español, o vinculado con España, durante la Edad Moderna.

Alonso Sánchez Coello, a través de la copia de un original de Sofonisba Anguissola, el taller de Velázquez, Juan Carreño de Miranda, Miguel Jacinto Meléndez, Henri Antoine de Favanne, Jean Ranc, Anton Raphael Mengs y un escultor anónimo italiano, son los artistas que se dan cita en esta selecta y concentrada exposición, a través de la cual puede releerse una parte de la historia de este título, instituido en el año 1388 y por cuyo sexto centenario la pinacoteca asturiana ya acogió una muestra de similares características.

Con motivo de la exposición, se ha procedido a editar el presente catálogo, que acoge estudios de los conservadores del Prado Javier Portús, Leticia Azcue, Juan J. Luna y Manuela Mena, así como de Gabino Bustó Hevia, conservador de arte antiguo del Museo de Bellas Artes de Asturias. A todos ellos quiero agradecerles su dedicación y esfuerzo al haber entregado unos textos tan sólidos desde el punto de vista científico con tan poco tiempo para su preparación.

Finalmente, ese mismo agradecimiento y reconocimiento me gustaría hacerlo extensible en primer lugar al Museo del Prado, cuyo depósito de más de cuarenta obras en nuestra institución habla de su generosidad y de los fuertes vínculos que desde hace años las unen a las dos; así como a la propia Fundación Princesa de Asturias, buena aliada a la hora de sacar adelante proyectos culturales atravesados por la excelencia.

Alfonso Palacio
Director del Museo de Bellas Artes de Asturias

Promesas de reyes: retratos de Príncipes de Asturias

Javier Portús

La representación de los Príncipes de Asturias constituye un capítulo fundamental de la historia del retrato español, o vinculado con España, durante la Edad Moderna. En términos cuantitativos y cualitativos solo es comparable con la producción que generaron los reyes; y desde el punto de vista de la variedad tipológica, supera incluso a estos. Al indudable interés histórico asociado a estas imágenes, se añade en muchos casos un extraordinario valor histórico-artístico, pues desde el siglo XVI el poder y la influencia de los monarcas españoles trajo como consecuencia que a su servicio trabajaron muchos de los más importantes retratistas europeos, entre los que hay que contar nombres como Tiziano, Velázquez, Mengs o Goya. Además, en el seno del retrato cortesano se formó una de las tradiciones artísticas más importantes y de mayor continuidad del país: cada nuevo retratista tenía a la vista las obras de sus colegas anteriores, lo que, junto con la existencia de fórmulas muy codificadas en la presentación pública de la familia real y en su representación plástica, fue forjando una historia de diálogos, continuidades y voluntad de ofrecer novedades partiendo de lo ya hecho. En ese contexto, hay que tener en cuenta además que si bien en esa época un retrato nacía como un compromiso entre el artista y su cliente (cuyas expectativas tenía que satisfacer), ese juego de intereses se hacía todavía más estricto y restringido en el caso del retrato cortesano; aunque la calidad de muchos de los artistas hizo que en esta historia abunden los episodios novedosos.

En términos generales, las representaciones de los Príncipes de Asturias pueden dividirse en dos grandes tipologías, con numerosas subdivisiones. Por un lado, imágenes específicas vinculadas a esa

condición de príncipes herederos; y por otro, un grupo extraordinariamente numeroso en el que, para representarlos, los retratistas utilizan fórmulas muy similares a las que usan para sus padres. Esto se da tanto en el caso de que hayan llegado a la edad adulta, como en el extraordinario retrato del futuro Felipe II por Tiziano (Museo Nacional del Prado, Madrid), como cuando todavía son unos niños. De estos el ejemplo paradigmático es el de Baltasar Carlos.

A mediados de la década de 1630, cuando tenía en torno a los seis años, se multiplicaron las imágenes del príncipe producidas por Velázquez y su taller, y destinadas tanto a los Sitios Reales españoles como a difundirse en otras cortes europeas. La gran mayoría de esas obras lo muestran con trajes, entornos y actitudes similares a los de su padre. Incluso en varias ocasiones el retrato del príncipe hace *pendant* o forma parte de la misma serie que el del rey. Así, el retrato ecuestre de Baltasar Carlos para el Salón de Reinos del Buen Retiro (Fig. 1) lo muestra en la misma posición (el caballo en corbeta), con los mismos atributos (bengala de general, sombrero y banda), y en el mismo escenario (el Pardo) que el de su padre para ese mismo lugar. Algo parecido ocurre con una serie de tres retratos de la familia real realizados por el taller de Velázquez hacia 1638: tanto el rey como su hijo aparecen en un interior con armadura, bengala, banda y espuelas, cercanos a una mesa donde descansa el yelmo. Eran obras con vocación claramente “oficial”, pues fueron enviadas a la corte inglesa (actualmente están en Hampton Court), y en ese contexto cobra especial significación el hecho de que la representación del príncipe sea similar a la del monarca. Otra conocida serie de tres personajes reales en la que participan tanto Felipe IV como Baltasar Carlos es la de cazadores que pintó Velázquez con destino a la Torre de la Parada (Fig. 2), en la que están acompañados por el infante don Fernando de Austria, tío del príncipe. En este caso, no hay nada que singulariza al rey de su hijo o de su hermano.

Esa utilización de fórmulas similares no se limita a elementos de indumentaria o insignias de mando. También se extiende al campo de las emociones o expresiones. La concepción de la monarquía que se extendió por España tendía a resaltar el origen divino del poder real, y en alguna ocasión se dijo del rey de España que era “más que



Fig. 1. Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*, 1634-1635, Museo Nacional del Prado, Madrid [P-1180]



Fig. 2. Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos, cazador*, 1635-1636, Museo Nacional del Prado, Madrid [P-1189]

humano". Esa noción tuvo repercusiones tanto en la manera como el monarca aparecía en público como, lógicamente, en la forma en que era representado por los artistas. Con la presencia del rey estaban asociadas nociones como "majestad" y "severidad", y en su representación se evitaba la transmisión de sentimientos coyunturales o excesivamente "humanos". Solo hay que ver cualquier selección de retratos de monarcas españoles de los siglos XVI y XVII para darnos cuenta de hasta qué punto existe una extraordinaria restricción expresiva, mayor que la de otras cortes europeas.

En la medida en la que el Príncipe de Asturias era una "promesa de rey", en sus representaciones se incorporó el mismo código expresivo que en los retratos de su padre. Y no importa si tenía más de veinte años, como el Felipe de Tiziano (Fig. 3), estaba cercano a su



Fig. 3. Tiziano, *Felipe II*, 1551, Museo Nacional del Prado, Madrid [P-411]

boda, como el príncipe Carlos de Mengs o era simplemente un niño, como el jovencísimo Baltasar Carlos. En todas las ocasiones se restringe al máximo la variedad de emociones. El retrato ecuestre de este es más que expresivo en ese sentido: con apenas cinco años, y montando en corveta, el niño mira impasible hacia el futuro, y no transmite ninguna expresión propia de su edad.

Además de las obras citadas anteriormente, en las que la representación de Baltasar Carlos forma parte de una serie, el príncipe fue representado como tal de forma aislada con alguna frecuencia, en retratos que a veces derivaban de los anteriores. Uno de ellos (Cat. 2), del taller de Velázquez, lo muestra todavía muy niño, de pie, en un interior en cuyo fondo se asoma un paisaje boscoso. Su traje es muy similar al que lleva en el retrato ecuestre, si bien aquí la banda ha sido sustituida por el ancho cinto del que pende la espada, y en vez de bengala en su mano derecha porta un arcabuz. Este arma, y el paisaje del fondo, crean un sutil contexto cinegético.

Aunque las efigies de cazadores no son privativas de la corte española, fue en esta donde más se prodigaron, sobre todo a partir de las obras de Velázquez. Se hizo tan característico, que en 1702, el anónimo autor de la relación de la entrada de la reina en Madrid resumía las principales tipologías del retrato real en las categorías de "en el traje cortesano, en el militar y en el de campo". Ese estatus se justifica no solo porque la caza fue una de las principales actividades a las que se entregaron los reyes españoles durante los siglos XVII y XVIII, sino también porque se consideraba "imagen de la guerra", y ejercicio por tanto directamente vinculado a la identidad regia. En época de los Borbones pervivió la tradición, y el traje de cazador se siguió considerando un atuendo más que apropiado para la representación del rey y, por supuesto, del príncipe heredero. De lo primero tenemos varios ejemplos, muy importantes, en la producción de Goya. De lo segundo, contamos con el retrato de *El Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV* de Mengs (Cat. 8), para quien la banda y las condecoraciones (entre ellas el toisón) son perfectamente compatibles con la indumentaria "de campo". A través de un tema tan cargado de connotaciones de poder como la caza,

volvemos a encontrar cómo coinciden las representaciones de los reyes y sus herederos directos.

También a través de la caza se puede ir observando cómo se fueron transmitiendo algunas tradiciones iconográficas en el seno de la corte española a lo largo de toda la Edad Moderna.

Otras tipologías también fueron formando tradición. A través de los retratos de “familia”, por ejemplo, es posible hilvanar una historia que vincula a Velázquez con los retratistas franceses de la corte de Felipe V o con Goya (Fig. 4). En el caso de los Príncipes de Asturias, hay obras que se entrecruzan a través de los siglos y las dinastías. Esta exposición ofrece la oportunidad de contemplar *La educación de don Luis de Borbón, Príncipe de Asturias*, de Henri de Favanne (Cat. 4), en la que el príncipe, que se yergue sobre un león heráldico y tiene junto a sí la corona y el cetro, aparece rodeado, entre otros, por Hércules, Minerva y Mercurio, hacia quien levanta la mirada. A cualquiera familiarizado con las colecciones reales, el esquema compositivo le recordará al cuadro de Tiziano *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* (Fig. 5), que se encontraba en el salón de los espejos del Alcázar, y con el que tiene notables similitudes compositivas.

Las obras de Tiziano y Favanne nos dan pie para referirnos al segundo gran grupo de imágenes de los Príncipes de Asturias. Hasta ahora, los cuadros que han desfilado por estas páginas revelan una dependencia absoluta respecto de la imagen del rey. Sin embargo, paralelamente, se fue creando una iconografía específica, que alude de forma concreta a la condición de “príncipe”. Por lo general no se trata de retratos aislados, sino de efigies insertas en contextos narrativos o alegóricos más complejos.

En algunos de ellos, al príncipe se suma la figura de un enano. En la historia del retrato cortesano español durante el Siglo de Oro es relativamente frecuente (más que en otras cortes) la representación de enanos y bufones acompañando a otros personajes. Su sola presencia es indicadora del estatus de esa persona a la que acompañan. Pero nunca se muestran junto a un monarca, sino con alguna infanta, como Isabel Clara Eugenia en el cuadro de Sánchez Coello



Fig. 4. Francisco de Goya,
La familia de Carlos IV,
1800, Museo Nacional del
Prado, Madrid [P-726]



Fig. 5. Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, 1573-1575,
Museo Nacional del Prado,
Madrid [P-431]



Fig. 6. Rodrigo de Villandrando, *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo*, hacia 1620, Museo Nacional del Prado, Madrid [P-1234]

(Museo Nacional del Prado, Madrid), o con algún príncipe heredero. También se incluyen en retratos colectivos, como *Las meninas* o la llamada *Lección de equitación* de la que luego hablaremos. Entre las obras que muestran al Príncipe de Asturias junto a un enano figura *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo* de Rodrigo de Villandrando (Fig. 6), que muestra al futuro monarca sumtuosamente vestido, con toisón y espada, apoyando su mano derecha sobre la cabeza de Soplillo. Esa idea de utilizar la presencia del enano para, por contraste, calificar a su acompañante, se repite en *Baltasar Carlos con un enano* (Museum of Fine Arts, Boston), el célebre cuadro de Velázquez del que se piensa conmemora la jura del príncipe como heredero, en 1632. El niño tenía poco más de dos años, y sin embargo viste y posa como el rey que se esperaba que fuera: con espada, bastón de mando y banda de general, y con la distancia expresiva y gravedad que se asociaba a la imagen del monarca. Para hacer más elocuentes los atributos reales, se “duplican” de una manera irónica a través del enano, que en vez de bastón de mando lleva un sonajero, y que en su mano sostiene una manzana, a modo de bola del mundo. Dentro de ese mismo juego de guiños, el estatismo y la impasibilidad de Baltasar Carlos, han sido sustituidos por el movimiento y la inquietud de su acompañante.

Uno de los temas más socorridos es el mencionado de la “educación”, que se convirtió también en objeto de atención frecuente por parte de intelectuales y políticos. De hecho, hay todo un subgénero de literatura política que aborda esas cuestiones, con obras del título de “Norte de príncipes”, “Espejo de príncipes”, “Reloj de príncipes”, “Regimiento de príncipes”, etc., si bien en ellos el término “príncipe” se utiliza de una manera amplia. También tuvo un importante recorrido artístico en relación con la monarquía hispánica. Es el tema, por ejemplo, de un conocido cuadro de Justus Tiel (Museo Nacional del Prado, Madrid), protagonizado por el futuro Felipe III, que luce una vistosa armadura y está rodeado de un contexto alegórico con muchos puntos de contacto con el que aparece en la obra de Favanne. Como en esta, se alejan de los vicios, y el príncipe se rodea de referencias virtuosas, a través en este caso

no de dioses mitológicos, sino de una figura femenina que porta objetos alusivos a Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza.

El siglo XVII español nos ha dejado alguna obra relacionada, en sentido amplio, con la educación del príncipe. Aunque la llamada *Lección de equitación* de Baltasar Carlos, atribuida a Velázquez (Col. Duque de Westminster, Londres), en realidad representa probablemente la primera ocasión en que salió a jugar cañas en público, constituye todo un discurso acerca del Príncipe de Asturias y las intermediaciones de poder en torno suyo, con la figura de Olivares en papel protagonista. Unas décadas después, *Carlos II, niño, rodeado de efigies de sus antepasados*, atribuido a Sebastián Herrera Barnuevo, al mismo tiempo que nos habla de la educación del joven rey, propone un discurso sobre su identidad. Rodean al niño una gran variedad de retratos, que tienen en común que representan a miembros de su familia: sus hermanas y cuñados, su padre, el rey Felipe IV, que aparece a caballo, o su tatarabuelo, Carlos V, que está representado en un busto de bronce, se encuentra coronado de laurel, y tiene bajo sí un águila bicéfala que domina banderas y trofeos. A través de estas imágenes se está enseñando quién es el niño, de dónde procede y cuáles son los modelos que debe imitar.

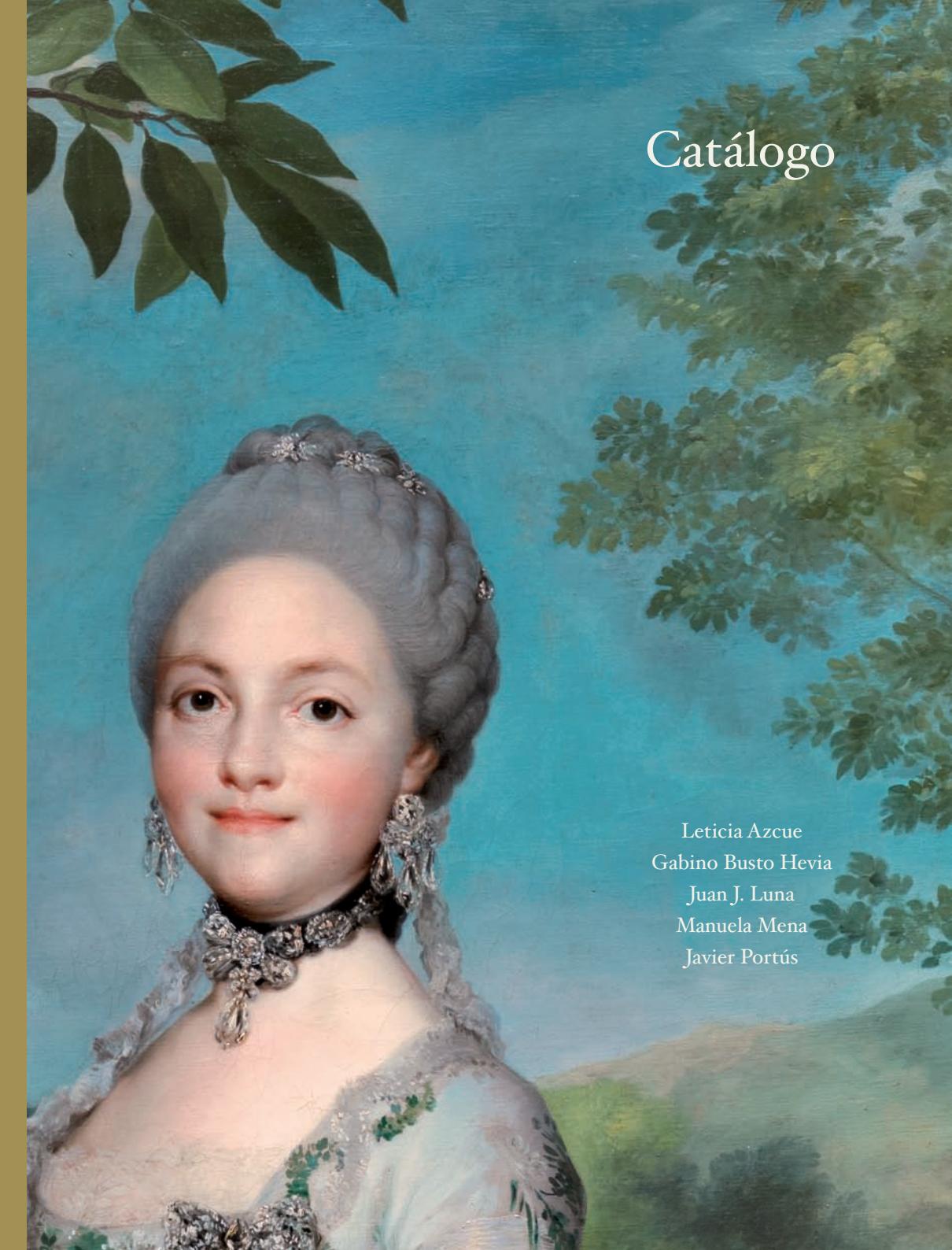
Sobre Carlos II está representada, de medio cuerpo, una mujer con hábitos monjiles, sentada ante una mesa y sosteniendo un papel en su mano izquierda. Es su madre, la reina Mariana de Austria que viste de viuda, y desde 1665, tras la muerte de su marido, ejerció la regencia, pues en ese momento su hijo aún no había cumplido cuatro años de edad. Aunque este no es el retrato propiamente dicho de un Príncipe de Asturias, tampoco lo es el de un rey en activo, y en muchos sentidos se vinculaba mucho más con la iconografía de aquéllos que de éstos. La presencia de su madre trae inmediatamente a la mente una serie de retratos de ambos realizados por Juan Carreño de Miranda a partir de 1671, y de los que en esta exposición se incluye el de Carlos II que está en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Cat. 3), se encuentra fechado en ese mismo año y es uno de los más logrados de la serie. Su pareja sería un retrato de Mariana (Fig. 7), en la que esta aparecería de cuerpo entero, y sentada ante una mesa con un papel en la mano y recado de escribir junto a ella,



Fig. 7. Juan Carreño de Miranda,
La reina Mariana de Austria,
hacia 1670, Museo Nacional del
Prado, Madrid [P-644]

siguiendo un esquema similar al que aparece en el cuadro atribuido a Herrera Barnuevo. La mesa y el papel aluden de manera inequívoca a las obligaciones que había contraído como regente. En cuanto al niño, también sostiene un memorial en la mano, y está representado de pie, junto a un bufete, en el Salón de los Espejos, el espacio del Alcázar de Madrid donde se recibía en audiencia. Con todo ello, al igual que en los retratos de los Príncipes de Asturias, no se estaba haciendo alusión a sus obligaciones presentes, sino a su actividad futura.

A los ejemplos citados anteriormente podrían añadirse muchos más, y entre todos nos mostrarían no sólo qué era un "Príncipe de Asturias" y las esperanzas que se depositaban en él, sino también el desarrollo de una de las tradiciones más fecundas de la historia del retrato cortesano en España.



Catálogo

Leticia Azcue

Gabino Busto Hevia

Juan J. Luna

Manuela Mena

Javier Portús

Alonso Sánchez Coello (1531/1532-1588)

[I] *El príncipe don Carlos*

(copia de un original de Sofonisba Anguissola) (c. 1567)

Óleo sobre lienzo, 101 x 75,5 cm.

Código Obra: 6959.

Museo de Bellas Artes de Asturias.

Depósito particular, 2006; renovado en 2019.

BIBLIOGRAFÍA:

Breuer 1984; cat. exp. Madrid 1990; Kusche 2003; Pizaagalli 2018;
Porquieres 2018.

Este retrato, obra de Alonso Sánchez Coello, pintor de cámara de Felipe II, es copia de un prototipo¹ de Sofonisba Anguissola (Cremona, c. 1530-Palermo, 1626), pintora italiana que estuvo activa en la Corte española, al tiempo en que fungía como dama de compañía de Isabel de Valois -tercera esposa de Felipe II- y, muerta ésta, como tutora de las infantes.

El retratado, Carlos de Austria (Valladolid, 1545-Madrid, 1568), era hijo del rey Felipe II y de María Manuela de Portugal, su primera esposa. Desde 1560 hasta su muerte ostentó el título de Príncipe de Asturias.

¹ Los argumentos aportados por María Kusche en su estudio *Retratos y retratadores* (2013) para sustentar la atribución del retrato expuesto a Sánchez Coello resultan razonables y se centran en algunas diferencias de estilo entre el trabajo de éste y el de Anguissola.

La documentación ha revelado que la artista italiana pintó de ese prototipo, fechable en 1566/67, un original y una réplica. La obra primigenia resultó tan satisfactoria para el príncipe don Carlos que ordenó la realización de diecinueve copias a Sánchez Coello y su taller. Una de ellas, debida enteramente al pincel del maestro valenciano, es la que aquí se cataloga.



Don Carlos aparece representado de pie, en encuadre de tres cuartos de figura sobre fondo oscuro. Ligeramente ladeado a la izquierda² mira fijamente al espectador, mientras asie con su mano derecha la vaina de una suntuosa daga y apoya la izquierda en la rica empuñadura de una espada que cuelga del talabarte mediante tiro.

El Príncipe viste un lujoso conjunto de color blanco del que se aprecian las calzas, el coletto y el cuello de lechuguilla. Un fastuoso sobretodo de raso, forrado con piel de lince, completa el atuendo. Llama la atención el collar del Toisón de oro sobre el pecho y la curiosa botonadura, ornamentada con un peculiar bestiario.

La obra ocupa un lugar destacado dentro del espléndido conjunto de retratos cortesanos del siglo XVI español. En ella se detecta la ascendencia italianizante de la obra *princeps* en la idealización del modelo, la penetración psicológica y la experiencia sensual de la materia, traducida en admirables calidades. A estos componentes se suma la esmerada intervención del copista, Sánchez Coello, visible en la mayor plasticidad de la figura, la acentuación del colorido, el aumento de la expresividad y la objetividad rotunda y preciosista de los detalles. En todo caso, la tónica dominante en la génesis del retrato fue el disimulo de la naturaleza enfermiza y la debilidad física del Príncipe, acrecentadas por la gravísima caída que sufrió en 1562.

Por esta razón, el cuadro, una de cuyas versiones tuvo como destino la Galería de retratos del Pardo, aparte de atender a la necesidad de imágenes oficiales del sucesor de la Corona, contribuyó, en su contexto histórico y cultural, a ocultar o disimular los problemas físicos y psíquicos del vástagos de Felipe II, transmitiendo a los súbditos una imagen del heredero saludable, fuerte y majestuosa.

² A vista de esta copia, María Kusche afirma en su obra *Retratos y retratadores* (2013) que en el prototipo, a cargo de Sofonisba, se siguió "el esquema de representación del retrato de niño (del príncipe don Carlos) de Sánchez Coello en su postura completamente frontal". Véase Kusche 2013, p. 171. La copia que estudiamos denuncia que el prototipo no pudo ser nunca "completamente frontal", pues la posición del modelo, ligeramente ladeada a la izquierda, oculta el lateral derecho de la cabeza, así como el hombro de ese lado.

El retrato, sobrevenida la muerte prematura del Príncipe de Asturias, sirvió de modelo a Pompeo Leoni para la estatua del cenotafio de la Basílica del Escorial³.

La obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Asturias como depósito desde 2006.

G. B. H.

³ Kusche 2003, p. 224.

Taller de Velázquez

[2] *El príncipe Baltasar Carlos* (c.1636)

Óleo sobre lienzo, 158 x 113 cm.

Inv. P-1233.

Museo Nacional del Prado, Madrid.

PROCEDENCIA:

Se cita en 1772 en el palacio del Buen Retiro. En 1843 estaba ya expuesto en el Museo Real.

EXPOSICIONES:

México, 1978, nº 107; Madrid, 1983-1984, nº 11; Ámsterdam, 1998-1999, nº 14; Madrid 2006, nº 23.

BIBLIOGRAFÍA:

López-Rey 1963, nº 307.

En los años centrales de la década de 1630 se multiplicó la actividad de Velázquez como retratista cortesano. A las necesidades representativas que generaron los nuevos espacios, como el Salón de Reinos del Buen Retiro o la Torre de la Parada, se sumó el hecho de que el Príncipe de Asturias, Baltasar Carlos, ya tenía entre cinco y seis años, y era necesario difundir su imagen dentro y fuera de la corte. Para satisfacer esa fuerte demanda, Velázquez realizó varios retratos memorables, y a través de su taller dirigió la ejecución de otros. Uno de estos últimos es el presente.

Baltasar Carlos nació en octubre de 1629. Era hijo de Felipe IV e Isabel de Borbón, y hasta su muerte en 1646 fue príncipe heredero. Varios de sus retratos lo representan todavía niño, de pie y en un contexto cinegético. El punto de referencia de la serie es *Baltasar Carlos cazador* (Museo Nacional del Prado, Madrid, P-1189), realizado por Velázquez cuando tenía seis años. El mismo niño y los mismos perros de este último cuadro aparecen en un retrato (Gran Bretaña, colección privada) que lo representa en un interior, pro-



tegido por un cortinaje y con un ancho fondo de paisaje¹. Va tocado con sombrero, y mientras que con su mano derecha sostiene un arcabuz de caza, la izquierda se apoya en el pomo de una espada corta. Su traje es mucho más rico que el del retrato de Velázquez, y en él abundan los motivos decorativos en oro. Se trata del mismo traje negro con bordados dorados que viste Baltasar en el retrato ecuestre pintado para el Buen Retiro (Museo Nacional del Prado, Madrid, P-II8O)

El traje, la pose y los instrumentos de caza se repiten en el retrato objeto de estas líneas, que contiene algunas variantes respecto al anterior. El príncipe lleva la cabeza descubierta, y su sombrero reposa respetuosamente sobre un cojín en el suelo. Se encuentra aislado, sin perros que le acompañen, y el paisaje tiene un desarrollo menor. El primer término de ese paisaje sigue estrechamente el modelo marcado por el que aparece en el citado retrato a caballo. La presencia del mismo traje y de este paisaje, y la de los animales en el cuadro compañero, invitan a fechar ambos con posterioridad a las dos pinturas originales de Velázquez; es decir, entrado 1636.

A pesar de ambientarse en un interior, se trata de una obra con una sutil referencia cinegética, como prueban las armas que porta el príncipe o el paisaje del fondo, en el que vemos en último término el perfil de la Sierra de Guadarrama y, más acá, un terreno boscoso que sin duda evoca el Pardo, el principal lugar de los alrededores de Madrid donde la familia real española desarrollaba su acendrada afición a la caza. Ese contexto invita a pensar que el lugar donde se representa el príncipe (si es que se quiere aludir a un espacio real) es el palacio del Pardo o la Torre de la Parada. La utilización de alusiones cinegéticas en retratos reales no es simplemente un reflejo de su pasión por la caza, pues escondía también un significado político. En esa época se aseguraba con frecuencia que "la caza es imagen de la guerra" y, en consecuencia, constituía un contexto muy apropiado para aludir a las responsabilidades militares que aguardaban al futuro rey.

¹ López-Rey 1963, nº 309.

Este tipo de obras con frecuencia tenían como objeto la difusión de la imagen del príncipe español en otras cortes. Son pinturas que en último término tienen como punto de referencia a Velázquez, de quien proceden recursos expresivos como la manera rápida y abocetada como se resuelven los oros del traje.

J. P.



Detalle cat. 2

Juan Carreño de Miranda (1614 - 1685)

[3] *Retrato de Carlos II a los diez años* (1671)

Óleo sobre lienzo, 210 x 147 cm.

Firma e inscripciones. Firmado y fechado en el pedestal derecho de la consola: "Joannes. à, Carrenno pic / tor Reg. Fac. Anno. / 1671.".

Inscripción en el lateral derecho, sobre la pared, a la altura del sombrero: "AE T AT, SVAE X, ANN". Al dorso: Sello en tinta negra con las iniciales enlazadas del infante Sebastián Gabriel.

Código Obra: 12.

Museo de Bellas Artes de Asturias.

EXPOSICIONES:

Pau 1876, nº 583; París 1890, nº 10; Ávila 1979, nº 14; Oviedo 1985, nº 1; Madrid 1986, nº 38; París 1987; Sofía 1989; Nueva York 2006; Madrid 2013, nº 26.

BIBLIOGRAFÍA:

Cat. exp. Pau 1876, p. 66, nº 583; Canella 1880; Berjano 1925; Marzolf 1961; Barettini 1972; cat. sub. Madrid 1979; Pérez Sánchez 1980, s. p.; Águeda 1982, p. 106, nº 34; Fernández-Castañón y Marcos Vallaire 1983, pp. 25 y 42; Fernández-Castañón y Marcos Vallaire 1985, cat. nº 1, pp. 20-21; Pérez Sánchez 1985, pp. 72-73, 158-159; Pérez Sánchez 1986, nº 38, pp. 47, 130, 218, 219; Fernández-Castañón y Marcos Vallaire 1986, pp. 28-30; González Santos 1986, pp. 33-58; Pita Andrade 1989, pp. 30, 50, 60, 61, 72, lám. s. n.; Brown 1990, p. 290; Museo del Prado 1991, p. 93; Sebastián 1992, pp. 194-199; Pérez Sánchez 1992, p. 289; Morán y Portús 1993; Busto 1994, p. 5; Pérez Sánchez y Santiago 1996, pp. 726-764; Urrea y otros 1996; Burke y Cherry 1997, p. 902, nº 93; Busto 1999, pp. 51-53; Busto 1999; Morán 2003; Aterido, Martínez y Pérez 2004, vol. II, p. 114; Busto 2005, pp. 46-51; Busto 2005, pp. 142-145; Reuter 2006, pp. 328-329; Barbeito 2007, pp. 112-13; López-Vizcaíno y Carreño 2007, pp. 50, 83, 282-283; Sancho y Souto 2009, pp. 172-173; Pascual 2010, pp. 96, 356-359, cat. PC13; Mínguez 2013, p. 161; Portús 2013, pp. 146-148, nº 26; Navarrete 2015, pp. 68-75; Barbeito 2015, pp. 24-43; Reyes 2017, pp. 8-9.



Esta pintura, firmada y fechada en 1671¹, es obra *prínceps* y prototipo de la copiosa serie de retratos que Juan Carreño de Miranda acometió como pintor del rey Carlos II (Madrid, 1661-1700), hijo de Felipe IV y Mariana de Austria, y último vástago de la dinastía de los Austrias.

La pieza que nos ocupa se gestó seguramente como pareja de alguno de los retratos de la madre del Monarca, según el modelo carreñista que la muestra como dama Regente.

El *Retrato de Carlos II* representa al Soberano a la edad de diez años, posando con empaque en el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño. El niño, provisto de una larga y lacia melena rubia, aparece de cuerpo entero, en pie y ligeramente girado a la derecha. Vestido con traje de seda negra y golilla al cuello, de acuerdo a la moda española implantada por la Casa de Austria, lleva la insignia del Toisón en la parte inferior de la botonadura y una espada ceñida al cinto. Con su mano derecha sujetá una carta o memorial, mientras ase con la izquierda un sombrero adornado con plumas negras, que reposa en una consola pétrea sustentada por dos leones de bronce.

Tras el retratado y sobre la consola, se distingue un gran jarrón de pórfido, y en la pared, dos espejos con marcos de palosanto rematados por sendas águilas de bronce dorado y cabezas afrontadas. Ambos espejos reflejan la pared opuesta de la estancia, en donde cuelga, al lado de una puerta iluminada, una segunda pareja de espejos similar a la descrita y varios cuadros. El espejo derecho refleja, asimismo, la cabeza del Rey.

A la izquierda del Soberano, pende, recogido en la parte superior, un gran cortinaje rojo bordado de oro y dotado de borlas. Justo encima de las águilas asoma el segmento inferior de otro gran cuadro.

Por último, el suelo del salón se encuentra articulado mediante una estudiada perspectiva de baldosas blancas y rojas en damero.

¹ La inscripción recogida en la pintura, esto es, "AETAT[IS], SVAE X, ANN[O]" resulta coherente con la data registrada en la propia obra, lo que nunca se ha hecho explícito en los estudios dedicados a la pieza.

En lo que atañe a los datos históricos de la referida escenografía, se sabe que la consola fue un encargo de Velázquez a Matteo Bonarelli en Roma² y que los espejos resultaron ser creación de Domingo de Rioja³.

Debe tenerse en cuenta que el Salón de los Espejos, lugar en donde el Rey daba audiencias, era un espacio clave en los ceremoniales cortesanos del Alcázar.

El retrato, característicamente mayestático, es un prodigo técnico de la escuela barroca madrileña. Ejecutado con buen encaje y gran libertad de pincel, presenta una desahogada espacialidad debido, en parte, a la magnitud conferida al embaldosado entre el marco inferior del cuadro y la vertical del personaje. Puede decirse que la obra acopia, en singular síntesis, la experiencia velazqueña y la ganura vandyckiana.

Anna Reuter aduce que el retrato debió pintarse en los primeros meses de 1671⁴. En efecto, la firma del lienzo evidencia que el artista fungía aún como pintor del Rey (*Pictor Regis*) y que sería su nombramiento en abril de ese mismo año como pintor de cámara lo que le permitiría pasar a firmar otros retratos como *Pictor regis et cubicularis*, según se comprueba en el perteneciente al Staatliche Museum, Gemäldegalerie de Berlín, que lleva como fecha 1673.

El *Retrato de Carlos II* del Museo de Asturias exhibe una profusa densidad simbólica que gira en torno a la expresión del poder político. De esta manera, los objetos representados actúan a modo de emblemas, como ocurre, en primer lugar, con los espejos, elementos usados en la tratadística política de la época para aludir a la ejemplaridad del monarca. En este sentido, resulta pertinente recordar aquí, entre otras referencias, la mención al príncipe como espejo de su reino, y la necesidad de cuidar la cristalina pureza de su virtud⁵. No parece excesivo en modo alguno, como llegó a dudar en su día Julián Gállego⁶, que Carreño haya recurrido a esa dimensión

² Sarlot 2002, pp. 102-103.

³ Barrio 1989, p. 45.

⁴ Reuter 2006, p. 328.

⁵ Mendo 1657, 36, Doc. VIII.

⁶ Gállego 1984, p. 224.

simbólica en el ciclo dedicado a las efigies del Soberano. En este punto, no debe olvidarse tampoco la antigua asociación del espejo con la realeza, según prueba la tradición literaria del espejo de príncipes⁷, ni la función que dicho objeto ha desempeñado como atributo de la prudencia⁸.

En segundo lugar, águilas y leones ostentan en este contexto una función heráldica que convive con significados alusivos al valor y la majestad. Más en concreto, la iconografía del águila podría remitir, igualmente, a la idea de fuerza⁹, y la del león, a la de gobierno y vigilancia¹⁰.

En lo que atañe a los lienzos incluidos en los espejos cabe advertir, como ya se ha señalado en varias ocasiones, su plasmación no invertida, acaso para facilitar la lectura de las imágenes. Mediante atento examen pueden reconocerse tres obras muy significativas: *Carlos V en la batalla Mühlberg* y *el Ticio*, ambas de Tiziano, conservadas al presente en el Museo Nacional del Prado (Madrid), y el *Retrato ecuestre de Felipe IV acompañado de la Divina Justicia y la Fe Católica*, de Rubens, conocida por una copia de la Galería de los Uffizi (Florencia).

El hallazgo de la primera pieza, el *Carlos V en la batalla Mühlberg*, fue publicado por el autor de estas líneas en 1999¹¹ y 2005¹². La colocación del celebérrimo retrato del emperador -que formó parte del programa pictórico del Salón de los Espejos-, justo encima de la cabeza de Carlos II, obedece, bajo mi dictamen, a la exaltación de la Monarquía española y a una afirmación simbólica de la legitimidad dinástica. La segunda pieza, asimismo creación del glorioso artista veneto, apela, como descifró Pérez Sánchez¹³, al castigo que espera a quien atente contra la divinidad y el poder. La tercera y úl-

⁷ Un paradigma pertinente podría ser la obra *Espejo del Príncipe cristiano*, de Francisco de Monzón, publicada en 1544.

⁸ Ripa 1987, p. 233.

⁹ Sebastián 1993. Emblema XXXIII: Signa Fortium, p. 67

¹⁰ Saavedra 1988. Empresa 45: Non maiestate securus, p. 287.

¹¹ Busto 1999, p. 52.

¹² Busto 2005a, p. 48.

¹³ Pérez Sánchez 1983, p. s/n.

tima pieza, de acuerdo de nuevo a lo apuntado por Pérez Sánchez¹⁴, expresa la continuidad de la monarquía española y contribuye a investir al niño como príncipe cristiano.

En otro orden de cosas, el mentado cortinaje rojo subraya, a modo de palio, la majestad de la figura, al tiempo en que acentúa la solemne teatralidad de la escena.

Como acertadamente ha indicado Javier Portús¹⁵, Carreño llevó hasta sus últimas consecuencias la incorporación simbólica del espacio palaciego al retrato áulico, instituyendo una trabada y original asociación entre el escenario y el poderoso. Según se puede constatar, este tipo de manifestación en la que un potentado aparece imbricado en un espacio físico ha pervivido en la cultura visual hasta nuestros días.

De esta forma, el sentido último de todo el ciclo de retratos áulicos creado por el artista asturiano quedó bien definido y proporcionó al Monarca absoluto una herramienta muy eficaz para comunicar su ideario político.

La pintura aquí estudiada formó parte durante un tiempo de las colecciones reales. Entrado el siglo XVIII, Carlos III se la regaló a su hijo, el infante Gabriel (1785). Pasó después a los herederos de éste; luego a la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón (*ante* 1835). Figuró en el Museo Nacional de la Trinidad, (1835-1861). Retornó a la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón (1861-1875). Seguidamente pasó a los herederos del infante (1876-1887). Perteneció a Pedro de Borbón y Braganza, duque de Durcal (1887-1890). A continuación formó parte de la colección Hohenlohe hasta 1979 en que, después de su aparición en el mercado de arte español la adquirió un coleccionista particular (1979-1981). Finalmente, en 1981, ingresó por compra en el Museo de Bellas Artes de Asturias, convirtiéndose desde entonces en pieza carismática de su colección de pinturas.

G. B. H.

¹⁴ Véase Pérez Sánchez, cit. en n. 12.

¹⁵ Portús 2013, p. 147.

Henri Antoine de Favanne (1668 - 1752)

[4] *La educación de don Luis de Borbón, Príncipe de Asturias* (1714)¹

Óleo sobre lienzo, 28 x 25,3 cm.

Código Obra: 9817.

Museo de Bellas Artes de Asturias.

Depósito particular, París, 2010.

EXPOSICIONES:

París 2007, nº 1.

BIBLIOGRAFÍA:

De Contamine 1753; cat. exp. París 2007, pp. 6-7; Aterido 2015.

Este pequeño cuadro, obra del pintor anglo-francés Henri Antoine de Favanne, corresponde al boceto de la décima y última pintura plasmada en la bóveda de la galería del Castillo de Chanteloup, cerca de Ambois. Las diez obras formaban parte del programa pictórico promovido por Bouteroue D'Aubigny y encargado² a Henri Antoine de Favanne. La iconografía de las obras tenía como motivo conductor varios episodios del reinado de Felipe V de España. El citado comitente, un francés vinculado a la Corte española, era hombre de confianza de Marie Anne de la Trémoille, Princesa de los Ursinos, noble francesa que desempeñó el cargo de Camarera

¹ El boceto se publicó en 2007 sin data alguna, ni siquiera estimada. Sin embargo, Cousin de Contamine, en su biografía del pintor Henri Antoine de Favanne, registra el año 1714 como fecha de finalización del conjunto pictórico al que estuvo adscrita.

² El programa pictórico incluía también un conjunto de obras de tema mariano para la capilla (1715) y otro con el asunto de la caída de Faetón para el salón (1716). Destruido el Castillo en 1823, las pinturas se perdieron, pero han podido conocerse gracias a la biografía que Cousin de Contamine dedicó al artista y a la pervivencia de algunos bocetos o *modelli*, como el que nos ocupa.



mayor de Palacio al servicio de María Luisa Gabriela de Saboya, reina consorte del mentado Felipe V.

La Princesa de los Ursinos, protectora del pintor Henri Antoine, ejerció una gran influencia en la Corte española y por ende en la política nacional.

El boceto muestra una alegoría alusiva a la educación del Príncipe de Asturias, Luis de Borbón (Madrid, 1707-1724), primogénito de los nombrados Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, que reinó en España como Luis I durante un breve período de siete meses, concretamente desde el 15 de enero de 1724 hasta el 31 de agosto del mismo año en que falleció víctima de la viruela.

Un gran vano abierto en arco de medio punto acoge la escena en la que figuran nueve personajes en ordenación triangular ante un calejón con nubes. En la parte central, la Princesa de los Ursinos, con túnica rosa y manto azul, presenta al pequeño don Luis de Borbón a la diosa Minerva, levitante y tocada con casco, que da la mano al niño mientras le señala, en la parte superior, a Mercurio, en vuelo y provisto del pétaso alado y caduceo, y más arriba, a Marte, asentado en una nube y equipado con casco, peto, lanza y escudo.

Al pie del Príncipe figuran el cetro y la corona, y justo debajo, el león con el escudo de armas. En la parte inferior, a la izquierda, de espaldas y a contraluz, yace Hércules, portando la clava y la piel de león, sus atributos; y en el lateral derecho, concurren dos figuras alegóricas: la Ciencia³, encarnada en una matrona recostada que apoya un libro abierto sobre la pierna derecha, mientras sujetá en su mano izquierda una rama de laurel; y el Consejo, personificado en un honorable anciano, con una lechuza posada en su mano diestra y un libro sujetó con la izquierda. Ambas figuras dan la espalda a la Ignorancia⁴, simbolizada mediante una bestia con orejas de asno.

Realizada en ligero contrapicado, en previsión de su destino final, el contenido del boceto presenta, a mi manera de ver, estrechos

³ Esta figura se ha identificado como la Sabiduría, pero sus atributos corresponden a una de las representaciones tradicionales de la Ciencia.

⁴ También podría tratarse de una alegoría de la Brutalidad.

contactos con el teatro de tradición barroca, medio donde la mitología clásica contó con desarrollos de notable riqueza. A ello contribuye desde luego los atuendos *all'antica* de los personajes y el uso dramático de la luz que, en foco cenital izquierdo, enfatiza al Príncipe y a su mentora.

Henri Antoine de Fawanne, a través de su maestro René-Antoine Houasse, retomó la narrativa clasicista de Le Brun, abordando trabajos como el presente, en donde el tono heroico, la concepción idealizada, la composición bien trabada y el refinamiento de la paleta buscaban ceñirse a los preceptos académicos.

Es evidente que los componentes míticos de la pintura, en forma alegórica, persiguen un sentido moralizante. De esta forma, Minerva, diosa de la sabiduría y la estrategia militar; Mercurio, dios del Comercio; Marte, dios de la guerra, y Hércules, héroe virtuoso vinculado a la Monarquía hispánica, operan como modelos en la educación del Príncipe de Asturias. Las alegorías del Consejo y la Ciencia completan, de otro lado, el programa pedagógico del futuro Soberano. El cuadro se convierte así en una exposición propagandística de los valores de triunfo y prosperidad que guiarán a la Monarquía española y, a la par, en una adulación de Marie Anne de la Trémouille, Princesa de los Ursinos, como la mediadora que los hace posibles.

El boceto, procedente del comitente de la obra, habrá llegado al mercado de arte francés a través de sus sucesores. Desde 2010 se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Asturias como depósito particular.

G. B. H.

Miguel Jacinto Meléndez (1679 - 1734)

[5] *Retrato del Príncipe de Asturias, futuro Luis I* (c. 1719)

Óleo sobre lienzo, 86 x 64,7 cm.

Firma e inscripciones. Firmado en el memorial: "mv / Dn Mig / Meléndez / de River / Alteza"¹.

Código Obra: 6890.

Museo de Bellas Artes de Asturias.

EXPOSICIONES:

Madrid 2006, nº 368.

BIBLIOGRAFÍA:

Santiago 1989; cat. sub. Madrid 2006, pp.132-133; Santiago 2012.

Esta pintura, realizada en soporte rectangular vertical y formato en óvalo, es obra de Miguel Jacinto Meléndez, artista asturiano que ejerció como pintor del rey Felipe V.

La pieza representa al Príncipe de Asturias Luis de Borbón, futuro Luis I (Madrid, 1707-1724), hacia los doce años de edad. El sujeto, hijo primogénito de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, fue Rey de España desde el 15 de enero de 1724 hasta el 31 de agosto del mismo año, fecha en que falleció a causa de la viruela sin sucesión.

El Príncipe aparece retratado en encuadre de media figura sobre un fondo oscuro. Posa con el cuerpo perfilado a la izquierda, mientras mira con viveza al espectador, en composición similar a la de los primeros retratos de su madre, firmados también por Miguel Jacinto Meléndez y seguramente derivados de estampas francesas.

¹ En el catálogo de Alcalá Subastas nº 32 de 2006, en donde se publicó el retrato, se transcribe el texto del memorial, a mi juicio, de manera equivocada, pues concluye con la abreviatura "Mag". La doctora Elena M^a Santiago Páez realiza la misma transcripción al estudiar la obra en la monografía dedicada al pintor y publicada en 2012. El texto del papel que sostiene el Príncipe concluye, en mi lectura, con la expresión "Alteza", a la que sigue una rúbrica.



El efigiado sostiene en la mano derecha un memorial y sujetado bajo el brazo izquierdo, dispuesto en jarras, un sombrero de color negro engalanado con plumas blancas. Lleva peluca y viste lujosa casaca gris con brocado de plata, que deja asomar la banda de la Orden del Saint-Espirit y cubre una chupa de tono argénteo. De la corbata de encaje pende el Toisón de oro y, bordada en plata y cosida a la casaca, destaca, a la altura del pecho, la gran Cruz de la citada Orden del Saint-Espirit.

La obra se relaciona estrechamente con la sofisticada retratística de Van Dyck y revela un pintor muy entero, con una técnica elaborada y versátil, según atestiguan la fina plasmación de las carnaciones y la rica y diestra pincelada con la que se ejecutan peluca, atuendo y atavíos. La fuerte iluminación, con fuente cenital izquierda, contribuye a destacar la figura, mientras la cuidada paleta de grises, plateadas y blancos logra una sutil armonización cromática.

La obra ha presentado problemas de datación, pero las características físicas del modelo humano, típicamente pre-pubescentes, permiten conjeturar que se trata de un niño de unos doce años, lo que arroja una fecha aproximada de realización en torno al año 1719. De otro lado, la presencia de la mentada Cruz de la Orden del Saint-Espirit advierte que el Príncipe habría alcanzado los referidos doce años, pues esa era la edad oficial para ingresar como caballero en la mentada Orden².

Meléndez, en este retrato infantil, aparte de fijar la representación concreta de una persona relevante, como resultaba intrínseco al género, mostró a un tiempo la actitud que entonces se esperaba de un Príncipe. Así, el artista de Oviedo transmitió una imagen serena y diligente del potencial dignatario que, sin merma de su estatus y potestad, actúa con naturalidad e inmediación ante sus súbditos.

Miguel Jacinto Meléndez retomó el esquema de esta obra, bajo inversión especular, en los retratos oficiales que dedicó en 1724 al

² Santiago 2012, p. 158.

mismo personaje, cuando, tras la abdicación de Felipe V, fue coronado como Luis I.

La obra, procedente del mercado del arte español, ingresó en el Museo de Bellas Artes de Asturias por compra en 2006.

G. B. H.

Jean Ranc (1674-1735)

[6] *Fernando VI, niño* (c. 1723)

Óleo sobre lienzo, 144 x 116 cm.

Inv. P-2333.

Museo Nacional del Prado, Madrid.

PROCEDENCIA:

Colecciones reales; inventario de Felipe V, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, 1746; en el Museo del Prado desde 1848.

EXPOSICIONES:

Madrid 1979-1980, nº 78 (ed. Madrid); Madrid 1983-1984, nº 75; Oviedo 1988, nº 10; Sceaux 1993, nº 24; Madrid 2002-2003^a, nº 2.

BIBLIOGRAFÍA:

Sánchez Cantón y Pita Andrade 1948, fig. 145; Bottineau 1962, p. 448; Luna [1973] 1976, p. 150; Luna 1977, p. 70; Cepeda 1987, p. 155; Luna [1984] 2005, p. 293.

Hijo de Felipe V (1683-1746) y de María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714), nació en Madrid el 23 de septiembre de 1713. Príncipe de Asturias desde 1724, a la muerte de su hermano Luis I fue jurado ese mismo año el 25 de noviembre. Se casó en enero de 1729 con la infanta de Portugal, doña María Bárbara de Braganza. Reinó desde el 9 de julio de 1746 hasta el 10 de agosto de 1759. Falleció en el castillo de Villaviciosa de Odón (Madrid) con la mente perdida, ya no se repuso de la muerte de su esposa el año anterior. No habiendo tenido sucesión, ocupó el trono su hermanastro Carlos III, hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio.

Viste un atuendo de corte, con coraza, casaca asalmonada y chupa color oro viejo -ambas con profusión de bordados-, el cuello es blanco y lleva encajes en corbata y puños, luciendo medias rojas y calzado de tacón. Ostenta las insignias de las órdenes del Saint-Es-



413

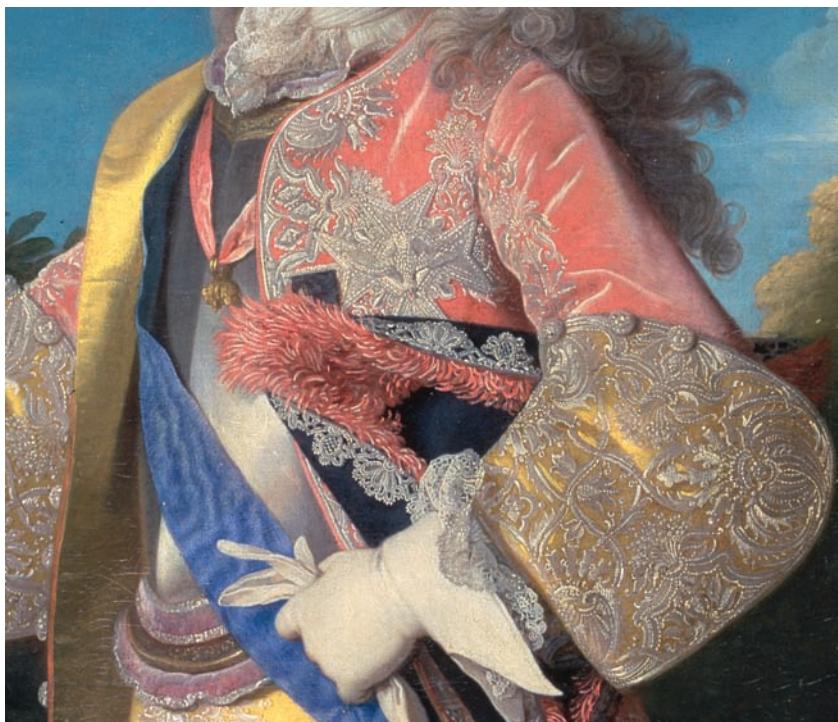
prit y del Toisón de Oro. Se toca la cabeza con larga peluca que se derrama sobre la espalda y semeja en actitud de marcha pausada.

Aparece presentado en el exterior de un frondoso jardín palaciego -está emplazado en el rellano superior de lo que debe ser una escalinata- teniendo a su derecha un fragmento acanalado del fuste de una columna sobre pedestal en semipenumbra, detrás de la cual se advierten arbustos; a su izquierda, al fondo y en bajo, una fuente ornamental de doble taza con surtidor, respaldada por una densa cortina vegetal. El cielo, nuboso, completa el efecto de conjunto y contribuye a enriquecer la perspectiva. El contraste de luces y sombras del área trasera ayuda aún más a otorgar verosimilitud a la composición y destacan, en el primer plano, las figuras del infante y de un perrillo que le acompaña saltando a sus pies.

El cuadro dataría de 1723, cuando el modelo contaba diez años, y aparecía ser un acabado trabajo de efigie independiente, plena de virtuosismo técnico, tanto en la ejecución de las telas como en la exactitud de los detalles, pero también estudio previo del personaje para ser incluido en el gran retrato de la familia real que preparaba Ranc -probablemente muy dañado en el incendio del Alcázar de Madrid de 1734 y tal vez destruido con posterioridad- para el que existe un boceto en el Museo Nacional del Prado, Madrid (P-2376).

No obstante considerar que se trata de una imagen oficial, en razón de su elegante y algo hierática presencia, así como del despliegue de insignias dinásticas sobre una suntuosas indumentaria, el encanto infantil se conserva, la figura resulta grata y hay un intento de captar la personal psicología del infante merced al tratamiento del gesto, la mirada directa y sosegada y una leve aura de energía que le envuelve, centrada especialmente en la expresión general del rostro y el severo rictus de los labios.

J. J. L.



Detalle cat. 6

Anónimo Italiano

- [7] *Carlos VII de Nápoles, futuro Carlos III de España*
(c. 1744)

Mármol, 62 x 55 x 4 cm.

Inv. E-316

Museo Nacional del Prado, Madrid.

PROCEDENCIA:

Colección Real.

EXPOSICIONES:

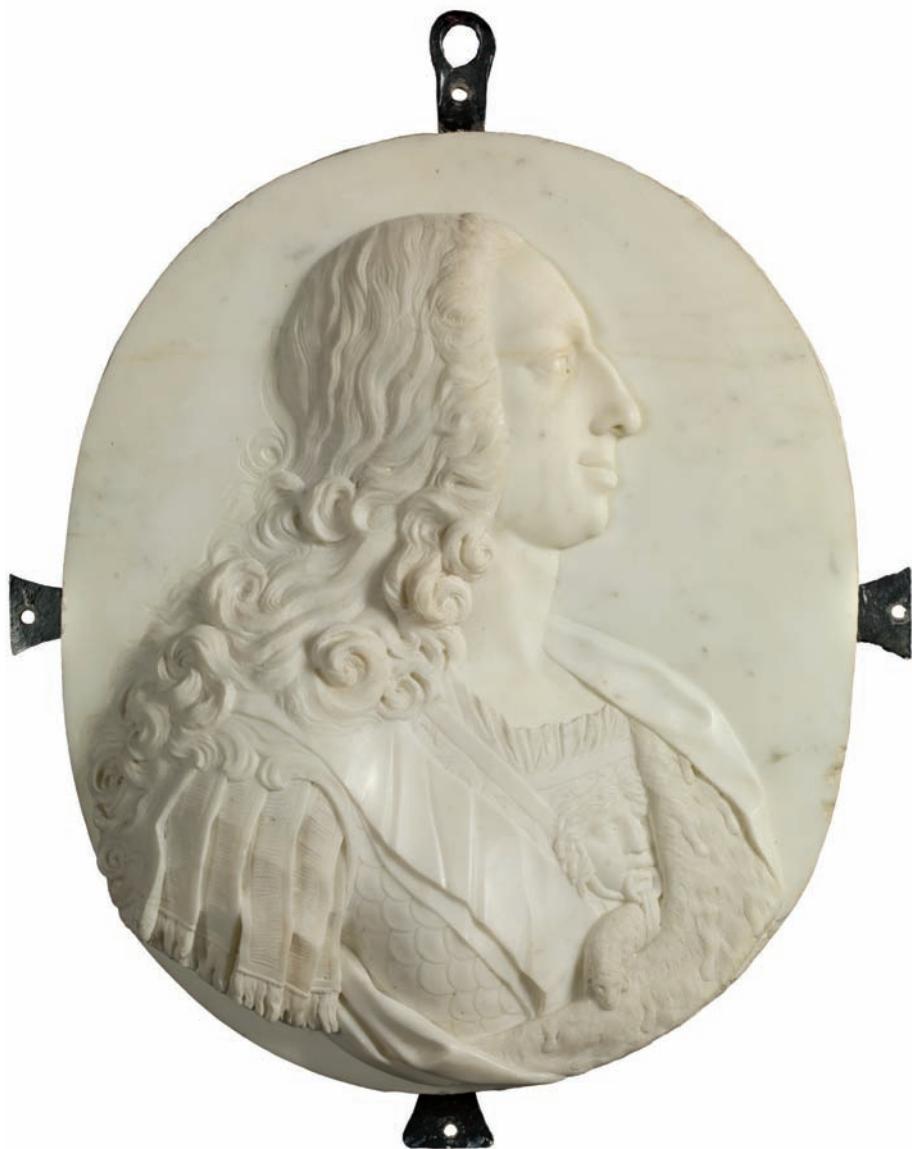
Barcelona 2017.

BIBLIOGRAFÍA:

Inventario 1857, nº 225; Barrón 1908, p. 222; Blanco y Lorente 1981, p. 219; Meléndreras 1985; Fernández-Miranda 1988, p. 84; Coppel 1998, p. 170 y lám. 65.

Carlos de Borbón (Madrid, 1716-1788), hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, heredó con el nombre de Carlos I los ducados de Parma y Plasencia en 1731. Recibió de su padre el reino de Nápoles en 1734, y fue coronado en Palermo rey de Nápoles y Sicilia en 1735 con los títulos de Carlos VII de Nápoles y V de Sicilia. Como rey de las Dos Sicilias, mantuvo la autonomía de ambos reinos, que cedió a su hijo en 1759 al ser proclamado rey de España y de las Indias dejando, tras veinticinco años de reinado, un legado cultural, artístico y arqueológico incommensurable.

La iconografía previa a su llegada a España, de los retratos en los que porta armadura, suele derivar del *Triunfo de Carlos III en la batalla de Gaeta* de Francesco Solimena, c. 1735 (Reggia di Casserta, Nápoles), del retrato como *Carlos VII* de 1737 pintado por Giovanni Maria delle Piane, *Il Molinaretto* (Museo Nacional del Prado, Madrid, P-2378), o del retrato de *Carlos de Borbón como rey de*



las Dos Sicilias, c. 1745 de Giuseppe Bonito (Museo Nacional del Prado, Madrid, P-3946). Sin embargo, este relieve no se relaciona directamente con la citada iconografía, ni con la posterior imagen fijada por Mengs, con armadura y Toisón de Oro.

Este medallón solo tiene en común con el citado lienzo del *Molinaretto*, con uno de sus retratos en cera policromada con la peluca sin recoger de Giovan Francesco Pieri (Marqués L. Buccino Grimaldi, Nápoles)¹, con su retrato de 1739 en el tapiz de Domenico del Rosso (Museo de Capodimonte, Nápoles, OA 522), o con la medalla de 1735 de Livio Vittorio Scheper (Museo Nacional del Prado, Madrid, O-1098), la juventud del monarca y la amplia peluca de largos cabellos, a la manera de Luis XIV.

Presenta un rostro idealizado², y una imagen heroica aludiendo a su condición de soberano y a sus cualidades como general. Pero la armadura no es de parada sino una *lorica squamata*, muy popular en época romana por su ligereza, que remite directamente a la guerra. Porta manto de armiño como signo de dignidad, y las bandas de las órdenes del Espíritu Santo y de San Jenaro. Fue una iconografía utilizada habitualmente por su hijo Fernando en medallas y porcelana.

Enlaza con la tradición de los emperadores romanos al llevar la medusa en el peto por su valor apotropaico, como protectora y símbolo de poder. Pero no lleva el collar del Toisón al uso, sino que de la boca de la medusa cuelga la argolla por la que pasa una cinta al cuello, que parece sujetar el carnero, tallado en destacado alto relieve, y que da la sensación de estar vivo.

Con una iconografía poco habitual, responde a la imagen que se trasmitía del soberano:

¹ González-Palacios 1980, sólo expuesto el de su esposa con el que hace pareja. González-Palacios 1993, p. 159, nº 264 y lám. Petta 2009a y 2009b, con bibliografía anterior.

² Coppel 1998, p. 170.



Lám 1. Fábrica de Capodimonte,
atribuido a Giuseppe Gricci, Busto de
Carlos de Borbón, porcelana. Ø 6
cm. Torino Musei. Torino, Palazzo
Madama-Museo Civico d'arte Antica.

“... aquel en quien se mira la Voluntad, Memoria, Entendimiento que perfección inspira [...] a las dotes que os hacen admirable [...] la Real magnificencia y la Nobleza, porque vuestro poder tan soberano hizo aquí renacer el del Romano ...”³.

El relieve, como el cuadro de Bonito, podría estar relacionado con la victoria del monarca en la batalla de Velletri en 1744 contra los austriacos, en la que participó personalmente.

Como posible precedente o paralelo, se conserva un pequeño medallón de porcelana, con idéntica efigie (lám. I), atribuido a Giuseppe Gricci (Palacio Madama, Turín, inv. 3048/C):

“Nel 1744 il capo modellatore della manifattura di Capodimonte Giuseppe Gricci aveva realizzato un medaglione “con il ritratto del re”, probabilmente identificabile con quello attualmente conservato al Museo Civico [...] l’ipotesi che il soggetto del decoro fosse ispirato al “fatto d’armi di Velletri”⁴.

Un medallón de porcelana idéntico, procedente de una colección milanesa, utilizado como tapa de una tabaquera decorada con escenas de batalla, posiblemente vinculadas a la de Velletri, fue subastado en 2017⁵.

Recientes investigaciones pendientes de publicar darán luz y nuevos datos sobre este relieve⁶, que al parecer se conectaría, también, con un regalo de Fernando IV de Nápoles en el que homenajeaba a su padre, que presenta a Carlos III ecuestre, con la medusa en el peto de la armadura y sin toisón, un biscuit de c. 1783 de Filippo Tagliolini (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 2003/135/I. Museo Nazionale di San Martino, Nápoles, inv. 545)⁷.

³ Terán 1760, pp. 3, 5, 6.

⁴ Stazzi 1972, p. 25; Giusti 1986, p. 235.

⁵ Pandolfini 2017.

⁶ Granados 2019.

⁷ Caròla-Perroti 1986, p. 490; González-Palacios 2008, pp. 51-56.

El medallón tuvo “un marco de bronce dorado”⁸ del que no hay noticias en el siglo XIX, cuando sólo se menciona que representa a “Carlos III joven”⁹. Obra anónima, se catalogó como probable trabajo de la Fábrica del Buen Retiro¹⁰. Estuvo después atribuido a Alfonso Bergaz (1744 - 1812)¹¹ al relacionarlo con otro medallón ovalado en barro cocido, que formó parte del relieve que este escultor presentó para ser Académico de Mérito¹², dato descartado por fecha, estilo y la edad del retratado¹³, y por el propio autor de la propuesta al redactar posteriormente su biografía¹⁴.

L. A.

⁸ Fernández-Miranda 1988, p. 84.

⁹ Inventario 1857, nº 225.

¹⁰ Barrón 1908, p. 22.

¹¹ Blanco y Lorente 1981, p. 219; Melendreras 1985.

¹² Serrano 1912, p. 192.

¹³ Coppel 1989, p. 170, consultado con Jesús Urrea.

¹⁴ Melendreras 2010.

Anton Raphael Mengs (1728 - 1779)

[8] *El Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV* (c. 1765)

Óleo sobre lienzo, 152,5 x 111 cm.

Inv. P-2188.

Museo Nacional del Prado, Madrid.

[9] *María Luisa de Parma, Princesa de Asturias* (c. 1765)

Óleo sobre lienzo, 152,1 x 110,5 cm.

Inv. P-2189.

Museo Nacional del Prado, Madrid.

EXPOSICIONES:

Madrid 1980, nº 9; Madrid 2009.

BIBLIOGRAFÍA:

Águeda y de Salas 1980, p. 3, nº 9; Sancho 1997, nº 1133, vol. I, pp. 139, p. 524, láms. 12-13; Roettgen 1999-2003, vol. I, pp. 250, lám. 180 y vol. II, pp. 198, nº 9; cat. exp. Madrid 2009, pp. 79, 146-147.

Los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma como Príncipes de Asturias, pintados por Anton Raphael Mengs y ambos en el Museo del Prado procedentes de la colección real, se fechan en 1765, ya que es posible que fueran retratos de espousales, al haber contraído matrimonio la joven pareja el 5 de septiembre de ese año en el palacio de La Granja. Mengs había llegado a España en 1761, invitado por Carlos III, quien deseaba fomentar las artes en España y dar un cambio a las influencias francesas de sus antecesores en el trono. El pintor, de origen bohemio, había alcanzado en Roma el máximo reconocimiento como retratista, pero también como la gran figura del movimiento neoclásico, apoyado por el teórico ale-



mán Johan Joachim Winckelmann. La presencia en España de Mengs, nombrado a su llegada Primer Pintor de Cámara, fue determinante en el planeamiento decorativo del Palacio Real de Madrid, así como de los Sitios Reales. Su figura tuvo asimismo influjo en la Real Academia de San Fernando, a pesar de la fría recepción de los académicos españoles, y se convertiría de inmediato en el retratista de la más alta aristocracia. Sus ideas teóricas o los modernos ejemplos de ese género pictórico fueron determinantes en la calidad de los resultados artísticos obtenidos en el último tercio del siglo XVIII, y su directa relación con los jóvenes que comenzaron a trabajar a sus órdenes, como Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella entre otros y, fundamentalmente, Goya, impulsaron la renovación de las artes en España.

Los retratos de la familia real alcanzaron con Mengs el nivel de calidad técnica, de elegante naturalismo y de perfección emblemática que no se habían vuelto a ver desde las obras de Velázquez. Los nuevos ejemplos del pintor neoclásico estaban pensados para potenciar y consolidar la imagen de los protagonistas de la dinastía de Borbón, establecida en España en 1700 por la victoria francesa en la guerra de Sucesión en detrimento de la coalición austriaca y de los Habsburgo, lo que aún suscitaba la oposición de determinados sectores políticos y de algunas provincias. Esas imágenes modernas de la realeza debían de enfrentarse a las de Velázquez, que decoraban aún los espacios representativos del nuevo Palacio Real, al retomar las tipologías que, en la memoria del pueblo, de la corte y de los embajadores extranjeros las enlazaban de forma natural con las de los representantes históricos de la vieja dinastía española de los Austria. Por ejemplo, los dos retratos de Carlos IV y María Luisa como Príncipes de Asturias colgaban en las nuevas salas del Palacio Real junto a los retratos de Carlos III y María Amalia de Sajonia de Mengs, lo que es signo de la importancia dinástica que tenían, además de su calidad.

Carlos de Borbón, que había nacido en 1748 en Portici, en el reino de Nápoles, y que por las leyes españolas su derecho al trono de España podía ser impugnado como extranjero, había sido investido

como Príncipe de Asturias en 1761. Aparece aquí como el heredero natural de la corona junto a su esposa, María Luisa de Parma, que garantizaba, además, la permanencia de la dinastía en el tiempo. El joven príncipe, de dieciocho años, se presenta de tres cuartos y de medio perfil hacia la derecha, apoyándose con elegancia en la escopeta de caza, mientras sostiene el tricornio con su mano derecha. Viste casaca gris y chaleco amarillo, idénticos al atuendo de Carlos III en el retrato como cazador que pintaría Goya en 1787, lo que posiblemente indica una vestimenta de caza reservada a la familia real, y calza botas altas de cuero negro. Luce sobre el pecho las decoraciones que revelan su elevada posición, como es el Toisón de Oro y las bandas y veneras de las órdenes militares de Saint-Esprit, que le correspondía por pertenecer a la casa francesa de Borbón, y de San Genaro, creada por su padre en 1738 como rey de Nápoles y Dos Sicilias para celebrar su matrimonio con María Amalia de Sajonia. Como en otros retratos de los reyes y príncipes representados como cazadores, la compañía fiel del perro es fundamental, como en este caso en que acompaña al príncipe un perro de caza de gran porte, en cuyo collar se pueden leer las habituales iniciales de su pertenencia al rey, el "DE..." que correspondería a la posible inscripción que aparece en otros animales del servicio real: "Soy del Rey N° SR".

María Luisa, nacida en Parma en 1751, era hija del duque Felipe I y de Luisa Isabel de Francia y, por consiguiente, nieta de los reyes Felipe V de España y Luis XV de Francia. Llegó a España con quince años en agosto de 1765 como prometida de Carlos, y ya de ese momento se conoce un pequeño retrato de busto ejecutado asimismo por Mengs y conservado en el Museo del Prado. Ese exquisito estudio del natural, inconcluso, pudo ser preparatorio para la ejecución de otros retratos de la joven a su llegada a la corte española. Mengs la retrata en el que hace pareja con el príncipe, posiblemente poco después de su boda, también de tres cuartos y de medio perfil hacia la izquierda, para enfrentarla a la figura de Carlos. María Luisa viste con elegancia, según la moda francesa, un vestido claro bordado de ramilletes de flores blancas, como pequeñas rosas y jazmines. Sobre

el pecho luce el medallón de la orden de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio, que recibían las damas de la realeza española por su relación con la casa de Habsburgo, comprometiéndose las que ingresaban en la orden a la adoración de la Santa Cruz, a llevar una vida virtuosa y a hacer obras de caridad. Largos pendientes de brillantes y un rico collar adornan a la princesa, que fue siempre amante de las joyas, y en las muñecas luce brazaletes de perlas, de los que uno muestra, según la moda del tiempo, un retrato en miniatura de un caballero, tal vez Carlos IV, o bien el padre de María Luisa, mientras que el de la mano derecha sería su propia efigie o la de su madre. María Luisa está aquí al aire libre, en el espacio que correspondería seguramente a la terraza del palacio, con su balaustrada de madera pintada de verde y ante un fondo de paisaje que deja ver un gran estanque. Como el entorno del príncipe, el lugar escogido pudo haber sido uno de los palacios de los Sitios Reales, como el del Pardo, que desde antiguo había sido el lugar de caza preferido de los reyes y donde ambos iban a residir en los años siguientes y hasta su coronación en 1789. La presencia de ciervos al fondo en el retrato del príncipe lo sitúa tanto en El Pardo como en La Granja o El Escorial, las tierras de abundante caza mayor, pero era en La Granja donde los príncipes habían contraído matrimonio en la capilla real, y donde la familia al completo y la corte se trasladaba en los meses de verano y hasta principios de octubre por su clima agradable, al estar situado este Sitio Real en las estribaciones de la cara norte de la sierra de Guadarrama. María Luisa lleva en su mano izquierda un abanico y con la derecha ofrece unas flores, dos claveles de color rosa, símbolo del amor de la princesa hacia su marido, y al fondo el jarrón de piedra de perfil clásico, presenta una planta frondosa, cuajada de flores amarillas, que es seguramente la margarita amarilla o margarita de oro (*anthemis tinctoria*), que florece durante el verano e incluso a fines del mismo, el momento del matrimonio de la princesa.

Estos dos retratos de Mengs, delicados y preciosistas, sugieren el tiempo sereno y próspero en que fueron pintados, más de veinte años antes del estallido de la Revolución francesa, cuando la mo-



narquía, y en particular la dinastía de Borbón no había sufrido aún amenaza alguna. Se refleja en esas dos obras el estatus de reyes y príncipes como figuras intocables, situadas en un mundo luminoso en calma y privilegiado, sólo para ellos. También en esas dos imágenes, Carlos revela su carácter bondadoso y María Luisa sonríe ligeramente, ambos afables y magnánimos como aparecieron siempre en sus retratos, dispuestos a escuchar a sus súbditos y ofrecerles su protección, como ejemplo visual del concepto del Buen Gobierno. No se iban a repetir retratos como estos hasta 1799, cuando Goya en esa ocasión representó al monarca como cazador y a María Luisa, con traje negro de paseo y mantilla del mismo color, ante un fondo de paisaje y posiblemente a la entrada de alguno de los Sitios Reales. Seguramente, los dos retratos de Mengs que decoraban las habitaciones de los reyes en Palacio, inspiraron a Goya, o fue idea de los reyes, repitiendo la imagen de su juventud. La belleza delicada y la expresión de la joven que llegó a España en 1765 se había perdido ya en estos posteriores retratos después de los veintitrés embarazos de la reina, de los que la mayoría terminaron con la pérdida de los hijos que esperaba, de los que sólo llegaron a la edad adulta siete de ellos.

M. M.



Detalle cat. 8



Detalle cat. 9

Biografías

Sara Moro

Alonso Sánchez Coello

(Benifairó de les Valls, Valencia, 1531/1532 – Madrid, 1588)

Alonso Sánchez Coello, nacido en el municipio valenciano de Benifairó de les Valls, se formó inicialmente en Portugal gracias al patrocinio de la reina doña Juana de Austria, hermana de Felipe II. En Lisboa, el joven artista posiblemente estudió en el taller de Cristóbal de Utretch, pintor formado en la tradición flamenca, con quien Coello se inició en el género del retrato.

Hacia 1550, Sánchez Coello viajó a Flandes, donde continuó su aprendizaje junto al afamado retratista Antonio Moro, de cuyo estilo preciso y rico en detalles obtuvo buenas enseñanzas que más tarde supo reinterpretar en un estilo propio. En Flandes, el artista valenciano recibió la protección de Antonio Perrenot de Granvela, obispo de Arrás, consolidando su posición como pintor.

Tras su vuelta a España, Sánchez Coello fue presentado al rey Felipe II por su hermana Juana, siendo designado por el monarca como pintor de corte, cargo que Sánchez Coello ostentó desde 1555 hasta 1588 y gracias al cual llevó una vida privilegiada en palacio.

Una vez establecido en la corte española, Alonso Sánchez Coello no sólo llevaría a cabo numerosos retratos, sino que una de sus principales tareas fue ordenar y colgar las distintas pinturas que conformaron la denominada galería de los retratos de El Pardo. En este sentido, junto al embellecimiento y la adaptación de las salas palaciegas, Sánchez Coello también recibió el encargo de realizar otras obras como fueron los retratos de los archiduques Rodolfo y Ernesto. Por otro lado, copias destacadas efectuadas por Sánchez Coello fueron los retratos del archiduque Fernando según Tiziano o el de Catalina de Portugal que había pintado su maestro Antonio Moro. El trabajo efectuado en El Pardo consolidó su carrera en la corte, siendo nombrado pintor del rey en 1562.

Otro de los grandes trabajos de Sánchez Coello fue el que realizó, a partir de 1565, para la galería familiar de doña Juana en las Descalzas Reales. Junto a dichos retratos que, como las copias efectuadas

para Felipe II, no requerían mucha originalidad, Sánchez Coello también trabajó para el príncipe don Carlos, quien le encomendó diecinueve copias del retrato que Sofonisba Anguissola le había pintado. Más allá de su obra como copista, en 1568 recibió el encargo de realizar la efigie de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, generando un nuevo tipo de retrato doble que tuvo mucho éxito y que fue continuado posteriormente por Juan Pantoja de la Cruz.

Sin embargo, fue tras la muerte de Isabel de Valois en 1568 y la siguiente retirada de Sofonisba Anguissola, cuando Alonso Sánchez Coello alcanzó el verdadero reconocimiento en la corte de Felipe II. A partir de entonces, el creador valenciano comenzó a efigiar al Rey. Desgraciadamente, gran parte de la obra de Sánchez Coello pereció en el incendio del Alcázar de Madrid y del palacio de El Pardo. No obstante, aún hoy se conservan algunos de aquellos retratos del monarca que tanta fama le profesaron y que dan buena muestra de su técnica y aptitudes retratísticas.

Junto a este género, Sánchez Coello también pintó temas religiosos. A este respecto, entre 1580 y 1582 llevó a cabo ocho grandes lienzos que representaban parejas de santos a tamaño natural para la basílica de El Escorial. Junto a ella, Coello pintó los retablos de las iglesias de El Espinar (Segovia) y de Colmenar Viejo, en Madrid, probablemente ayudado por un taller del que apenas se tienen noticias aunque en el que seguramente trabajó su hija Isabel, su medio hermano Jerónimo Sánchez y, quizás, el miniaturista Felipe de Liaño.

Sánchez Coello murió el 8 de agosto de 1588 en la ciudad de Madrid siendo, aún hoy, uno de los mejores y más reconocidos artistas de su época.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

(Sevilla, 1599 – Madrid, 1660)

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nació en Sevilla a finales del siglo XVI, siendo bautizado el 6 de junio de 1599 en la parroquia de San Pedro. Su primera formación tuvo lugar en la ciudad de Sevilla. Comenzó en el taller de Francisco de Herrera, un artista de temperamento áspero con el que el joven pintor sólo estuvo unos meses. A continuación, Diego Velázquez pasó al estudio de Francisco Pacheco, un hombre culto que, por entonces, gozaba de gran fama en la ciudad hispalense. Desde 1611 hasta 1616, año en el que obtiene el título de maestro pintor, Velázquez estuvo bajo el influjo y las directrices de Pacheco quien, años más tarde, habría de convertirse en su suegro (1618). Por entonces, Velázquez ya destacaba como un gran dibujante siendo uno de los primeros exponentes en España del nuevo naturalismo.

En 1622, el pintor sevillano partió a Madrid con el deseo de pintar a los reyes. Pronto su reputación como retratista se disparó en la capital, aunque entonces no llegó a pintar a sus majestades. Sin embargo, un año más tarde fue llamado a la corte por el conde-duque de Olivares y fue, en ese momento, cuando realizó un retrato de Felipe IV que agradaría ampliamente al joven rey. Tal fue su complacencia que el monarca le nombró enseguida pintor de cámara. A partir de entonces, Velázquez residió casi en exclusiva en la ciudad de Madrid. De hecho, fueron pocas las ocasiones en las que abandonó la capital, algunas acompañando al rey y su corte y, otras, en las que viajó a Italia donde copiaría a pintores como Tintoretto, Miguel Ángel y Rafael, así como estatuaria antigua que, sin duda, enriquecieron su propia pintura.

En este sentido, dentro de los muchos deberes administrativos que los cargos palatinos le demandaban, Velázquez pudo contemplar y estudiar con deleite las obras maestras de las colecciones reales, sobre todo las pinturas de Tiziano, cuya influencia marcaría la trayectoria del artista sevillano. Junto al pintor veneciano, otro de los grandes referentes de Velázquez fue Pedro Pablo Rubens, a quien

conoció en 1628 cuando éste viajó a España y con quien mantendría desde entonces una estrecha relación.

A principios de 1631, tras la vuelta de su primer viaje a Italia, Velázquez inició un periodo de extraordinaria y vasta producción. A este respecto, junto a su principal oficio de retratista, Diego Velázquez participó en dos grandes proyectos: las decoraciones del nuevo palacio del Buen Retiro y la llevada a cabo en la Torre de la Parada, antiguo pabellón de caza que ya se había construido en tiempos de Felipe II y que en la década de los años treinta del siglo XVII recibió una remodelación en la que participaron, además de Velázquez, grandes nombres del mundo de la pintura procedentes, sobre todo, de Amberes.

En 1649 Velázquez fue nombrado ayuda de cámara del rey Felipe IV. Ese mismo año, el monarca le encargó que viajara por segunda vez a Italia con el objetivo de seguir enriqueciendo su colección. En la península itálica, Velázquez cosechó muchísimos éxitos. Así, fue nombrado académico de San Lucas y socio de la Congregación de los Virtuosos, ganándose, además, el elogio y patrocinio de la curia romana. A este respecto, durante su estancia en Roma, Velázquez llevó a cabo un retrato del papa Inocencio X que sería ampliamente elogiado, un hecho ciertamente significativo puesto que fueron pocos los pintores extranjeros que se ganaron el privilegio de retratar al sumo pontífice.

A su vuelta a Madrid en 1652, Velázquez se ocupó de la decoración de las salas del Alcázar. Para llevar a cabo tal empresa, el pintor hispalense se aprovechó de muchas de las obras adquiridas en Italia. Ese mismo año Diego Velázquez fue nombrado aposentador de Palacio.

A pesar de sus muchas ocupaciones palaciegas Velázquez nunca dejó de pintar. De hecho, fue en su última etapa creativa cuando llevó a cabo algunas de sus obras maestras: *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* (h. 1657, Museo Nacional del Prado, Madrid) y *Las Meninas*, también conocido como *La familia de Felipe IV* (1656, Museo Nacional del Prado, Madrid), son algunos de los referentes artísti-

cos del creador sevillano con los que dejó constancia de una técnica y pericia extraordinarias.

Su último acto público consistió en acompañar a la corte a la frontera francesa y ornamentar con tapices el pabellón español en la isla de los Faisanes con motivo del casamiento de la infanta María Teresa y Luis XIV el 7 de junio de 1660. A su vuelta a Madrid, Velázquez enfermaba falleciendo el 6 de agosto de 1660.

Juan Carreño de Miranda

(Avilés, 1614 – Madrid, 1685)

Juan Carreño de Miranda, pintor de origen asturiano, es uno de los creadores más importantes del Barroco pleno cortesano. Perteneció a la generación de artistas entre la que se encuentran figuras como Francisco Rizi y Francisco de Herrera el Mozo, representantes todos ellos del triunfo de las corrientes flamencas y venecianas en el arte español del siglo XVII.

Con tan solo once años, Carreño partió a Madrid junto a su padre y, pese a los deseos de éste, inició su aprendizaje como dibujante. Su primera formación tuvo lugar en el taller de Pedro de Cuevas. Con él, Carreño de Miranda aprendería la técnica del dibujo, ahondando más tarde en el empleo del color en el taller de Bartolomé Román, hecho que enlaza directamente con la pintura del florentino Vicente Carducho.

Su trayectoria profesional arrancó hacia mediados del siglo XVII realizando trabajos para algunas iglesias de la capital. Fueron pinturas de tema religioso en donde Carreño explotó su talento como fresquista, una especialidad poco habitual entre sus contemporáneos, a excepción de Francisco Rizi, y que guarda una relación directa con el contacto que Carreño mantuvo con la pintura italiana. Sus primeras obras conocidas datan de la década de los años cuarenta del siglo XVII: *San Antonio predicando a los peces* y *San Francisco predicando a las aves* (1646), *Magdalena Penitente* (1647) y *San Hermenegildo* (1649) fueron algunas de las más destacadas. Por entonces, Carreño de Miranda comenzó a gozar de gran popularidad en el entorno artístico madrileño, donde llegó a ocupar una posición privilegiada y en la que fueron muchos los comitentes que demandaron sus obras, desde la Catedral de Toledo hasta diferentes órdenes religiosas o notables familias de la aristocracia.

En 1657 fue elegido alcalde por los hijosdalgo de la villa de Avilés y, un año más tarde, fue electo "fiel de la Villa de Madrid". En ese momento Carreño de Miranda comenzaba, además, su carrera en Palacio, donde su trayectoria se unió con la de Francisco Rizi.

Hacia 1660, Carreño inició una de las actividades que más repercusión tendrían en su carrera: la de retratista. De ese año data el retrato de *Don Berbané de Ochoa Chinchetru* y, cinco años más tarde, el de la *Marquesa de Santa Cruz*. Sin embargo, fue en 1669 cuando recibió su primer gran nombramiento como pintor del rey Carlos II. Una vez fallecido Felipe IV, fue la reina gobernadora Mariana de Austria quien eligió al pintor asturiano como retratista regio, convirtiéndose en el más fiel intérprete de la Corte de Carlos II. A partir de entonces, la obra de Juan Carreño de Miranda estuvo vinculada a la corte madrileña, en donde no sólo llevaría a cabo retratos de la familia real, sino también otros de algunos de los miembros más destacados del entorno palaciego. En 1671 Carreño obtuvo el cargo de Pintor de Cámara tras el fallecimiento de su predecesor, Sebastián de Herrera Barnuevo. A partir de entonces, Juan Carreño de Miranda desarrolló una carrera brillante que, a pesar de su apego con la tradición, resultó ciertamente original. Junto a su labor como retratista, Carreño de Miranda no abandonaría nunca la pintura religiosa.

En 1685, después de una carrera plagada de éxitos, falleció en la ciudad de Madrid. No obstante, Carreño de Miranda fue un pintor que tuvo numerosos discípulos, entre los que se hayan artistas como Mateo Cerezo, Juan Martín Cabezalero, José Ximénez Donoso, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Pedro Ruiz González o Jerónimo Ezquerra, que mantuvieron su estela hasta el siglo XVIII.

Henri Antoine de Favanne

(Londres, 1668 – París, 1752)

Aunque nacido en Londres el 3 de octubre de 1668, Henri Antoine de Favanne procedía de una familia francesa residente en Gran Bretaña. En 1686 Favanne partió hacia Francia con la intención de estudiar junto al pintor y teórico del arte Charles Le Brun, una de las grandes personalidades artísticas francesas del siglo XVII. No obstante, finalmente fue en el estudio del pintor René-Antoine Houasse donde Favanne acabaría formándose.

Tras un primer aprendizaje en la capital francesa, Favanne ganó el Premio de Roma en 1693 con un lienzo titulado *Rebeca elegida esposa de Isaac*. Gracias a este galardón, el artista de origen francés vivió durante cinco años en Roma, a donde llegó en 1695. Allí se dejaría seducir por los grandes maestros de los siglos XVI y XVII, siendo Rafael uno de sus principales referentes. No obstante, en la citada ciudad Favanne no sólo entraría en contacto con el arte antiguo, sino que también conocería a personalidades influyentes que fueron decisivas en su posterior carrera. En este sentido, destaca su amistad con Luis D'Aubigny, caballerizo de la Reina y hombre de confianza de Anne Marie de la Trémouille, princesa de los Ursinos, quien fue el encargado de llamar al artista tras su vuelta de Italia para que trabajara en la corte española de Felipe V, donde viviría durante diez años.

En 1704, Favanne fue admitido en la Real Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura gracias a una obra en la que el pintor francés representó una alegoría de España ofreciendo la corona a Felipe de Anjou en presencia del cardenal Portocarrero, en cuya elección temática había jugado un importante papel el propio D'Aubigny. A partir de 1708, el artista estuvo entregado a la copia de algunas de las obras maestras que se conservaban en el Real Monasterio de El Escorial, así como a algunos retratos.

La carrera de Favanne sufrió un revés en el verano de 1708 cuando fue prendido por la Inquisición, hecho que truncó definitivamente su carrera en España. Aunque fue liberado unas semanas después

de su encarcelamiento, su paso por la corte española no tuvo especial trascendencia, aunque quizás sirvió como precedente para el grupo de artistas de ascendencia francesa que posteriormente ocuparían los puestos de Cámara.

A su vuelta a Francia, Favanne continuó gozando de la protección de la Princesa de los Ursinos, quien le encargó en 1715 la decoración de su palacio en Chanteloup, cerca de Tours, construido por el arquitecto Robert de Cotte. Este fue, sin duda, el encargo más importante de toda su carrera. Desafortunadamente, todo el trabajo se perdió durante la Revolución Francesa.

A pesar de su pronta partida de Inglaterra, el artista mantuvo ciertos vínculos con el país que le vio nacer. A este respecto, en 1717 Favanne participó en un concurso cuyo objeto era decorar la cúpula de la catedral de San Pablo. Unos años más tarde, Henri Antoine de Favanne participó junto a otros artistas franceses, entre los que destacan Jean Baptiste Oudry, Charles-Antoine Coypel y Louis Galleche, en la decoración del Hotel du Grand Maître en Versalles, donde, en 1724, pintó un cuadro titulado *Rinaldo y Armida*.

En 1748 fue nombrado rector de la Real Academia. Su carrera, compuesta por más de un centenar de obras entre las que se incluyen retratos y pinturas de temática religiosa, mitológica e histórica, así como composiciones paisajísticas, denotan una amplia y volcada dedicación al oficio de pintar.

Miguel Jacinto Meléndez

(Oviedo, 1679 – Madrid, 1734)

Miguel Jacinto Meléndez fue uno de los más destacados representantes de la pintura madrileña del primer tercio del siglo XVIII. Procedente de una familia humilde, inició junto a su hermano Francisco Antonio una larga dinastía de pintores que llegaría hasta bien entrado el siglo XIX: los Meléndez.

Nacido en Oviedo en 1679, su primera formación tuvo lugar en Madrid, ciudad a la que se trasladó junto a su familia. Ya en la capital, Miguel Jacinto y Francisco Antonio entraron como aprendices en el taller de José García Hidalgo, quien, a su vez, había sido discípulo de Juan Carreño de Miranda. Sin embargo, la vida de ambos hermanos pronto tomó distintos rumbos. Mientras Francisco Antonio partía hacia Italia en busca de un ambiente artístico más brillante, Miguel Jacinto optó por labrarse un futuro en España. Por entonces, el país vivía un momento artístico un tanto incierto en el que la prematura muerte de los que deberían haber sido los discípulos de Rizi, Carreño y Coello dejó sin maestros que formaran a la generación que, como Meléndez, nació en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XVII. En su lugar, los que ejercieron como maestros realmente fueron meros continuadores que carecieron del empuje innovador necesario para actualizar el ambiente artístico de entonces.

En 1712, tras haber presentado a examen los retratos de Felipe V, su primera esposa María Gabriela de Saboya y del príncipe heredero Luis, Miguel Jacinto consiguió ser nombrado pintor del Rey a título honorario, es decir, sin tener derecho a sueldo. No obstante, esta proximidad con la corona le brindó un estatus social y económico ciertamente reseñable que le permitió vivir con ciertas comodidades. Además, tras la guerra de Sucesión, los retratos áulicos se convirtieron en auténticos instrumentos de propaganda política, lo que supuso una constante fuente de ingresos para el artista asturiano que, sin embargo, no consiguió el sueldo oficial que le correspondía por su cargo hasta 1727.

No obstante, la fina trayectoria de Miguel Jacinto le permitió seguir trabajando en distintos ámbitos. A este respecto, uno de los encargos más destacados e importantes de su carrera fue, sin duda, el de la serie de retratos de la familia de Felipe V que se le encomendó para la Real Librería, actual Biblioteca Nacional, en 1726. Miguel Jacinto Meléndez haría entonces seis retratos de Felipe V, su segunda esposa Isabel de Farnesio y cuatro de sus hijos: los futuros reyes Fernando VI y Carlos III, Felipe, duque de Parma y la infanta María Ana de Victoria.

Junto a los numerosos retratos que le fueron encomendados, Meléndez también llevó a cabo pinturas religiosas destinadas a diferentes iglesias y conventos para los que el artista asturiano frecuentemente repitió modelos de sus antecesores Juan Carreño de Miranda y Mateo Cerezo. A este respecto, la actividad de Meléndez durante los años 1730 y 1734 pareció ser muy numerosa.

Con cincuenta y cinco años de edad y siendo aún un pintor en plenas facultades y con una holgada reputación, Miguel Jacinto Meléndez falleció en 1734, dejando inconcluso uno de los encargos más extraordinarios de toda su carrera: dos cuadros de más de siete metros de largo para el crucero de la iglesia de San Felipe el Real de Madrid que representaban los milagros de *San Agustín conjurando la plaga de la langosta* y *El entierro del Conde de Orgaz*. De ambas obras se conservan unos bocetos muy detallados en el Museo Nacional del Prado que, sin duda, posicionan a Miguel Jacinto Meléndez como el último representante de la pintura barroca madrileña en pleno siglo XVIII.

Jean Ranc

(Montpellier, 1674 – Madrid, 1735)

Jean Ranc nació en Montpellier el 25 de enero de 1674. Formado inicialmente en el taller de su padre, el pintor académico Antoine Ranc, Jean completó su aprendizaje en la ciudad de París junto a uno de los retratistas más afamados de la época, Hyacinthe Rigaud, del que posteriormente sería colaborador y con cuya sobrina Margarita se casaría en 1715. En 1703, Ranc ingresó en la Academia Real de Pintura y Escultura, donde cuatro años más tarde fue nombrado académico en la disciplina del retrato. Sin embargo, la buena relación y protección de su maestro, unido al notable hacer de Ranc como retratista, facilitó la entrada de éste en la corte de Luis XV, donde realizó retratos de varios miembros de la familia real francesa y, por extensión, de diversos aristócratas que, movidos por la fama y maestría del artista, solicitaron también sus servicios. Por entonces Jean Ranc no sólo trabajó el género retratístico, sino también otros asuntos alegóricos y mitológicos que le valieron el aplauso de sus contemporáneos. A este respecto, el nombre de Jean Ranc era conocido en los medios artísticos parisinos cuando Felipe V, el primer Borbón que ocupó el trono español, le contrató por mediación del cardenal Dubois.

Ranc llegó a España a finales del 1722 y desde 1723 ostentó el cargo de pintor de cámara de Felipe V. Los trece años que duró su estancia en la corte española fueron de mucho trabajo, por lo que la obra conservada del artista en nuestro país, repartida en organismos estatales y colecciones privadas, es realmente numerosa. Tras su llegada a España, el artista francés comenzó llevando a cabo una obra de pequeñas dimensiones titulada *La familia de Felipe V*. A continuación, Ranc plasmaría a la pareja real de forma individual a través de dos exquisitas efigies, imponiendo con ellas en la España del primer cuarto del siglo XVIII el estilo solmene y majestuoso de la corte francesa que su maestro Rigaud había puesto de moda en la vecina nación y que supuso el agrado y deleite del monarca español. Junto a este tipo de encargos, el pintor nacido en Montpellier también retrató a los infantes, y más tarde reyes, Fernando VI y Carlos III,

así como a algunos particulares, entre los que destaca el escultor de cámara Roberto Michel.

La actividad del pintor francés pronto adquirió un ritmo ciertamente frenético. A este respecto, cabe señalar que Jean Ranc, por expreso deseo de Felipe V y siguiendo la costumbre de la época de enviar sus efigies como regalos, se vio obligado a realizar copias de sus propios cuadros incorporando ligeras variaciones en los fondos o en los accesorios de las figuras como únicas diferencias con respecto al original. Tal fue la demanda recibida que el artista francés se acabaría haciendo acompañar de un recio taller con el que solventar los numerosos encargos recibidos pero que, sin embargo, nunca llegarían a alcanzar la destreza y calidad de los ejecutados por el propio pintor de cámara.

En 1729, Jean Ranc viajó por mandato de Felipe V a Lisboa con el objetivo de retratar a la familia real portuguesa debido a las futuras bodas entre príncipes españoles y portugueses. Una vez de vuelta a España, Ranc realizó en Sevilla el retrato de Fernando VI, Príncipe de Asturias, y María Bárbara de Braganza, su futura esposa.

Junto a estos y otros retratos realizados por Ranc, una de las obras más significativas de su trayectoria en España fue la que desempeñó como director de las decoraciones de una parte de las estancias del Alcázar de Madrid; un proyecto que, sin embargo, resulta en la actualidad imposible de evaluar debido a que al año siguiente de que se finalizaran las obras, el incendio que acabó con la totalidad del edificio destruyó, junto a la riquísima colección de la Corona, la labor mencionada. Un hecho que guarda, además, mucha relación con el propio Ranc, puesto que el foco del incendio partió de sus aposentos, tras arder una lámpara sobre los barnices con los que sus ayudantes trabajaban en esos momentos y por el que fue injustamente acusado. Ranc quedó hondamente afectado por este suceso, falleciendo un año después víctima de una profunda depresión.

Anton Raphael Mengs

(Aussig, Bohemia, 1728 – Roma, 1779)

El artista alemán Anton Raphael Mengs, nacido en Aussig el 12 de marzo de 1728, destaca por haber sido uno de los creadores más influyentes de su tiempo. Pintor y tratadista, su figura aún hoy sobre-sale como una de las más prestigiosas del primer neoclasicismo. Sin embargo, su fama y reconocimiento no sólo competen a su faceta propiamente artística, sino que a ella se suman otros factores que hicieron de él una personalidad decisiva. En este sentido, Mengs descolló por su labor como tasador de obras de arte, así como por su papel como reorganizador e inspirador de manufacturas reales. Mengs fue, además, un atento descubridor de artistas, sobre todo en España, que, sin duda, tendrían muchísimo peso en la orientación estética de los reinados de Carlos III y Carlos IV e, incluso, años después.

Anton Raphael Mengs inició su formación artística en la ciudad de Dresde. Lo hizo bajo la tutela de su padre, Ismael Mengs, pintor de la corte sajona. Durante los años de 1741 a 1744, el artista vivió en Roma junto a su familia. Allí entraría en contacto directo con la Antigüedad clásica y las obras, entre otros, de Miguel Ángel y Rafael. Asimismo, durante la que sería su primera estancia romana, Mengs fortaleció la primera formación paterna en el taller de Marco Benefial, donde ahondó en el aprendizaje del desnudo.

En 1744, el artista bohemio regresó a Dresde, iniciando su actividad como pintor al pastel. Un año después, Mengs fue nombrado pintor de corte por Augusto III de Polonia, hecho que no le impidió viajar de nuevo a Roma en 1746, desde donde conocería otras provincias italianas. Resulta éste un momento decisivo en su carrera, puesto que fue aquí donde Mengs comenzó a realizar sus primeras composiciones al óleo, ciertamente imbuidas del espíritu rafaelesco que había degustado en sus visitas al Vaticano. En otro orden de cosas, fue también el periodo en el que Mengs abjuró del luteranismo y se convirtió al catolicismo. En 1749 contrajo matrimonio con Margarita Guazzi, quien había sido su modelo.

Ese mismo año, Mengs regresó de nuevo a Dresde y, dos años después, fue nombrado primer pintor de cámara de Augusto III, lo que le trajo una gran actividad pictórica en la Corte de Sajonia. Nuevamente, dicho cargo no le impidió abandonar Dresde para instalarse por tercera vez en Roma junto a su mujer y su hija Ana María, ciudad en la que hizo grandes amistades, entre ellas la del famoso teórico Johann Joachim Winckelmann. En 1752 ingresó en la Academia de San Lucas, donde años más tarde (1770) fue elegido Príncipe. En 1758 había sido nombrado Caballero.

A finales de la década de los cincuenta, Mengs realizó un viaje trascendental en su carrera. Por encargo de la corte sajona se trasladó a la ciudad de Nápoles, donde conoció a Carlos III. A este respecto, desde 1761 hasta su muerte, acontecida en 1779, Anton Raphael Mengs estuvo al servicio del citado monarca. Su presencia en España, sin embargo, tuvo lugar en dos períodos diferenciados: desde septiembre de 1761 a noviembre de 1769 y desde julio de 1774 hasta enero de 1777. A partir del 23 de julio de 1761, Mengs fue pintor de cámara de Carlos III y, más tarde, fue nombrado primer pintor (1766).

En España Mengs ejerció una contundente influencia en el ambiente artístico del momento, principalmente en el entorno cortesano. De hecho, su huella se aprecia en nombres como Francisco Bayeu, Javier Ramos, Mariano Salvador Maella y Francisco de Goya. En los años que Mengs pasó en España, el artista llevó a cabo una amplísima producción en la que, por citar algunos ejemplos, destacan las alegorías de las bóvedas ejecutadas en los palacios reales de Madrid y Aranjuez, algunos interesantes cuadros de devoción, así como los diversos retratos que hizo no sólo de la Familia Real sino, también, de varios particulares. A este respecto, el retrato fue un género en el que Mengs destacó especialmente y, más, en los concernientes a la Familia Real española, para los que contó ocasionalmente con la colaboración de discípulos.

Por otro lado, la publicación que de sus obras y teoría se llevó a cabo tras su muerte facilitó que se difundiera su trabajo y, por consiguiente, su particular y exitosa estética por todo el continente.

Con dicha divulgación se afianzaba, además, la corriente neoclásica en Europa. Por todo ello, la obra de Mengs, realizada en un momento decisivo para la evolución de las artes del siglo XVIII, supuso un auténtico modelo en el que la fusión de las tendencias antiguas y las modernas se posicionaron como el punto de arranque para las nuevas corrientes que se extendieron hasta el segundo tercio del siglo siguiente.

Desde 1776, Mengs y su familia se instalaron definitivamente en Roma. En 1778 falleció su esposa y un año después lo hacía el artista. Fue enterrado en la Iglesia de San Michele in Sassia.

Bibliografía

ÁGUEDA y DE SALAS 1980
Mercedes Águeda y Javier de Salas, *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*, Madrid, Museo del Prado, 1980.

ÁGUEDA 1982
Mercedes Águeda, "La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado*, t. III, nº 8, Madrid, 1982, pp. 102-108.

ATERIDO, MARTÍNEZ y PÉREZ 2004
Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, vol. II, 2004.

ATERIDO 2015
Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*, Madrid, Coll & Cortés, CSIC, 2015.

BARBEITO 2007
José Manuel Barbeito, "Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar", en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 112-131.

BARBEITO 2015
José Manuel Barbeito, "De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid", en *Boletín del Museo del Prado*, t. XXXIII, nº 51, 2015, pp. 24-43.

BARETTINI 1972
Jesús Barettini Fernández, *Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1972.

BARRIO 1989
José Luis Barrio Moya, "El escultor Domingo de Rioja y las Águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid", Boletín del Museo del Prado, vol. X, nº 28, 1989, p. 45.

BARRÓN 1908
Eduardo Barrón, *Catálogo de la escultura. Museo Nacional de Pintura y Escultura*, Madrid, 1908.

- BERJANO 1925**
 Daniel Berjano Escobar, *El pintor Don Juan Carreño de Miranda (1614-1685), su vida y sus obras*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1925.
- BLANCO y LLORENTE 1981**
 Antonio Blanco y Manuel Llorente, *Catálogo de la escultura: Museo del Prado*, 2^a edición, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1981.
- BOTTINEAU 1962**
 Yves Bottineau, *L'art de tour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bordeaux, Féret, 1962.
- BOTTINEAU 1986**
 Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BREUER 1984**
 Stephanie Breuer, *Alonso Sánchez Coello*, Múnich, Ludwig-Maximilians-Universität, 1984.
- BROWN 1990**
 Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990 [versión inglesa, Londres, Yale University Press, 1991].
- BURKE y CHERRY 1997**
 Markus Burke y Peter Cherry, *Spanish inventories I. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Part I, María L. Gilbert, Los Angeles, California, The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997.
- BUSTO 1994**
 Gabino Bustó Hevia, *Museo de Bellas Artes de Asturias (y II). Guía de los Museos de Asturias*, Oviedo, La Voz de Asturias, 1994.
- BUSTO 1999**
 Gabino Bustó Hevia, *Museo de Bellas Artes de Asturias. Guía Básica*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1999.
- BUSTO 1999**
 Gabino Bustó Hevia, *Museo de Bellas Artes de Asturias*, (Disco compacto), Oviedo, Ediciones Nobel, 1999.
- BUSTO 2005a**
 Gabino Bustó Hevia, *Panorama de la pintura. Aproximación didáctica de las colecciones del Museo*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2005.
- BUSTO 2005b**
 Gabino Bustó Hevia, "Museo de Bellas Artes de Asturias: al descubrimiento de siete tesoros", en *Fiestas de San Mateo: Oviedo*, Sociedad Ovetense de Festejos, 2005, pp. 142-145.
- CANELLA 1880**
 Fermín Canella y Secades, "D. Juan Carreño de Miranda (I)", *Revista de Asturias*, Oviedo, nº 2, 1880.
- CARÒLA-PERROTI 1986**
 Angela Caròla-Perrotti, "I modelli di Filippo Tagliolini", en *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinandea 1743-1806*, Angela Caròla-Perrotti (A cura di) [cat. exp], Nápoles, Guida Editori, 1986.
- CAT. SUB. MADRID 2006**
 Alcalá Subastas, nº 32, *Pintura antigua y del siglo XIX. Pintura contemporánea. Artes decorativas, escultura y muebles*, Madrid, 2006 (lote 368), pp. 132-133.
- CAT. SUB. FLORENCIA 2017**
 Pandolfini Casa d'Aste, "Tabachiera 1745 circa. Real Fabbrica di Capodimonte, nº II", en *Opere di eccezionale interesse storico-artistico*, 2017, Florencia, pp. 76-79.
- CAT. EXP. MADRID 1990**
Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- CAT. EXP. PARÍS 2007**
Galerie Terrades, Tableaux, sculptures et dessins français 1700-1900, París, 2007.

CEPEDA 1987

José Cepeda Adán, "Los borbones españoles del siglo XVII", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* [cat. exp.], Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 149-162.

COPPEL 1998

Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de la época moderna. Museo del Prado: siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado y Fundación Marcelino Botín, 1998.

DE CONTAMINE 1753

Cousin de Contamine, *Mémoire pour servir à la vie de M. Defavanne, peintre ordinaire du Roy, et recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1753.

FERNÁNDEZ-CASTAÑÓN y MARCOS VALLAURE 1983

José Antonio Fernández-Castañón y Emilio Marcos Vallaura, *Museo de Bellas Artes de Asturias. Antecedentes históricos y memoria. 1980-1982*, Oviedo, Fundación Pública Centro Regional de Bellas Artes, 1983.

FERNÁNDEZ-CASTAÑÓN y MARCOS VALLAURE 1985

José Antonio Fernández-Castañón y Emilio Marcos Vallaura, *Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña* [cat. exp.], Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1985.

FERNÁNDEZ-CASTAÑÓN y MARCOS VALLAURE 1985

José Antonio Fernández-Castañón y Emilio Marcos Vallaura, *Museo de Bellas Artes de Asturias. Catálogo-guía*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1986.

FERNÁNDEZ-MIRANDA 1988

Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales Carlos III 1789-1790, I*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988.

GÁLLEGO 1984

Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1984.

GIUISTI 1986

Paola Giusti, "Tabachiere e pomi di bastone", en *Le porcellane dei Borbone di Napoli, Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinandea 1743-1806*, Angela Carola Peroti (A cura di), [cat. exp.], Nápoles, Guida Editori, 1986.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1980

Alvar González-Palacios, "Cere. Gio. Francesco Pieri, n° 529c Ritratto di Maria Amalia di Sassonia", en *Civiltà del 700 a Nápoli: 1734-1799* [cat. exp.], vol II, Florencia, Centro Di, 1980.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1993

Alvar González-Palacios, "Giovanni Francesco Pieri", en *Il Gusto dei Principi. Arte di Corte del XVII e del XVIII secolo*, Milán, Longanesi & C., 1993, pp. 155-163, láms. 250-268.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2008

Alvar González-Palacios, "Souvenirs de Roma", en *Ricordi dell'Antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, Andreina d'Agliano (a cura di), [cat. exp.], Silvana Editore, 2008.

GONZÁLEZ SANTOS 1986

Javier González Santos, "Una hipótesis acerca del nacimiento de Juan Carreño de Miranda y otras notas carreñistas", *Liñó*, 6, 1986, pp. 33-58.

GRANADOS 2019

Mª Ángeles Granados Ortega, "En torno a dos retratos heroicos de Carlos III, rey de las Dos Sicilias y de España: tradición dinástica, contexto y significado", en *Carlos de Borbón. Un príncipe en el Mediterráneo* [cat. exp.], Barcelona, Palau del Lloctinent, 2017, 2019 (prensa).

INVENTARIO 1857

Inventario General de Objetos artísticos y efectos de todas clases existentes en el Real Museo de Pintura y Escultura de S. M., manuscrito, 1857.

- KUSCHE 2003
 Maria Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- LÓPEZ-REY 1963
 José López-Rey, *Velázquez: a catalogue raisonné of his oeuvre*, Londres, Faber and Faber, 1963.
- LÓPEZ-VIZCAÍNO y CARREÑO 2007
 Pilar López-Vizcaíno y Ángel Mario Carreño, *Juan Carreño de Miranda. Vida y obra*, Oviedo, Cajastur, 2007.
- LUNA [1973] 1976
 Juan J. Luna, "Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V. Aspectos inéditos" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, 3 vols. Granada, [Universidad de Granada, 1973], 1976.
- LUNA 1977
 Juan J. Luna, "Jean Ranc", en *Reales Sitios*, vol. XIV, nº 51, I, 1977, p. 70.
- LUNA [1984] 2005
 Juan J. Luna, *Guía actualizada del Prado: una historia de la pintura a través de las obras del Museo*, Madrid, Alfiz, 1984.
- MADRID 1979
 "El Quexigal. La casa y su contenido propiedad de la familia Hohenlohe que será subastada del 25 al 27 de Mayo de 1979", en *El Quexigal*, Sotheby's Parke Bernet & Co., Madrid, 25 de mayo de 1979 (lote n.º 14).
- MADRID 2009
Carlos IV. Mecenas y coleccionista [cat. exp.], Madrid, Patrimonio Nacional, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2009.
- MARZOLF 1961
 Rosemary Anne Marzolf, *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Ann Arbor, University Microfilms INC, 1961.
- MELENDRERAS 1985
 José Luis Meléndreras Gimeno, "Medallón de Carlos III, obra de Alfonso Bergaz en el Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, 1985, pp. 101-103.
- MELENDRERAS 2010
 José Luis Meléndreras Gimeno, "Alfonso Giraldo Bergaz, *sub vocem*", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. VIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, pp. 68-69.
- MENDO 1657
 Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Salamanca, Diego de Cossío, 1657.
- MÍNGUEZ 2013
 Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. La apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- MORÁN y PORTÚS 1993
 Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, "Pintores y aficionados en la corte de Carlos II" en *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Akal, 1993.
- MORÁN 2003
 Miguel Morán Turina, "Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II", en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1991
Inventario general de pinturas II. El Museo de la Trinidad (bienes desamortizados), Madrid, Museo del Prado-Espasa Calpe, 1991.
- NAVARRETE 2015
 Benito Navarrete Prieto, *Carreño de Miranda en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2015.

PASCUAL 2010

Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.

PAU 1876

Catalogue abrégé des tableaux exposés dans les salons de l'ancien Asile de Pau appartenant aux héritiers de feu Mgr l'infant don Sébastien de Bourbon et Bragance, Pau, Imprimerie et Lithographie Veronese, 1876, p. 66, n° 583.

PÉREZ SÁNCHEZ 1980

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda. Retrato de Carlos II*, Colección Obras Selectas, n° 5, Oviedo, Museo Bellas Artes de Asturias, 1980, s. p.

PÉREZ SÁNCHEZ 1985

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ 1986

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ y SANTIAGO 1996

Alfonso E. Pérez Sánchez y Elena Santiago Páez, "Pintores asturianos en la corte barroca: Carreño y Meléndez", en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, pp. 726-764.

PETTA 2009a

Rosa Petta, "Giovanni Francesco Pieri", en *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, Nicola Spinoza (Com.) [cat. exp.], Milán, Electa, 2009, p. 265.

PETTA 2009b

Rosa Petta, "Giovanni Francesco Pieri", en *Carlos III entre Nápoles y España*, Nicola Spinoza y Carlo Knight (Com.), [cat. exp.], Madrid, Embajada de Italia en España y Endesa, 2009, pp. 90-91.

PITA 1989

José Manuel Pita Andrade, *La pintura española en su Siglo de Oro*, Sofía, Galería de Bellas Artes de la Fundación Internacional Liudmila Yivkova, 1989.

PIZAAGALLI 2018

Daniela Pizzagalli, *La señora de la pintura. Vida de Sofonisba Anguissola. Una pintora en la corte de Felipe II*, Madrid, Bercimuel, 2018.

PORQUERES 2018

Beatriz Porquieres Jiménez, *Sofonisba Anguissola pintora (c. 1535-1625)*, Madrid, Archivos Vola, 2018.

PORTÚS 2013

Javier Portús Pérez, *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

REUTER 2006

Anna Reuter, *Pintura española. Del Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia* [cat. exp.], Nueva York, The Solomon Guggenheim Foundation, Tf Editores, 2006.

REYES 2017

Luis Reyes, *Historia y arte de Cantabria y Asturias*, Madrid, Art Duomo Global, 2017.

RIPA 1987

Cesare Ripa, *Iconología II*, Madrid, Akal, 1987.

ROETTGEN 1999-2003

Steffi Roentgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779, I*, München, HirmerVerlag, (2 vols.), 1999.

- SAAVEDRA 1988
 Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Barcelona, Planeta, 1988.
- SÁNCHEZ CANTÓN 1928
 Francisco Javier Sánchez Cantón, *El escultor Vergaz*, Madrid, *Archivo español de arte y arqueología*, IV, 1928, pp. 244-245.
- SÁNCHEZ CANTÓN y PITA ANDRADE 1948
 Francisco Javier Sánchez Cantón y José Pita Andrade, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, Omega, 1948.
- SANCHO 1997
 José Luis Sancho, "Mengs at the Palacio Real, Madrid" en *The Burlington Magazine*, vol. 139, nº 1133, 1997, pp. 515-528, láms. 12-13.
- SANCHO y SOUTO 2009
 José Luis Sancho y José Luis Souto, "El arte regio y la imagen del soberano", en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- SANTIAGO 1989
 Elena Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989.
- SANTIAGO 2012
 Elena Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez. Pintor 1679-1735*, Madrid, Arco Libros, 2012.
- SARLOT 2002
 Salvador Sarlot, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- SEBASTIÁN 1992
 Santiago Sebastián, "La emblemática del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda", *Goya*, 226, 1992, pp. 194-199.
- SEBASTIÁN 1993
 Santiago Sebastián, *Alciato. Emblemas*, Madrid, Akal, 1993.
- SERRANO 1912
 Enrique Serrano Fatigati, "Alfonso Bergaz", en *Escultura en Madrid: desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid, Hauser y Menet, 1912, pp. 190-196.
- STAZZI 1972
 Francesco Stazzi, *Capodimonte*, Milano, 1972.
- TERÁN 1760
 Francisco Manuel Terán, *El Sol de España en su oriente y Nápoles en su ocaso: en cuyas luces y sombras de júbilo y sentimiento forma el pincel del amor el más perfecto retrato de los leales obsequios à nuestros Augustos Reyes Don Carlos III y Dª María Amalia de Saxonía...*, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, Madrid, 1760.
- URREA 1996
 Jesús Urrea y otros, *Pintores del reinado de Carlos II [cat. exp.]*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Fundación El Monte, 1996.

Exposiciones

PAU 1876

Catalogue abrégé des tableaux exposés dans les salons de l'ancien Asile de Pau appartenant aux héritiers de feu Mgr l'infant don Sébastien de Bourbon et Bragance, Pau, Imprimerie et Lithographie Veronese, 1876.

PARIS 1890

Collection de Tableaux de Son Altesei Royale le prince D. Pedro de Borbón y Borbón, duc de Durcal, Paris, 1890.

MÉXICO 1978

Del Greco a Goya, Palacio de Bellas Artes, México D.F., 1978.

MADRID 1979-1980

El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII, Burdeos, Musée des Beaux Arts; París, Grand Palais; Madrid, Museo del Prado, 1979-1980.

MADRID 1979

"El Quexigal. La casa y su contenido propiedad de la familia Hohenlohe que será subastada del 25 al 27 de Mayo de 1979", en *El Quexigal, Sotheby's Parke-Bernet & Co, Madrid, 25 de mayo de 1979.*

MADRID 1983-1984

El niño en el Museo del Prado, Museo del Prado, 1983-1984.

OVIEDO 1985

Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1985.

MADRID 1986

Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700), Madrid, Museo del Prado-Palacio de Villahermosa, 1986.

PARÍS 1987

Cinq siècles d'art espagnol-Greco à Picasso, París, Petit Palais, 1987.

OVIEDO 1988

Príncipes de Asturias, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1988.

SOFÍA 1989

La pintura española en su Siglo de Oro,
Sofía, Galería de Bellas Artes de la Fundación
Internacional Liudmila Yívkova, 1989.

SCEAUX 1993

Du Duc D'Anjou a Philippe V, Sceaux,
Musée d'Île-de-France, 1993.

ÁMSTERDAM 1998

La cultura española de Cervantes a Velázquez, 1598-1648, Ámsterdam, Nieuwe Kerk, 1998-1999.

MADRID 2002-2003

Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y doña Bárbara de Braganza 1746-1749, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002-2003.

TOLEDO 2006

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya, Museo de Santa Cruz de Toledo, 2006.

NUEVA YORK 2006

Pintura española. De El Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia, Nueva York, Museo Guggenheim, 2006.

PARÍS 2007

Tableaux, sculptures et dessins français 1700-1900, París, 2007.

MADRID 2009

Carlos IV, mecenas y colecciónista, Madrid, Palacio Real, 2009.

MADRID 2013-2014

Velázquez y la familia de Felipe IV, Madrid, Museo del Prado, 2013-2014.

BARCELONA 2017

Carlos de Borbón. Un príncipe en el Mediiterráneo, Barcelona, Palau del Lloctinent, 2017.

EXPOSICIÓN

Este catálogo se publica con motivo de la exposición **Austrias y Borbones: Príncipes y Princesas de Asturias, y Reyes de España**

(Palacio de Velarde, calle Santa Ana, 1, del 16 de octubre al 15 de diciembre de 2019) organizada por el Museo de Bellas Artes de Asturias, la Fundación Princesa de Asturias y el Museo Nacional del Prado.

Comisariado:

Alfonso Palacio

Coordinación:

Alfonso Palacio (Dirección Museo BB.AA. de Asturias)

Sara Moro (Dpto. de Educación y Difusión Museo BB.AA. de Asturias)

Control de obras:

Paula Lafuente (Sección de Registro Museo BB.AA. de Asturias)

Beatriz Abella (Dpto. de Restauración Museo BB.AA. de Asturias)

Documentación:

Teresa Caballero (Sección biblioteca y archivo Museo de BB.AA. de Asturias)

Instalación y montaje:

José Carlos González Zazo (Sección de mantenimiento e instalaciones)
SIT Transportes Internacionales

Gráfica expositiva:

Santamarina Diseñadores

Sección económico-administrativa:

Isolina Lombardero
Fernando Pena

Transporte:

SIT Transportes Internacionales

CATÁLOGO

Editor:

Museo de Bellas Artes de Asturias

Textos:

Leticia Azcue
Gabino Bustó Hevia
Juan J. Luna
Manuela Mena
Sara Moro
Javier Portús

Diseño y maquetación:

Santamarina Diseñadores

Fotografías:

© Museo Nacional del Prado
Marcos Morilla

© De la presente edición: Museo de Bellas Artes de Asturias

© De los textos: sus autores

Depósito legal: AS 03133-2019

ISBN: 978-84-09-14362-7

AGRADECIMIENTOS

Andrés Úbeda de los Cobos
Luisa Martorelli
Giampaolo Leonetti
Stefano Grandesso
Sonia Tortajada
Rafael García Serrano

M U S E O • D E
B E L L A S •
• • •
A R T E S • D E
• • •
A S T U R I A S



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO 200 AÑOS



