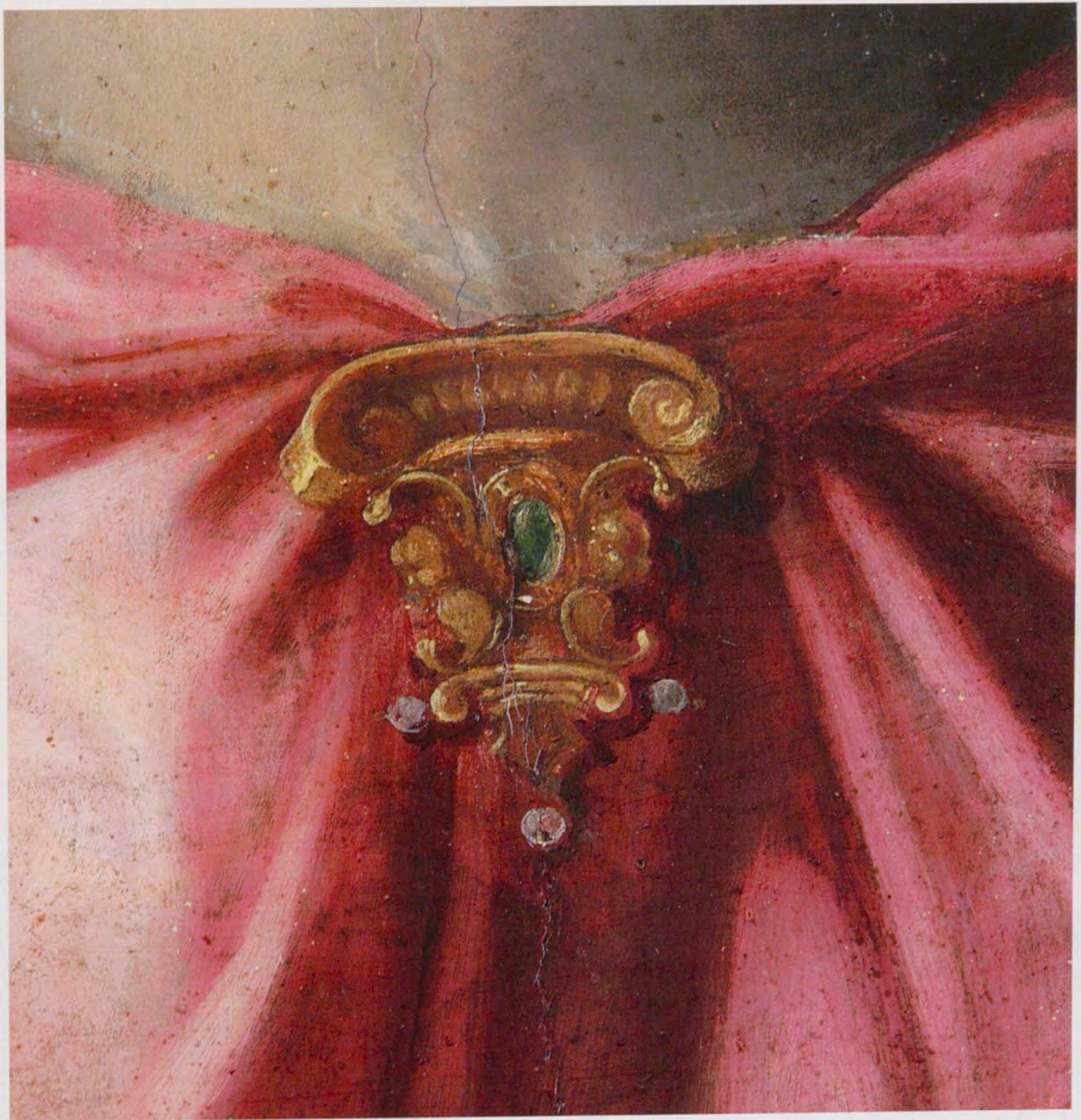
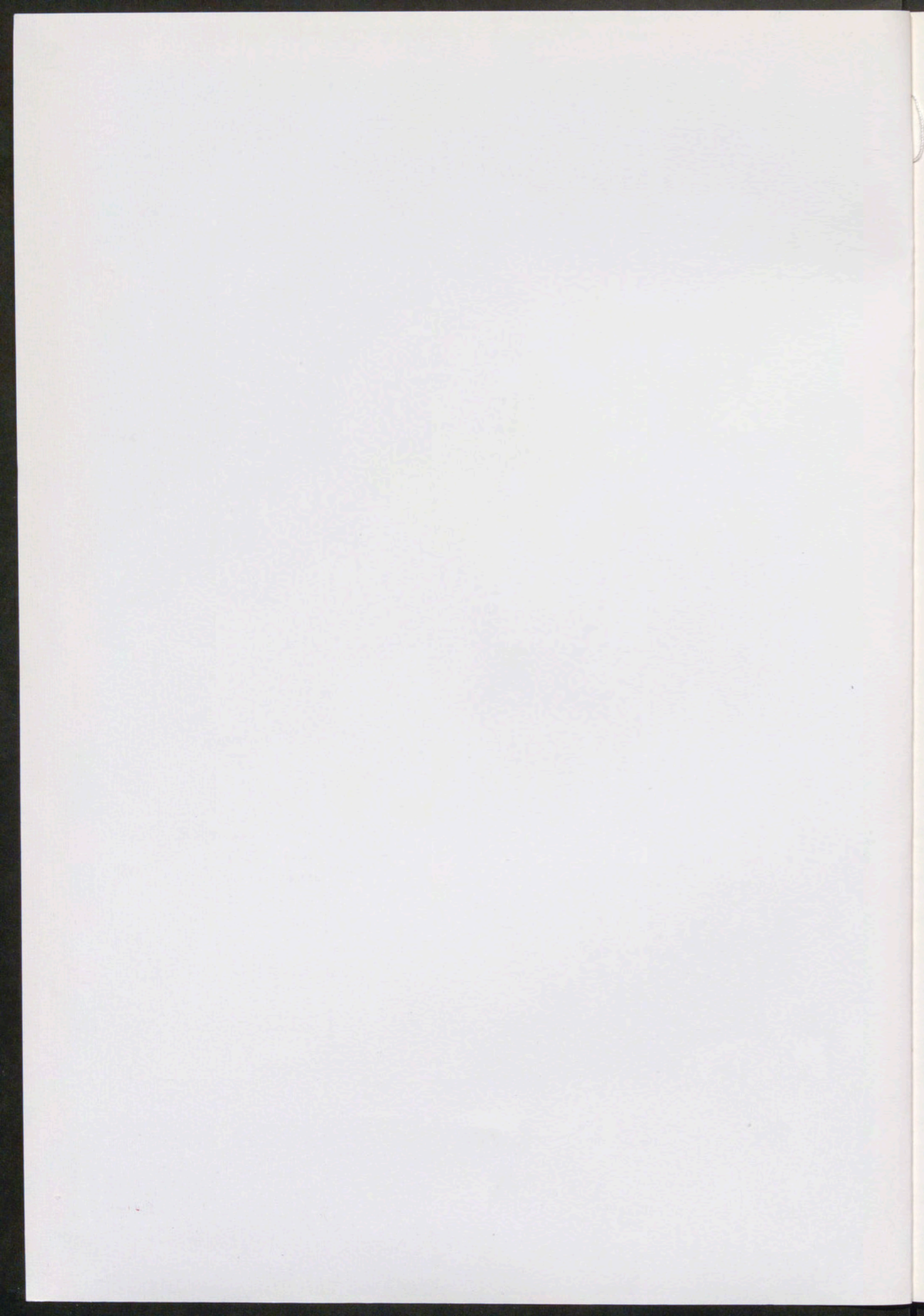


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 185 TERCER TRIMESTRE DE 2010 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





4 2 1 6 7

XII/1

Reales Sitios

AÑO XLVII N° 185 TERCER TRIMESTRE DE 2010



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María Ángeles Albert de León

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



Jacopo Carucci, llamado Pontorno, Sagrada Familia con San José y San Juan Bautista, detalle,
Inv. n° 00621661, Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional.



Sumario

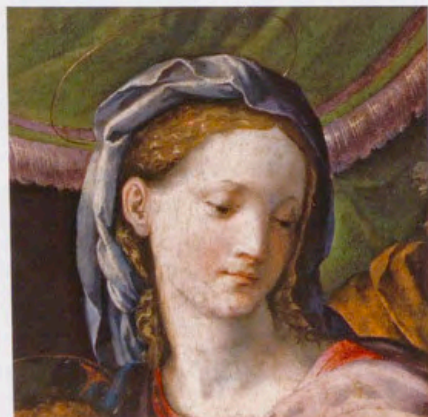
REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 185 TERCER TRIMESTRE DE 2010

4

GONZALO REDÍN
MICHAUS

*Un retrato de Isabella de' Medici y
dos Madonnas de Michele Tosini en
España*

La pintura italiana del siglo XVI en España –y en especial la florentina y romana del Manierismo– es bastante desconocida, en buena medida por la presencia más bien escasa de este tipo de obras en nuestro país. Así, es posible encontrar antiguas atribuciones que el estado actual de los estudios sobre la cuestión permite corregir.



18

ANA MARÍA SUÁREZ
HUERTA

*Un perfecto tándem del
Neoclasicismo: Anton Raphael
Mengs y José Nicolás de Azara
retratados por su amigo el escultor
irlandés Christopher Hewetson*

La autora de este artículo analiza cómo la amistad entre los tres personajes protagonistas del mismo constituye un ejemplo significativo de la camaradería, en el ámbito artístico, que se vivió en la Roma de las últimas décadas del siglo XVIII.



44

MARIO FERNÁNDEZ
ALBARÉS Y REYES UTRERA
GÓMEZ

*Fiestas del Centenario de la
Independencia argentina en 1910:
visita de la Infanta Isabel a Buenos
Aires*

En 1910, el viaje de la Infanta Isabel a Buenos Aires, en calidad de embajadora extraordinaria de España para las celebraciones del primer Centenario de la Independencia de Argentina, generó una interesante documentación gráfica, que se presenta en este artículo junto con amplia información sobre aquella visita.



68

Exposiciones Temporales

77

Crónica Cultural

79

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frías Checa
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Videras
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

REDACCIÓN
Begoña Mardones Gómez

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR
Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: Brizzolis S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros.


NIPO: 006-10-021-0
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

UN RETRATO DE ISABELLA DE' MEDICI Y DOS MADONNAS DE MICHELE TOSINI EN ESPAÑA

Gonzalo Redín Michaus

Museo Nacional del Prado

* Véanse las referencias bibliográficas completas en el .

1. Ruiz Manero, 2001, 1995a, 1995b, 1996.

2. PN, inv. 00621661, o/t, 139 x 108 cm. Agradezco a C. García Frías, conservadora de PN, que me sugiriese la publicación del trabajo en esta revista. Ponz atribuye a Miguel Ángel una *Virgen con el Niño dormido* en un oratorio del convento, quizá sea ésta, Ponz, 1794, V, p. 166; Tormo, 1917-1918, pp. 121 y 180; Marqués de Lozoya, 1965, p. 382.

3. Sobre Tosini, Hornik, 2009, 1990, 1995, 2002, 2003; Franklin, 1998; Gamba, 1928-1929.

4. Inv. ГЭ 1531, o/t, 122 x 96,5 cm. Kustodieva, 1994, pp. 305-306.

5. En este cuadro y en el del Hermitage, María toma la mano del Niño; en el resto sujeta su brazo. Del cuadro de Pisa (Polo Museale Fiorentino [en adelante PMF], inv. 1890.6066, t/t, 193 x 118 cm) deriva una copia en el Hermitage (inv. ГЭ 7365, o/l, 84 x 67 cm), pues representa el mismo tipo de San José ceñudo; Gamba, 1928-1929, p. 553; Berenson, 1963, fig. 1300. Sobre el de los Uffizi (inv. 1890.8722), De Luca, 2008, pp. 38-39. Sobre el de Brest, Hornik, 2009, p. 69.

6. Así, en las decoraciones para el matrimonio de Francesco I y Giovanna d'Austria en 1565, figuran en el equipo de Tosini nueve discípulos, entre ellos su hijo, Baccio di Michele y Giovanni del Brina. Ginori Conti, 1936, pp. 141-146; Hornik, 2009, pp. 126-127, y 2002, p. 113, n. 23; Vasari, 1881, p. 547, n. 3.

7. Sotheby's New York, 24/1/2008, lote 267, o/t, 101,6 x 77,5 cm; Christie's London, 27/10/2004, lote 85, o/t, 106,7 x 79,3 cm. Ninguna parece pintada por Tosini. En la Mostra Mercato Antiquariato de Siena (marzo de 2005) se expuso otra versión, muy floja, de la composición.

A pesar de los meritorios esfuerzos llevados a cabo por algunos historiadores españoles, la pintura italiana del siglo XVI en España sigue siendo, con la salvedad de la escuela veneciana, muy bien representada desde siempre en las Colecciones Reales, bastante desconocida¹. Y lo es más todavía en el caso de la pintura florentina y romana del manierismo, término que en España tiene todavía un matiz marcadamente peyorativo que revela, sobre todo, un notable desconocimiento de la cuestión, derivado, en buena medida, de la presencia más bien escasa de este tipo de obras en nuestro país. Así, es posible encontrar antiguas atribuciones, a menudo sólo aproximativas, que el estado actual de los estudios sobre la cuestión permite corregir.

En el antecoro del madrileño Monasterio de la Encarnación cuelga una obra que Tormo atribuyó Pontormo y que el Marqués de Lozoya consideraba si acaso, una obra mediana de su taller (figura 1)². La pintura debe ser adscrita al taller de un artista florentino menos conocido, pero dotado de una indudable personalidad. Se trata de Michele Tosini (Florencia, 1503-1577), conocido como Michele di Ridolfo del Ghirlandaio por ser discípulo y colaborador directo de Ridolfo di Domenico del Ghirlandaio (Florencia, 1483-1561), hijo a su vez del famoso Domenico Ghirlandaio³. El cuadro repite en todo una composición que se asigna a Tosini conservada en el Hermitage⁴, de la que existen otros ejemplares, con pequeñas variantes, que también se le atribuyen, en los Uffizi (figura 2), en la Scuola Normale Superiore di Pisa o en el Musée des Beaux-Arts de Brest⁵. Sin embargo, y a pesar del irregular estado de conservación de la tabla, que parece haber sido repintada en algunas partes y excesivamente limpiada en algún momento, la intervención de Tosini debió de limitarse a los rostros de María y Jesús, porque el dibujo rígido y sumario de San Juan y San José y, en general, los paños acartonados y la simplificación de ciertos detalles señalan la colaboración de algún miembro, no muy capaz, del amplio taller del pintor florentino⁶. Esta composición, seguramente replicada una y otra vez por medio de un cartón del maestro —como se aprecia a simple vista observando de cerca la figura de Cristo Niño— tuvo gran éxito, toda vez que se conocen varias versiones, como las aparecidas en el comercio en los últimos años bajo el nombre de Tosini⁷, o la atribuida a uno de sus seguidores,



Fig. 1. Aquí atribuido a Michele Tosini y taller, Sagrada Familia con San José y San Juan Bautista, Inv. n° 00621661, Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional.

8. El tipo de San José con la nariz muy afilada de la *Sagrada Familia* atribuida a Brina o a Tosini, hoy en los Uffizi, es muy parecido al del cuadro del mismo tema atribuido a Brina en la subasta Pandolfini del 13/10/2004, lote 383, o/t, 119 x 89 cm. Sobre Brina, Hornik, 2009, pp. 126-127; Bliznukov, 2004, pp. 56-59; Lavalle, 1992, pp. 277-280; Padovani, 1982, pp. 30-32.
9. PMF, inv. 1890.180, o/t, 105 x 88 cm.
10. Hornik, 2003, p. 29, y 2009, pp. 37-38.
11. De Luca la considera de anónimo florentino de hacia 1550 y, entre paréntesis, añade el nombre de Tosini con interrogación, notando cierta influencia de los tipos infantiles de Andrea del Sarto y Pontormo en San Juanito. De Luca, 2008, p. 38.
12. Museo de la Catedral de León, o/t, 95 x 77 cm. La atribución a Salviati es de Ruiz Manero, 2001, p. 185. A Giulio Romano en *Museos de España...*, 1984, p. 281; Llamazares, 1985, p. 116; Grau Lobo, 1998, p. 78.
13. Finarte Milán, 25/2/2009, lote 300, o/t, 75 x 57 cm. Aunque sólo se repite la figura de Cristo, es más cercana al estilo del propio Tosini la *Sagrada Familia con San Juanito* de Sotheby's Milán, 14/12/1993, lote 1239, o/t, 88 x 67 cm.
14. Según la leyenda, el jilguero, «cardellino» en italiano porque se pensaba que vivía entre cardos y espinas, habría intentado arrancar una de las espinas de la Corona de Jesús, hiriéndose y manchándose con su sangre, que dejaría para siempre roja su cabeza. H. Friedmann, *The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art*, Nueva York, 1946, pp. 86 y 107.
15. Inv. NG 652, o/t, 24,5 x 17,8 cm. Baker y Henry creen que esta *Caridad* deriva de la de Salviati en los Uffizi, pero en realidad no es así, aunque su salvatismo es innegable. Para Mortari, que reproduce esta obra y las versiones del Narodowe Museum de Varsovia y del Palacio Giustiniani Pallavicini de Génova, la versión genovesa sería la más salvatesca (algo cierto a juzgar por el perfil de la joven), Baker y Henry, 1995, p. 674; Gould, 1975, p. 230; Mortari, 1992, pp. 133-134 y 139.
16. En ese momento se doraba su marco, aunque la pintura todavía se estaba terminando, D. Franklin, 1998, p. 452. Hornik también data por entonces la *Madonna* del Palmer Museum, Hornik, 2003, p. 26.
17. PMF, inv. 1890.2157. Mortari, 1992, p. 111, cat. 16.
18. Sobre su datación, Brock, 2002, p. 248; McCorquodale, 2005, p. 135; Baccheschi, 1973, p. 99.

Francesco Brina, cuya personalidad está todavía por definir pero que, desde luego, no es quien ayudó al maestro en este caso⁸.

La figura de Cristo Niño recuerda al que aparece en la *Madonna Panciatichi* de Bronzino (Galleria degli Uffizi) y muestra a Tosini siempre dispuesto a divulgar las novedades de sus colegas florentinos más avanzados en una interpretación más tradicional, si bien la composición no está exenta de originalidad, pues el hecho de que María tome el brazo del Niño Jesús dormido supone una singularidad dentro de la iconografía de este tipo de madonas que prefiguran la *Piedad*. Por lo que respecta al momento en que se realizó la obra, tanto María como San José son muy cercanos a los que comparecen en la *Sagrada Familia* de Tosini conservada en la Galleria Palatina⁹, que puede ser fechada en la década de los cincuenta, pero no más tarde de 1557, cuando la influencia de Vasari, para el que Michele empieza a trabajar entonces en el Palazzo Vecchio¹⁰, es muy clara. La pintura de los Uffizi, que desde luego no fue pintada por la misma mano del cuadro de Patrimonio Nacional, se ha atribuido ora a Francesco Brina, ora a Tosini, y se ha fechado hacia 1550¹¹. Sin embargo, el estado del cuadro de Patrimonio Nacional y, sobre todo, la notable difusión que tuvo la composición, impiden precisar cuando se realizó esta tabla, que, al menos, se puede situar entre 1550 y la muerte de Michele Tosini en 1577.

De calidad más que notable es una *Sagrada Familia con San José y San Juan Bautista* (Museo de la Catedral de León) atribuida desde antiguo a Giulio Romano y adscrita hace poco a Francesco Salviati (figura 3)¹², que cabe relacionar con la obra de Tosini, pues muy recientemente ha aparecido en el comercio una versión de la misma atribuida a uno de sus discípulos, Francesco Brina (figura 4)¹³. La figura del Niño Jesús, que ante las miradas tristes de sus padres y de San Juanito juega alegremente con un jilguero que prefigura su sacrificio¹⁴, y el rico colorido de la pintura, con sus característicos tornasoles y acordes de azules, lilas y rojos, se repiten en la pequeña *Caridad* atribuida a Michele en la National Gallery de Londres, fechada hacia 1570¹⁵. Pero la pintura también se relaciona con la *Virgen con el Niño, Santiago, San Francisco, Santa Clara y San Lorenzo* de Tosini en el Museo de San Salvi, en Florencia, documentada en 1544¹⁶, de similar colorido. La marcada influencia del rostro del «putto» sobre el hombro de la *Caridad* de Salviati, pintada en Florencia hacia 1544-1548¹⁷, en el acrobático Niño Jesús de la tabla de León, incita a fechar la obra por entonces. Lo mismo se puede decir de la figura de San José, que como la pose de Jesús, parece responder al estímulo de la *Madonna con Santa Isabel y San Juanito* de Bronzino del Kunsthistorisches de Viena, fechada hacia 1545-1546¹⁸. Pese a todo lo dicho, la cercanía del rostro de María con el de Santa Catalina en la *Virgen con el Niño y santos* pintada por Ridolfo del Ghirlandaio y Michele Tosini en el Santo Spirito, en Florencia, hacia 1530¹⁹, o la corpulencia, más torpe que monumental, del cuerpo de la Virgen, suponen una anomalía en el progreso lógico hacia la «manera» más avanzada de la *Madonna y santos* de San Salvi y de la *Madonna* del Palmer Museum, de hacia 1545, así que acompañamos la atribución de la obra al florentino con un interrogante.



Fig. 2. Michele Tosini, Sagrada Familia con San José y San Juan Bautista, Galleria degli Uffizi, Florencia.

19 Franklin (1998, p. 450) ve la mano de Tosini en Santa Catalina y la Magdalena.

20. Para Ruiz Manero (1996, p. 192) es de escuela boloñesa del siglo XVI; Rivera de las Heras, 2000, pp. 152-153; García Rozas, 2006, p. 34.

21. PME inv. 1890.5869.

22. Sobre la restauración, Antón, 1986, pp. 8-13.

23. Agradecemos a la Duquesa de Alba su gentileza al abrirnos las puertas de su casa, así como la absoluta disponibilidad de la Fundación Casa de Alba, y en particular de su patrono, el Duque de Huéscar. También la colaboración de D. Jorge González, D. Manuel Calderón (secretario y archivero de la institución) y de su restaurador, D. Rafael Alonso, que con razón señalaba lo florentino de la pintura (o/t, 43 x 57 cm), en lo que coincide Dal Pozzolo. Se conoce la fecha de adquisición de la pintura por uno de los diarios de viaje del XIV Duque de Alba (Archivo de la Casa de Alba), De Barcia, 1911, cat. 148, pp. 138-139 y 264. Sobre los diarios, Fitz-James Stuart, 2004, pp. 21-51; Dal Pozzolo, 2007; Azcue Brea, 2008, pp. 83-121; De Frutos, 2009, p. 72, n. 88.

24. PME inv. 1890.1500, Alessandro Allori, ténpera sobre muro, 75 x 52 cm. Procede de Santa Maria ad Olmi, en Mugello (Toscana). Lecchini Giovannoni rechaza la atribución a Allori y Langdon la reproduce como obra anónima, Lecchini Giovannoni, 1991, p. 301; Langdon, 2006, p. 157, fig. 49.



Fig. 3. Michele Tosini (?), Sagrada Familia con San José y San Juan Bautista, Museo de la Catedral de León, Fotografía: © Imagen M.A.S.

Finalmente, queremos mencionar una obra atribuida a Giulio Romano en el Museo de Zamora²⁰, que también cabe situar en el ámbito de Tosini, puesto que repite los tipos y la composición de su *Sagrada Familia con San Juanito* conservada en la Galleria Palatina de Florencia²¹. Poco más se puede decir sobre esta tabla, que se hallaba semidestruida y que fue reconstruida en su mayor parte²².

De gran interés, y creemos que pintado por Michele Tosini, es un supuesto retrato de Bianca Cappello atribuido a Paolo Veronese en el Palacio de Liria, Colección Casa de Alba, que fue adquirido en Florencia en marzo de 1818 por el séptimo Duque de Berwick y Liria, Carlos Miguel Fitz-James Stuart (figura 5)²³. Si comparamos esta tabla con un retrato femenino conservado en los Uffizi (figura 6)²⁴, se puede considerar que ambas pinturas fueron realizadas por la misma mano y que representan a la misma persona. Su parecido resulta



Fig. 4. Francesco Brina, La Virgen con el Niño y San Juanito, Subasta Finarte Milán, 25 de febrero de 2009.

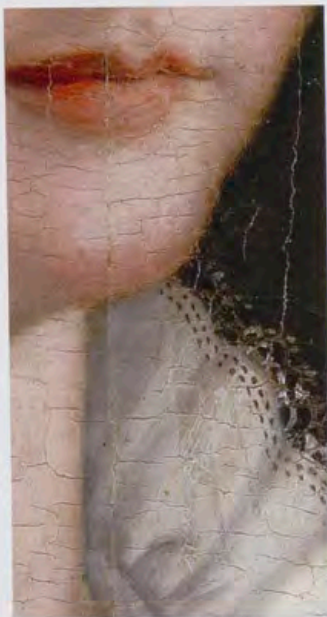
innegable: en ambos la línea de la mandíbula y el mentón es la misma, como también la nariz, la particular forma arqueada de la zona superciliar o el labio superior, muy delgado, con un dibujo sinuoso y apuntado, casi como si se tratara de una gaviota en vuelo, que supone un rasgo fisonómico muy característico de la retratada. Por otra parte, el rosado de las carnaciones se dispone de igual modo, sobre la barbilla y la mejilla derecha, en ambos casos. La joven de los Uffizi, de ojos marrones y cabello entre rubio y castaño, se considera hoy obra de pintor anónimo. Fue atribuida a Alessandro Allori y se creía que era Bianca Cappello, Granduquesa de Toscana, pero Langedijk y Langdon han demostrado que es Isabella de' Medici, hija de Cosimo I y Eleonora de Toledo²⁵, así que la muchacha de la tabla del Palacio de Liria es también Isabella, de la que se conoce un retrato de niña, identificado con una inscripción²⁶, que muestra una boca como la que hemos descrito.

Por lo que respecta a su tradicional identificación con Bianca Cappello, seguramente se debe a que durante mucho tiempo se pensó que el retrato de los Uffizi representaba precisamente a la mujer de Francesco I de Toscana²⁷. Nadie duda de que Tosini, ayudado por su taller, se encargó en 1561 de la decoración de la Capilla de la Villa Strozzi, hoy Ganucci-Cancellieri, en Caserotta (Paolini,

25. Langedijk, 1981, pp. 1091-1093. Para Langdon (2006, p. 157) sin duda representa a Isabella de' Medici.

26. Copia de un modelo perdido de Bronzino, *Isabella de' Medici niña*, Museo Nacional de Estocolmo. Langedijk, 1981, p. 1095; Langdon, 2006, p. 116.

27. En 1748, Brocchi, prior de Santa María ad Olmi, afirmaba que estando Allori en la iglesia para colocar una pintura en 1585, retrató a Bianca Cappello y a su marido Francesco, de visita allí, pero ningún documento lo atestigua. Según Steegman (1913, p. 25) y De Caro (1968, *ad vocem*), Tosini retrató a Bianca, que tenía ojos azul grisáceos, tal como la describen sus contemporáneos y se aprecia en los retratos de Allori (PMF; inv. 1890.1314). Brocchi, 1748, p. 86.



cerca de San Casiano Val di Pesa), estudiada recientemente por Hornik²⁸. En la parte izquierda de uno de los frescos de la capilla, *Las bodas de Caná* (figura 7), vemos a una joven que resulta muy cercana, por el estilo de su ejecución y por sus facciones, a la del Palacio de Liria, hasta el punto de que su parecido es tal que creemos, pese a la diferencia de las técnicas empleadas, que es también Isabella. En la parte central del convite se encuentra la pareja de recién casados, identificada desde antiguo con Francesco de' Medici y su mujer, Bianca Cappello, pero como Francesco no se casaría con Bianca hasta 1579, parece claro que los retratados no son ellos, sino Cosimo de' Medici y su mujer, Eleonora de Toledo²⁹. Esto explicaría la aparición en la composición de su hija Isabella. Los frescos se datan en 1561, así que la princesa Medici, nacida el 31 de agosto de 1542, contaría entonces entre dieciocho y diecinueve años, edad que aparenta en la tabla que nos ocupa.

Isabella de' Medici, hija de Cosimo I, casó con Paolo Giordano Orsini, quien según la leyenda asfixió a su mujer por adúltera. La realidad es que la correspondencia demuestra que la joven murió por una larga enfermedad y que existía auténtico afecto entre ambos: «Niun'altra cosa mi si ricordarà, se non che io ti adoro», escribía Paolo a su mujer, ignorante del denigrante mito historiográfico que protagonizaría³⁰. Basta ver un retrato de Isabella conservado en el Kunsthistorisches de Viena con una inscripción con su nombre y sendos retratos, uno procedente de las colecciones mediceas, conservado en Poggio Imperiale, y otro conservado en el Palacio Corsini de Roma, para que no haya ninguna duda sobre cómo era su rostro³¹. El mismo que Langdon ha identificado en un retrato del Wadsworth Atheneum en el que aparece acompañada de un niño, su hijo Virginio (figura 8), y en otro, de colección privada, en el que está junto a un perrito; la estudiosa atribuye ambos a Alessandro Allori; una inscripción en la pintura fecha el primero en 1574 y la estudiosa considera el segundo realizado a inicios de la década de 1560³².

Langdon describe a la princesa Medici con unos rasgos que coinciden con la retratada del Palacio de Liria y de los Uffizi: pelo rizado castaño, frente alta y ahuevada, cejas arqueadas, un tanto burlonas, ojos muy grandes, redondos y oscuros, larga nariz «romana», labio superior corto y una ligera papada³³. Sin embargo, salta a la vista que el *Retrato de Isabella con su hijo* (figura 8) y sus derivaciones³⁴ muestran a la joven con una nariz marcadamente aguileña, que poco tiene que ver con la rectitud de la representada en las efigies de los Uffizi y Liria. Este defecto es disimulado por Allori en su *Retrato de Isabella de' Medici con un perro* al presentar su rostro casi de frente, minimizando la curvatura de su nariz, que tampoco apreciamos en los retratos de Tosini, pues aunque el tres cuartos del retrato de Liria impediría esconder esta tara, es obvio que en su retratística la representación fidedigna de los rasgos del individuo cede en favor de una tipología fisonómica propia e ideal, «alla sua maniera», en definitiva, por lo que apenas se nota que la punta de la nariz de Isabella cae hacia abajo. Una «maniera» partícipe de la idealización neoplatónica propia del retrato florentino de los dos primeros tercios del siglo XVI, que evolucionaría a partir de entonces del estilo poético y metafísico de Bronzino al

28. Según Milanesi Tosini firmó los frescos. Han insistido en su autoría Carocci (1892, p. 69), Lumacchi (1952, p. 71), Meloni Trkuljia (1980, p. 146), Torriti (1993, pp. 35-36), Hornik (2002, pp. 97-111) y Cox-Rearick y Westerman Bulgarella (2004, p. 153, n. 32), Vasari, 1870, p. 548, n. 2.

29. Así lo han demostrado Cox-Rearick y Westerman Bulgarella, 2004, pp. 109-111; Hornik, 2002, p. 113, n. 25; Langedijk, 1983, p. 1092.

30. Mori, 2004.

31. Langedijk, 1983, pp. 1091-1095; Langdon, 2006, pp. 149-157.

32. Wadsworth Atheneum, Hartford, o/t, 110 x 87 cm; Col. privada, o/t, 88 x 71 cm. Este último salió a la venta en Sotheby's London, 23/10/1987, lote 212; Langdon, 2006, pp. 152-159. Sorprende el tamaño y aspecto de Virginio, que tenía sólo dos años, mientras que, quizá por razones dinásticas, aparenta bastantes más en la pintura.

33. Langdon, 2006, p. 149.

34. La pintura de Viena de la serie de Ambras y sobre todo la que, de calidad mucho mayor, estaba en la Piero Corsini Gallery, Nueva York. *Ibidem*, p. 158, fig. 48.



Fig. 5. Aquí atribuido a Michele Tosini, Retrato de Isabella de' Medici (hasta ahora considerado Retrato de Bianca Cappello),
Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

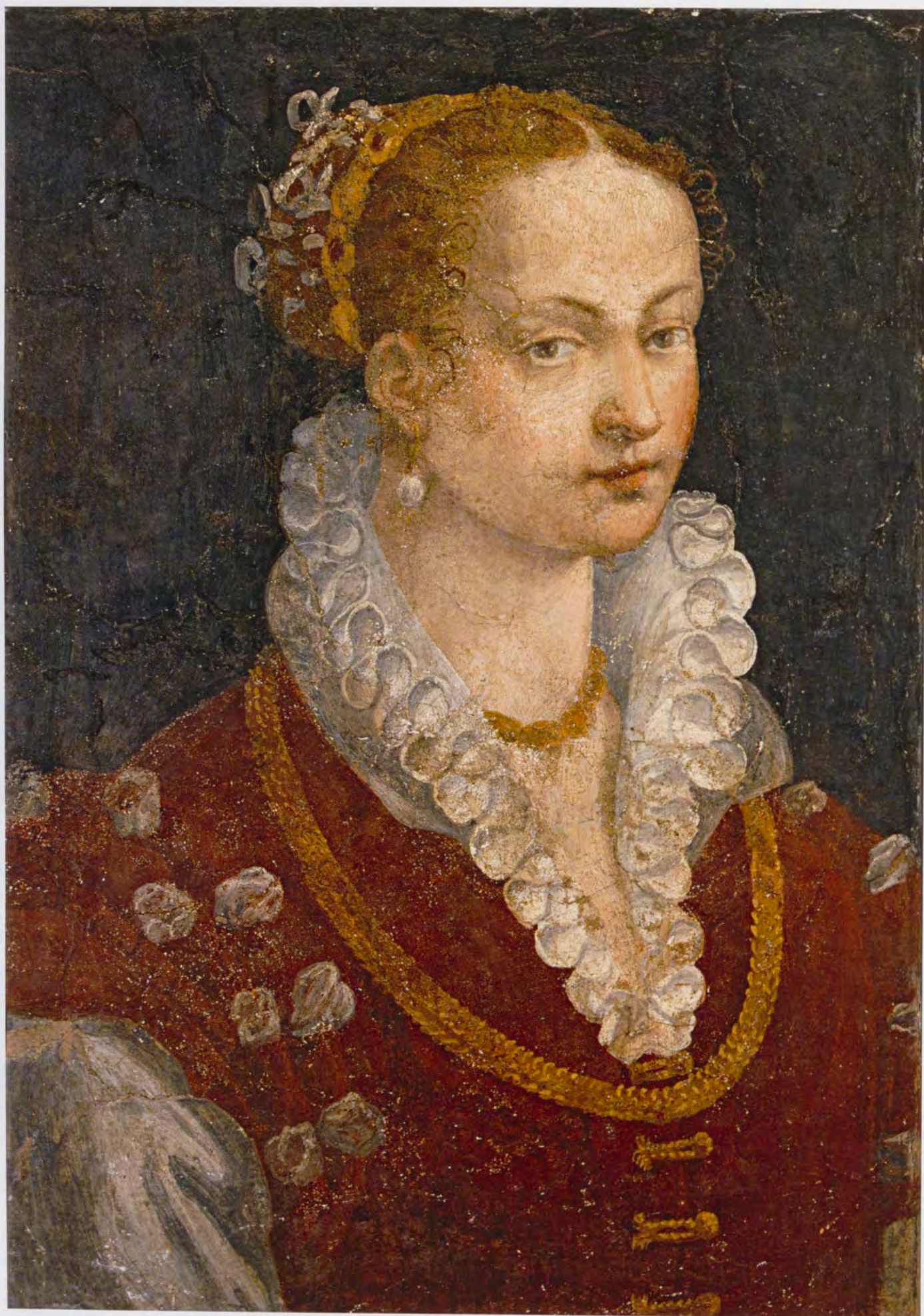


Fig. 6. Aquí atribuido a Michele Tosini, Retrato de Isabella de' Medici, Galleria degli Uffizi, Florencia.



Fig. 7. Michele Tosini y taller, Las Bodas de Caná, detalle con el retrato de Isabella de' Medici. Capilla de la Villa Caserotta, Paolini, Fotografía: © Lensini, Siena.

estilo más concreto de Alessandro Allori por la influencia creciente del aristotelismo —con su premisa de imitación de la naturaleza— en el ambiente cultural florentino³⁵.

En los dos retratos que atribuimos a Tosini podemos ver los rasgos propios de sus tipos femeninos (figuras 5 y 6): rostros redondeados, labios de dibujo muy apurado, cejas singularmente arqueadas, carnación rosa pálido y la característica sombra, muy marcada, sobre los párpados. Rasgos también presentes en su *Retrato de joven noble florentina* del Art Institute of Chicago³⁶ y, sobre todo, en el *Retrato de señorita* del Metropolitan de Nueva York, de controvertida atribución, pero que muchos consideramos pintado por Michele (figura 9)³⁷. Tosini simplifica el dibujo vibrante de los retratos de Francesco Salviati, que tiene como modelo, y que a menudo se han confundido con los suyos³⁸, y dulcifica su tensión psicológica. La influencia de Salviati es tal que el rostro del *Retrato de joven* del Museo Poldi Pezzoli, que se le atribuye unánimemente³⁹, parece haber sido tomado por Tosini como punto de partida para su *San Juan Bautista* del Museo de Saint Louis⁴⁰, del que hay o había una versión inédita, si no realizada por Tosini, si al menos por su «bottega», en la Colección del VI Baron of Northbrook⁴¹. Dejando de lado la diferenciación, siempre delicada y lábil, entre la fisonomía más o menos idealizada de los tipos característicos de un artista y los rasgos fisonómicos propios de un retratado —casi siempre modificados por el

35. *Ibidem*, pp. 159-160.

36. Worcester Coll., inv. 1937-459. Adquirido como de Ridolfo del Ghirlandaio, atribuido a Salviati por Mc. Comb y a Tosini por Fahy, con quien coinciden Fredericksen, Zeri y Lloyd (1993, pp. 255-257).

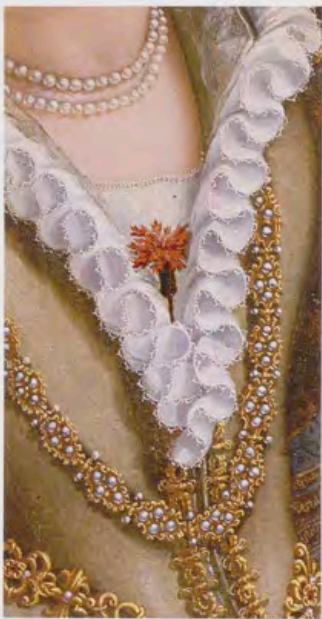
37. Inv. 32.100.66. Berenson (inédito, p. 90) la atribuyó a Salviati y Voss, y en una carta al Museo en 1935, a Tosini o a Francesco Brina. Para Longhi (carta al Museo en 1937) y Pilliod (carta al Museo en 1994), es de Tosini, opinión compartida por Wehle y Burroughs (1932, p. 40), Wehle (1940, p. 70), Cheney Hofmeister (1963, pp. 489-490), Mortari (1992, p. 161) y Hornik (2009, p. 102). Zeri y Gardner (1971, p. 110) tienen en cuenta la cercanía del cuadro con la obra de Tosini y Brina, pero se la asignan a un anónimo florentino de mediados del siglo XVI, atribución que se mantiene en el museo hasta hoy. Últimamente Cecchi (2001) lo asigna, a nuestro entender de manera poco convincente, a Jacopo Zucchi.

38. Costamagna, 2002, pp. 201-202 y 212, y 1998, p. 47; Mortari, 1992, p. 134.

39. Para Costamagna (2002, p. 216, n. 109), obra de Tosini. Museo Poldi Pezzoli, inv. 1540, o/t, 58,4 x 46,5 cm. Natale, 1981; Mortari, 1992, p. 147, cat. 117.

40. Pero no es la misma persona, pues el joven de Salviati es moreno y el de Tosini rubio.

41. No hemos podido averiguar si la obra, que hemos visto en la Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz (como de Tosini, inv. 35212), se perdió en el incendio de su mansión en Hampshire o si figura entre las vendidas al Príncipe de Liechtenstein.



42. PMF, inv. 1890.6070 y 6072. Tras la restauración, Katz Nelson (2003, pp. 142-145) ha restituido a Tosini ambas pinturas, que Hornik (1990, p. 362) retiró de su catálogo.

43. Véase copia en el Kunsthistorisches Museum de Viena, inv. GG 2682. Joannides, 2002, pp. 164-165. Sobre las «teste divine» de Miguel Ángel, Gilbert, 1992.

44. Este tipo de peinado se impone a mediados de los años cincuenta. Orsi Landini y Niccoli, 2005, pp. 138-139.

45. Que repite, por cierto, la que aparece en la «testa divina» de Miguel Ángel.

46. El único peinado parecido, con dos trenzas que salen de los laterales de la frente, que hemos encontrado es el tocado visible en una medalla anónima que Langedijk rechaza como efigie de Lucrezia de' Medici. El peinado de ésta en la medalla de Poggini es también complejo, pero su trenza nace y se recoge en la nuca. Langedijk, 1983, pp. 1203-1204, cat. 76,8, y pp. 1206-1207, cat. 76,15.

47. Además, aunque eran comunes entre la alta nobleza florentina (véanse por ejemplo los retratos de su hermana Lucrezia), los pendientes de perla que lleva Isabella en el retrato del Palacio de Liria son singulares porque penden no de uno, sino de dos engarces, como los del retrato de Isabella atribuido al taller de Allori del PMF, inv. 1870.3172.

48. Walters Art Gallery, Baltimore (inv. 37.1096); The Smithe Museum of Art (inv. 55.18); Victoria and Albert Museum (inv. D.1); Col. Casa de Alba; otra, vendida en Subastas Bengel de Fráncfort en 1927, parece ser la de la Col. Luzzetti, Tartuferi, 1991, pp. 110-111.

pintor para acercarlos a su prototipo y a su «manera», como en el caso del *San Juan* de Saint Louis, en el que Tosini parte de un físico concreto para hacer un retrato ideal del santo— hay detalles en la pintura del Palacio de Liria que remiten al repertorio decorativo del florentino. La rica «acconciatura» del peinado, dividido en dos trenzas que ciñen la cabeza de Isabella (figura 5), presenta un diseño muy similar al que aparece en dos pinturas atribuidas a Tosini expuestas en la Galleria dell'Accademia de Florencia: una *Testa ideale* (figura 10) y su pareja, la llamada *Zenobia*⁴², que copia precisamente un dibujo de una *Testa divina* de Miguel Ángel fechada hacia 1524, divulgado en pintura, entre otros, por Bacchiacca⁴³. En la primera de estas cabezas encontramos el mismo peinado del retrato de Isabella en el Palacio de Liria. Este tipo de peinado, con una clara división de la cabellera, con la raya en medio y tirada hacia atrás creando una suerte de tupé en cada lado de la frente, es utilizado por otras damas de la época, como sus hermanas Maria y Lucrezia di Cosimo I o su prima Eleonora di Garzia di Toledo⁴⁴, pero hay algunos particulares que corroboran que el retrato del Palacio de Liria fue pintado por Tosini y representa a Isabella: la «acconciatura» de la princesa se distribuye a partir de una joya ovalada sobre la frente con cuatro perlas en cruz⁴⁵ que se aprecia tanto en el retrato de *Isabella con su hijo* (figura 8) como en la *Testa ideale* de Tosini, cuyas trenzas de alambicado recorrido, como sucede en el cuadro de Liria, ciñen a modo de guirnalda los laterales de su cabeza, cuando siempre se recogían en la nuca (figura 10)⁴⁶, algo que no hace sino reforzar nuestra hipótesis de que la pintura fue realizada por Michele Tosini⁴⁷.

De las fantasiosas *Teste divine* de Miguel Ángel derivan una serie de exóticas figuras femeninas atribuidas a Francesco Poppi que son, desde luego, deudoras de la de Tosini —a quien se han atribuido en algún caso—, y que se transforman en una u otra santa según el atributo añadido⁴⁸. A éstas cabe añadir una, sin objeto alguno que la clasifique como santa, que se conservaba hasta inicios de la década de 1980 en la Colección de la Casa de Alba, con atribución a Vasari⁴⁹. Pues bien, creemos que el modelo de su rostro podría ser Isabella de' Medici, porque recuerda no poco al retrato del Palacio de Liria. De esta manera, como sucede con el *Retrato de joven* del Poldi Pezzoli y el *San Juan Bautista* del Museo de Saint Louis, el rostro de un individuo concreto, Isabella, más o menos idealizada por Tosini, ha terminado por imponerse como tipo ideal femenino para Francesco Poppi.

Parece, sin embargo, que Tosini pintó más veces a Isabella. Hemos mencionado antes el *Retrato de señorita* del Metropolitan, considerado actualmente obra de un anónimo florentino de mediados del siglo XVI, pero que ha sido atribuido a Tosini y que creemos obra suya (figura 9)⁵⁰: véase el fondo arquitectónico de la pintura, de clara inspiración salviatesca, muy similar al que aparece en su *Retrato de caballero con perro* de la Galería Sarti de París, e igual, en todo, al que aparece en un retrato femenino vendido en Christie's convincentemente atribuido a Tosini por Hornik y Feinberg⁵¹, cuyas manos son muy similares a las del cuadro del Metropolitan⁵². En nuestra opinión, la joven



Fig. 8. Alessandro Allori, Retrato de Isabella de' Medici con su hijo Virginio, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut), Fotografía: © 2010 Scala, Florencia.

del museo de Nueva York no es otra que Isabella de' Medici, habida cuenta de su flagrante parecido con la muchacha del retrato de los Uffizi (figura 6) y de la tabla del Palacio de Liria (figura 5). Lo mismo cabe decir de otro retrato, éste de menor tamaño, que se conservaba en la Colección Coray-Stoop en Zúrich en la década de 1920, atribuido entonces a un anónimo veneciano del siglo XVI⁵³, y que representa a la misma joven, quizá algo más rolliza, con un velo, y que consideramos pintada, a juzgar por la fotografía, también por Tosini (figura 11).

El cuadro de Nueva York muestra a Isabella ricamente vestida, con pendientes, collar de perlas, y exhibiendo un cinturón de oro, objeto que se asociaba en la cultura florentina a la fertilidad y que se regalaba a las recién casadas⁵⁴. Sin embargo, este cinturón es mucho menos suntuoso que los que lleva en sus retratos ya como esposa (figura 8), por lo que creemos que no fue regalado

49. De Barcia, 1911, p. 137; Giovanetti, 1995, pp. 90-93, cats. 21-24.
50. Véase la nota 37.

51. La pintura de la Galería Sarti fue atribuida por Costamagna (2002, pp. 211-212 y n. 109). El modelo de este fondo arquitectónico aparece en el *Retrato del joven con espada* del Museo de Capodimonte (inv. 84000), que viene del Palazzo Farnese y Mortari (1992, p. 147) atribuyó a Salviati. Christie's New York, 19/4/2007, lote 17, *Lady half-length in a green silk Dress with gold Trim holding a Glove, o/t*, 79,4 x 59,1 cm, p. 57. Véase la ficha de Hornik y Feinberg con la atribución a Tosini (Hornik, 2009, p. 102). En ella se menciona la posibilidad de que la modelo sea la misma del *Retrato de joven* del Art Institute of Chicago (Worcester Coll., inv. 1937.459), lo que no compartimos, pues su cabeza es muy achatada.

52. Para Cecchi (2001, p. 20) las manos permiten precisamente atribuir la pintura a Zucchi.

53. Y a Vasari con un interrogante en la imagen de la Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz (como Tosini, inv. 64478, o/1, 60 x 44 cm). Se ignora su paradero.

54. Musacchio, 2008, pp. 172-174.



Fig. 9. Aquí atribuido a Michele Tosini, Retrato de Isabella de' Medici (hasta ahora considerado Retrato de señorita), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Fotografía: © 2010 Scala, Florencia.

55. El matrimonio oficial se celebró en septiembre del mismo año, contando Isabella ya 16 años. Saltini, 1901, pp. 567-568.

56. Casaderas, casadas y viudas llevaban diferentes velos, pero Isabella ya había sido prometida a Giordano en 1553. *Ibidem*, p. 566.

57. Tinagli, 1997, p. 98; Langdon, 2006, p. 86.

con motivo de su matrimonio, de manera que el cuadro debió de ser pintado poco antes de que Isabella se casara, a punto de cumplir 16 años, con Paolo Giordano Orsini en junio de 1558⁵⁵. El retrato que estuvo en la Colección Coray-Stoop (figura 11), en el que Isabella aparenta la misma edad, debe fecharse también por entonces, o quizá un año antes, porque aparece sencillamente vestida de negro, sin joya alguna, y con un velo que, más que indicar su condición de casadera⁵⁶, puede señalar el luto por la muerte de su hermana María, fallecida en noviembre de 1557.

Aunque nada indica en la tabla del Palacio de Liria, ni en la ténpera de los Uffizi que Isabella, nacida en 1542, estuviera ya casada (las perlas que aparecen en ambas, asociadas a la castidad, eran un regalo habitual a las esposas⁵⁷, pero en



Fig. 10. Michele Tosini, Testa ideale, Galleria dell'Accademia, Florencia.



Fig. 11. Michele Tosini, Retrato de Isabella de' Medici (hasta ahora considerado Retrato de joven), antes en la Colección Conay-Stoop, en paradero desconocido.

las pinturas de Bronzino vemos que las hijas de Cosimo de' Medici las llevaban desde niñas), debió de ser retratada a inicios de la década de 1560, como en el *Retrato de dama con un perro* de colección privada, en el que encontramos el clavel –símbolo del matrimonio– que Isabella lleva en el pecho en el retrato con su hijo (figura 8)⁵⁸.

Finalmente, queremos llamar la atención sobre el *Retrato de joven noble florentina* del Art Institute of Chicago⁵⁹, porque su rostro muestra un notable parecido con el retrato de Isabella del Metropolitan (figura 9). Sin embargo, no pensamos que se trate de la misma persona, porque, si es verdad que en el retrato florentino resulta a menudo difícil reconocer los rasgos físicos de un individuo concreto en las convencionales fisonomías de los tipos de un artista, salta a la vista que, en este caso, la boca de la muchacha de Chicago es mucho mayor. Una boca que, en el caso de los retratos de Isabella, Tosini caracteriza más allá de su habitual repertorio fisonómico, evitando así que su «manera» se imponga a la representación fidedigna del efigiado, necesaria en todo retrato.

58. Sobre la simbología del clavel, Levi D'Ancona, 1977, p. 80; Langdon, 2006, pp. 149-157.

59. Véase la nota 36.

UN PERFECTO TÁNDEM DEL NEOCLASICISMO: ANTON RAPHAEL MENGES Y JOSÉ NICOLÁS DE AZARA RETRATADOS POR SU AMIGO EL ESCULTOR IRLANDÉS CHRISTOPHER HEWETSON

Ana María Suárez Huerta

Paul Mellon Centre Rome Fellowship

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se conserva un retrato en escayola de Anton Raphael Menges cuya procedencia se desconocía, aunque hay que puntualizar que la pieza se había identificado gracias a que aparece citada en un legajo titulado: *Obras procedentes de la presa hecha a los ingleses... Obras que importa conocer para el catálogo*¹. No obstante, quedaba por estudiar el episodio completo que explicase su presencia en dicha institución². Se trata de un retrato «a la romana», es decir, un busto desnudo desprovisto de cualquier tipo de indumentaria o adorno. El personaje dirige la mirada hacia la derecha y mantiene los labios entreabiertos como si estuviese a punto de hablar. Las facciones aparecen muy marcadas, al igual que las comisuras de los labios, dejándose sentir el paso de la edad en los pliegues pronunciados que van desde las aletas de la nariz hasta el mentón y bajo las cavidades oculares. El cabello, tratado con maestría, se distribuye en mechones un tanto desordenados siguiendo la moda de la época (figura 1). El artista aparece representado un tanto idealizado ya que su aspecto contrasta con un autorretrato contemporáneo al óleo datado entre 1778 y 1779, donde podemos apreciar el decaimiento físico del artista tras la muerte de su esposa en abril de 1778 (figura 2).

En un primer momento se pensó que este retrato pudiera formar parte de la colección de vaciados que el artista alemán regaló a la institución en 1776³. No obstante, en el *Inventario y Catálogo de todas las obras de escultura que hoy existen en la Real casa de 1824*⁴, Germán Ramallo descubrió una anotación a lápiz en la cual se informaba de que un vaciado de Menges se encontraba en la Biblioteca y procedía de «la presa hecha a los ingleses»⁵. Atribuyó esta obra al escultor irlandés Christopher Hewetson⁶, llegando a esta conclusión al comparar este vaciado con el busto en bronce que se encuentra en la Biblioteca Mazarina de París (figura 3).

1. L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, 1994, pp. 257-259.

2. J. M. Luzón (com.), *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Cat. Expo. (Murcia, Sevilla y Madrid), Sevilla, 2002, pp. 358-360.

3. C. Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p. 329.

4. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF), Archivo-Biblioteca, leg. 14-4/1, *Otro del Sr. de Menges (procede de la presa hecha a los ingleses), a lápiz*.

5. Así es el título del legajo donde se conservan los documentos relativos a este episodio. RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 4-87-1.

6. G. Ramallo, «Christopher Hewetson, tres obras suyas en España», *Archivo Español de Arte*, vol. XLVI, n.º 182, 1973, pp. 183-184.



Fig. 1. Christopher Hewetson, Anton Raphael Mengs, 1778, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n° E-43, Madrid.



7. T. Hodgkinson, «Christopher Hewetson, an Irish sculptor in Rome», *The Walpole Society*, vol. XXXIV, 1952-1954, pp. 42-54; B. de Breffny, «Christopher Hewetson», *Irish Arts Review*, nº 3, 1986, pp. 52-75; J. Ingamells (ed.), *A dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997; R. Gunnis, *Dictionary of British sculptors, 1660-1851*, Londres, 1968; W. G. Strickland, *A dictionary of Irish artists*, 2 vols., Shannon, 1969; *London Chronicle*, 30 de abril a 2 de mayo de 1772; M. Myrone, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/62066>, último acceso el 30 de noviembre de 2006]; A. M. Suárez Huerta, «Christopher Hewetson. Obras de Escultura», en *Arte y Artistas del Westmorland. Un caso singular del Gran Tour*, Universidad Complutense de Madrid, 2004, Tesis inédita.

8. J. Ingamells (ed.), 1997 [*op. cit.* n. 7], «Hewetson, Christopher».

9. A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Florencia, 1864, p. 55; citado por T. Hodgkinson, 1952-1954, p. 49 [*op. cit.* n. 7]: «due scultori lusson irlandese, Suasy francese... a questi il Canova, con la massima espansione di cuore domandò il loro parere, giacchè ambedue gli professavano amicizia. Essi dopo aver ben osservato la statua colossale del Genio lo colmarono di lodi, con espressioni di più lusinghiere».

10. Citado por R. Zeitler, *Klazzicismus und Utopia*, Estocolmo, 1954, p. 240, fig. 5.

El escultor irlandés Christopher Hewetson (1737-1798) fue uno de los artistas más importantes activos en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII⁷ (figura 4). No obstante, existen pocos datos documentales que ayuden a reconstruir la entera totalidad de sus actividades en Roma, ciudad a la que llegó en 1765 y que nunca abandonó hasta su fallecimiento en 1798, debido, al parecer, a la ansiedad que le provocó la entrada en Italia de las tropas francesas⁸.

Gracias a la estrecha amistad que entabló con el famoso anticuario y agente de arte y antigüedades Thomas Jenkins, obtuvo importantes encargos del Papado, como el retrato de Clemente XIV, y de personajes ilustres como el anticuario y coleccionista Charles Townley; el Duque de Gloucester, hermano del Rey de Inglaterra Jorge III; el diplomático español José Nicolás de Azara o el filósofo alemán Leibniz, además de un largo etcétera de personalidades relevantes de la época. La obra cumbre de su carrera artística y por la que es más conocido es el monumento *Provost Baldwin* del Trinity College de Dublín, al que dedicó doce años de su vida. Esta obra le consagró como uno de los escultores de mayor prestigio.

Christopher Hewetson fue muy apreciado en su época pero la entrada en escena del escultor italiano Antonio Canova en 1779 provocó que, poco a poco, el irlandés fuese cayendo en el olvido y perdiendo la posibilidad de realizar grandes encargos comisionados por el Papado. De hecho, su último encargo fue el monumento funerario del Cardenal Giambattista Rezzonico. Aunque Christopher Hewetson y Antonio Canova compitieron por la obtención de los encargos más importantes de la ciudad de Roma, dicha rivalidad, sin embargo, no fue malsana, pues existió siempre un mutuo respeto y admiración. Canova, mientras trabajaba en el monumento del Papa Clemente XIII, pidió consejo a los artistas y colegas que lo visitaron; Hewetson no tuvo ningún reparo en elogiar su trabajo, y el italiano, en respuesta, celebró una cena en honor de su rival⁹. En otra ocasión, tras visitar Canova el estudio de Hewetson, realizó el siguiente comentario: «Fummo anche da M. Cristoforo Hewetson irlandese da cui abbiamo veduti Molti buoni ritratti è quello stesso che a fatto el ritratto di Mengs»¹⁰.

Para ser competitivo en el complejo mercado artístico de la Roma de entonces se especializó en retratos de «turistas» del *Grand Tour*, convirtiéndose en el escultor de moda. Los viajeros, a su llegada a Roma, solían solicitar consejo a la hora de invertir bien su dinero en arte y antigüedades. El asesoramiento corría a cargo de los agentes de diversas nacionalidades que conocían el negocio de la ciudad. De la misma forma que los viajeros acudían a Pompeo Girolamo Batoni para que les retratase en pintura, su homólogo en escultura era Christopher Hewetson. Los viajeros más adinerados encargaban obras en mármol, pero muchos otros, con el fin de abaratar costes, las solicitaban en bronce, escayola o barro.

La escayola que representa a Anton Raphael Mengs llegó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid junto con otra serie de esculturas, obras de arte y antigüedades, con motivo de la donación por parte del Rey Carlos III de



Fig. 2. Anton Raphael Mengs, Autorretrato, ca. 1778-1779, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. n° 1986, Berlin, Fotografía: Jörg P. Anders.

un cargamento de arte y antigüedades que adquirió en 1783 procedente de un barco de bandera inglesa llamado *Westmorland* que, tras haber zarpado del puerto de Livorno con destino a Londres, fue interceptado en el Mediterráneo por dos buques franceses y conducido al puerto de Málaga¹¹.

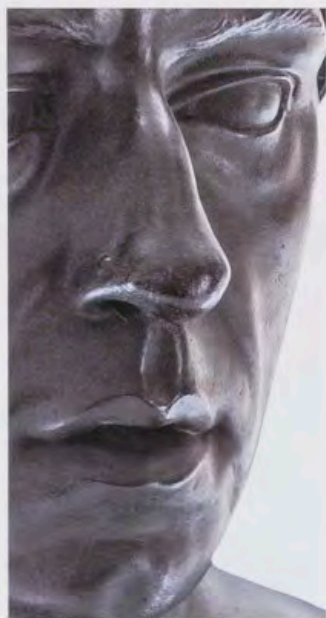
En los inventarios de la Academia se contabilizaban una serie de bustos, entre ellos dos retratos de un personaje muy familiar para la institución, el artista alemán Anton Raphael Mengs, que ingresó como Director Honorario de Pintura en junio de 1763, permaneciendo en el cargo hasta enero de 1769. Aparecen del siguiente modo descritos:

Caxon H. Dos cabezas de yeso, y una de barro cocido. Una de las primeras es el retrato de Mengs.

Caxon M.G. Dos cabezas de yeso, y una de barro cocido. Una de las primera es el retrato de Mengs¹².

11. J. M. Luzón Nogué, *El Westmorland, obras de arte de una presa inglesa*, Madrid, 2000; M. Suárez Huerta, «Un barco inglés en el puerto de Livorno», en J. M. Luzón (com.), 2002, pp. 48-67 [op. cit. n. 2].

12. RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 4-87-1.



En la Academia se ha podido localizar tan sólo uno de estos bustos, por lo que puede pensarse que se produjo un error a la hora de contabilizarlos, o bien que uno de ellos se hubiese echado a perder o desapareciese. La dificultad en su localización no debería sorprendernos, pues en la documentación se aprecia la advertencia que hizo Antonio Ponz, entonces Secretario de la Academia, a su regreso de Inglaterra:

Por otra parte no está aquello bien, tendido tanto tiempo en salas de paso, expuesto à un descuido del Conserge por mas advertido que ande. Los caxones creo que no bajan de cincuenta: ocupan mucho lugar, y en removerlos, ò juntarlos hai riesgo de que se mezclen, ò confundan las cosas¹³.

A continuación presentamos un esquema comparativo de cómo se describen las obras en las dos listas existentes de la carga de arte y antigüedades que viajaba en el barco capturado en el Mediterráneo. Me refiero al «Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» que aparece en el legajo de los documentos relacionados con «la Presa hecha a los ingleses», y a la primera lista que se redactó del cargamento en la aduana del puerto de Málaga, donde fue a parar el barco que lo transportaba, y que reproduce con mayor exactitud el contenido de los cajones. En el siglo XIX, Pascual Gayangos elaboró un catálogo de manuscritos españoles entre los que destaca como «Correspondencia miscelánea» una «Lista de Antigüedades, Libros adquiridos en una Presa de embarcación Inglesa». Actualmente estos documentos forman parte del Fondo Egerton de la sección de Manuscritos de la British Library de Londres¹⁴.

COMPARACIÓN DEL INVENTARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y LA LISTA GAYANGOS*

CAJONES	INVENTARIO ACADEMIA	LISTA GAYANGOS
CAJÓN H H con 14 @ y 12 lb.	2 yesos (1 Mengs).	Una Caja, que contiene= Un Busto de Yeso de medio Cuerpo, en su funda tambien de Yeso de varias piezas, y tiene como una vara de alto= Otro Busto tambien de Yeso de medio cuerpo, que está algo quebrado y és del mismo tamaño que el anterior= [...]
CAJÓN M.G. M.G. Nº 1. con 12@ y 23 lb.	2 vaciados en yeso. Uno de éstos el retrato de Mengs.	[2 yesos (1 averiado) 1 busto en yeso (se tiró posteriormente)] Una caja que contiene= Dos Bustos de Medio Cuerpo de Yeso, cada uno cerca de una Vara de alto, que uno de ellos está averiado= [...] Y se hecho al Escombro otro Busto de Yeso, que se encontró hecho muchos pedazos.

* Para facilitar la comprensión del esquema y evitar confusiones se han citado sólo las piezas que estamos estudiando.

Queda claro que en cada uno de los cajones viajaba un busto que representaba a Mengs, pero en la Academia tan sólo se ha localizado uno, por

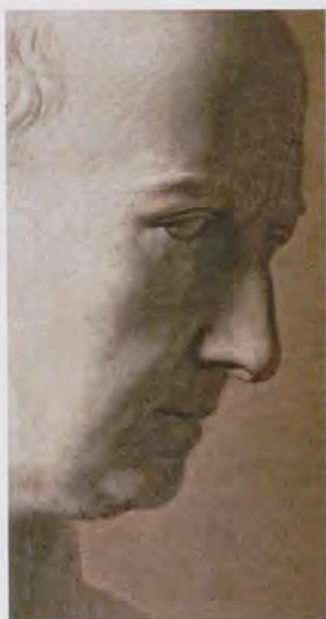
13. Ibidem.

14. P. de Gayangos, *Catalogue of the manuscripts in Spanish in the British Library*, vol. I, Londres, 1976, p. 444, «Correspondencia Miscelánea»; J. M. Luzón Nogué y M. D. Sánchez-Jáuregui, «El Westmorland y la sociedad de longistas de Madrid», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núms. 96-97, 2003, pp. 67-100.



Fig. 3. Christopher Hewetson, Anton Raphael Mengs, 1779, Bibliothèque Mazarine, Inv. n° 109, Paris, Fotografía: Suzanne Nagy.

lo que es muy probable que uno de ellos estuviese en malas condiciones y, como hemos apuntado anteriormente, se echase a perder. Por otro lado, nada se dice sobre el segundo vaciado, lo que induce a pensar que en la lista que se redactó en Málaga no se hace alusión a la identidad del personaje al no ser reconocido por los funcionarios de la aduana, ni al ingresar en la Academia madrileña. Desde mi punto de vista, y como veremos a lo largo de este artículo, el retrato de Mengs formaba pareja con el retrato de otro personaje que no pudo ser identificado y del que tampoco han quedado vestigios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Un vaciado similar se conserva en la Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (figura 5). En un principio se pensó que pudiera tratarse de una obra de Friedrich Wilhelm Eugen Döll, autor, por encargo del agente artístico Johann Friedrich Reiffenstein, del busto de Winckelmann para el Panteón de Roma y para el que contó con los consejos de Mengs, a quien había conocido en 1777 de la mano de este agente¹⁵.

El vaciado de Dresde se compró en Roma en 1783¹⁶ y ha sido fechado en 1779, año de la muerte del artista alemán, tomando como referencia el busto en bronce conservado en la Biblioteca Mazarina de París, en cuyo pecho aparece inscrita esta fecha. Si tenemos en cuenta que en el proceso de elaboración de un busto en bronce el yeso constituye un paso previo, únicamente podemos datarlo el mismo año o con anterioridad, pero nunca puede ser de fecha posterior, a no ser que se trate de un vaciado que no sirva de prototipo a una obra en bronce o mármol. La escayola de la Academia es similar, aunque de dimensiones más reducidas, al vaciado de la Colección de Dresde (65 cm de alto frente a 83 cm). Constituye el modelo sobre el cual se ejecutaron tanto el retrato en bronce como el de mármol, expuestos durante años en el Panteón de Roma y que estudiaremos a lo largo de este artículo.

Este busto de Christopher Hewetson sirvió como modelo para la portada que Tommaso Piroli realizó de la biografía escrita por Giovanni Ludovico Bianconi titulada *Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs* (Milán, 1780; figura 6). Steffi Roettgen ha sugerido que este busto aparece reproducido en un lienzo de José del Castillo conservado en el Museo del Prado. No obstante, si prestamos atención apreciamos que no puede tratarse del mismo vaciado, puesto que el busto de Mengs es un retrato «a la romana», mientras que en la escayola representada en la pintura observamos un busto provisto de vestimenta¹⁷ (figura 7).

Steffi Roettgen, recogiendo la afirmación de Germán Ramallo acerca de la existencia en la Academia madrileña de una terracota firmada por Christopher Hewetson y fechada en 1777, considera que el vaciado que representa a Mengs debería fecharse este mismo año¹⁸. No obstante, si, como hemos afirmado anteriormente, este busto se encontraba entre las obras que formaban parte del cargamento de arte y antigüedades del *Westmorland* y éste fue capturado a finales del mes de diciembre de 1778 o los primeros días del mes de enero de 1779¹⁹, significa que debemos fechar este vaciado en el año 1778 o en una fecha anterior, pero en ningún momento podría fecharse en 1779, como ocurre con el vaciado de Dresde²⁰. De hecho, Roettgen cambió de opinión acerca de la cronología pues en 2001 fechó el busto en yeso de Dresde en 1779 y dos años después lo consideró de 1777.

En la biografía que el diplomático español José Nicolás de Azara escribió de su admirado amigo el pintor alemán Anton Raphael Mengs, se alude a la amistad que entablaron el escultor irlandés y dicho pintor, y de la que fue testigo:

Vamos ahora á la ultima obra en que Mengs echó el resto de su saber, y en que se superó á sí mismo. Habíale el Rey ordenado tres cuadros grandes para la Capilla nueva del Palacio de Aranjuez, y empezó por el principal, que representa la

15. B. Stephan, *Skulpturensammlung Dresden. Klassizistische Bildwerke*, Múnich, 1993, pp. 20-21.

16. J. Gottlob Matthaei, *Catalogue des jets de stuc des plus excellents Antiques en figures, Basreliefs, têtes, mains, pieds, etc.*, Dresde, 1794, n° 27.

17. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs. 1728-1779*, vol. II, Múnich, 2003, p. 367.

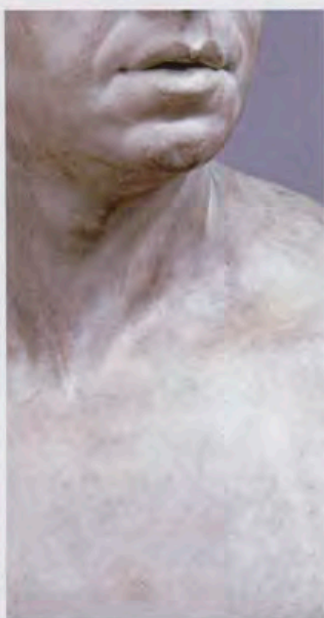
18. *Ibidem*.

19. A. M. Suárez Huerta, 2002, pp. 60-61 [op. cit. n. 11].

20. S. Roettgen, *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Venecia, 2001, pp. 116-117.



Fig. 4. Stefano Tofanelli, Christopher Hewetson, ca. 1790, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, Fotografía: Rheinisches Bildarchiv Köln.



Anunciación de Nuestra Señora. Después de haber trabajado dos meses en pensar y diseñar este quadro, la mañana que le empezó estaba yo presente con Mr. Hewetson hábil Escultor, que modelaba mi retrato baxo la dirección del mismo Mengs. Oímos que silvaba y cantaba á solas, y le preguntamos la causa. Nos dixo, que repasaba una sonata de Corelli, porque pensaba que hacer aquel quadro por el estilo de la Música de aquel famoso Compositor²¹.

Tanto Germán Ramallo como Basilio Sebastián Castellanos de Losada, uno de los primeros arqueólogos españoles, interpretaron mal este fragmento al considerar que Mengs había dado directrices a Hewetson para realizar su propio retrato. No obstante, hay que tener en cuenta que es Azara quien redacta esta biografía y hace alusión a que «Mr. Hewetson [...] modelaba mi retrato», es decir, el de Nicolás de Azara, bajo la dirección de Mengs²². Por esta razón no es de extrañar que aparezca la siguiente apreciación al comentar Castellanos de Losada lo siguiente:

No es menos maravilla del arte el busto de bronce de Azara que conserva D. Agustín, su espesado heredero, el cual debió ser hecho después del de Mengs. Como hemos visto, Mengs era el que ejecutaba cuantas obras de arte necesitaba Azara, lo que hacía siempre con gusto y sin querer recibir jamás retribución alguna, puesto que se consideraba sobradamente recompensado con la amistad y protección que le dispensaba²³.

BUSTOS DE LA BIBLIOTECA MAZARINA DE PARÍS

Como hemos comentado anteriormente, en la Biblioteca Mazarina de París se conservan dos bustos en bronce. Uno de ellos representa al artista alemán Anton Raphael Mengs y el otro a su biógrafo y amigo, el diplomático español Nicolás de Azara (figura 8). Este último fue realizado por Christopher Hewetson, tal y como aparece en la inscripción incisa sobre el pecho: JOS. NIC. AZARA. NON ULTRA FAS TREPIDAT MDCCLXXIX, cuyo significado es «no te inquietes más de lo que debes». El introducir máximas latinas en los bustos es característico de la escultura de finales del XVIII y el Neoclasicismo, una práctica habitual que pretendía concentrar en una breve frase el talante y personalidad del personaje retratado. Sobre el hombro izquierdo de forma confusa aparece inscrito: CHRISTOPHORUS HEWETSON FEC. ROMAE MDCCLXXVIII. Terence Hodgkinson transcribió la fecha que aparece sobre el bronce erróneamente —aunque sospechaba de la equivocación—, es decir, transcribió 1773 en lugar de 1778, lo que produjo alguna que otra confusión posterior²⁴. Es probable que en 1778 modelase en barro e hiciese el vaciado en escayola tanto de José Nicolás de Azara como de Anton Rafael Mengs, fundiendo en 1779 los bustos en bronce. Me atrevo a aventurar esta hipótesis porque, al igual que ocurre en uno de los bustos en barro que se conservan de Christopher Hewetson en España, la fecha aparece impresa sobre el hombro, lo que significaría que sobre el modelo en barro quedó impresa la fecha de ejecución que después se imprimió en el yeso y una vez realizados los vaciados en bronce se añadió la fecha en la que fueron fundidos, práctica habitual de este escultor (figura 9).

21. J. N. de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, Madrid, 1780, p. XXVI.

22. G. Ramallo, 1973, p. 186 [op. cit. n. 6].

23. B. S. Castellanos de Losada, *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español D. José Nicolas de Azara, Marqués de Nibbiano*, vol. I, Madrid, 1849-1850, p. 169.

24. T. Hodgkinson, 1952-1954, p. 44 [op. cit. n. 7].



Fig. 5. Christopher Hewetson, Anton Raphael Mengs, 1778, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden, Fotografía: Hans-Peter Klut / Elke Estel.



Fig. 6. Tommaso Piroli, Anton Raphael Mengs, grabado, en Giovanni Ludovico Bianconi, Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs, 1780, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Sign. D-Me 20/30/16 R, Múnich.

25. B. S. Castellanos de Losada, vol. II, 1849, p. 500 [op. cit. n. 23].

26. B. de Breffny, 1986, p. 54, [op. cit. n. 7].

27. Este busto fue expuesto con motivo de la exposición que el Museo del Prado dedicó a Anton Raphael Mengs. F. J. Sánchez Cantón, *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*, Cat. Expo. (Museo del Prado, Madrid), Madrid, 1929, p. LIX.

28. J. J. Luna (com.), *1802, España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Cat. Expo. (Museo de Mahón, 9 de agosto-31 de octubre), Madrid, 2002, pp. 200-201 (ficha de catálogo por J. J. Luna).

29. Agradezco la colaboración y ayuda prestada por Jesús Fumanal Orús, Consejero Técnico de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura, y por María Hernández de Alcalá Subastas.

Un dato importante que añade Castellanos de Losada se refiere a que se vaciaron dos ejemplares del busto de Azara:

[...] será el busto en bronce que se le hizo en Roma, del tamaño del natural, cuando sólo contaba 49 años. En el expresado busto, hecho por el escultor *Mr. Hewetson*, del que parece se vaciaron dos ejemplares se lee en hueco

JOS. NIC. AZARA NON ULTRA FAS TREPIDAT
MDCCLXXIX²⁵.

En Madrid se conservan, aunque no llegaron como parte integrante del cargamento del *Westmorland*, dos bustos en bronce de José Nicolás de Azara y Perera realizados por Christopher Hewetson. El primero de estos bustos, según la única monografía realizada sobre el escultor, se consideraba desaparecido²⁶; sin embargo, pertenece a la Colección privada de la familia Urríes y de la Colina, emparentados con Nicolás de Azara²⁷. Por otro lado, en el año 2002 se expuso al público otro busto similar perteneciente a una colección privada²⁸ (figura 10). Actualmente este último ha sido adquirido por el Estado español en una subasta realizada el 4 de diciembre de 2008 en Alcalá Subastas con un precio de salida de 40.000 euros; se remató en el mismo precio de salida siendo adquirido por la cantidad de 47.424 euros. Hoy forma parte de los fondos del Museo Nacional Colegio San Gregorio de Valladolid²⁹.



Fig. 7. José del Castillo, Estudio de dibujo. Niños jugando con un gato o el taller del pintor, 1780, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P3534, Madrid.

De este modo, podemos contabilizar un total de tres esculturas. Dos bustos en bronce en Madrid y otro en la Biblioteca Mazarina de París, todos ellos fechados en 1779 y firmados por Christopher Hewetson.

BUSTO EN BRONCE DE ANTON RAPHAEL MENGES

Con motivo de la muerte de Menges el 29 de junio de 1779, su amigo José Nicolás de Azara decidió brindarle un último homenaje y colocó en el Panteón de Roma un retrato en bronce del pintor esculpido por Christopher Hewetson. Organizó la celebración de un suntuoso entierro y, en palabras del propio Azara, «fue sepultado, con asistencia de los Profesores de la Academia de San Lucas, en la parroquia de San Miguel á la falda del Ianículo. Después he hecho yo colocar su retrato en bronce, modelado bajo su propia dirección, en el Panteón al lado del de Rafael»³⁰. Este busto aparece descrito en un inventario perteneciente a un fondo documental de Antonio d'Este fechado en 1793 en el que se enumeran los bustos que estuvieron expuestos en el Panteón de Roma³¹.

Efectivamente, lo colocó junto a la tumba de Rafael, permitiéndose la libertad de proyectar una inscripción igual a la que Pietro Bembo colocó sobre el sarcófago del artista de Urbino. No obstante, este atrevimiento fue considerado un escándalo, y la inscripción fue sustituida por otra en la que se

30. J. N. de Azara, 1780 [op. cit. n. 21]; B. S. Castellanos de Losada, vol. II, 1849, pp. 170-171 [op. cit. n. 23]: «Hizo celebrar un suntuoso entierro que presidió por el como amigo y representante de España y por los profesores de la Academia de San Lucas, llamó al cortejo fúnebre á todos los artistas admiradores de Menges y á las personas mas ilustradas y distinguidas de Roma; y conduciendo el cadáver, á la parroquia de San Miguel, en la falda del Janículo, en donde fue sepultado, le dejó bajo la custodia de tan divino guarda. Costeando después unas solemnes exequias, y un monumento fúnebre en el sitio espresado hizo colocar el retrato de Menges en bronce que había hecho modelar bajo su propia dirección, en el panteón al lado del de Rafael Sancio de Urbino, poniéndole debajo esta honrosa inscripción».

31. The Getty Research Institute for History of Art and Humanities, Special Collections, Antonio d'Este, inv. 860719.



podía leer el apelativo con el que el pintor había sido llamado en vida: *Pictor philosophus*. Con seguridad, esta idea de colocar juntos a ambos pintores le resultaba más que sugestiva. Mengs admiró durante toda su vida el arte de Rafael, y ambos pintores murieron mientras finalizaban una obra, *La Transfiguración* en el caso de Rafael y *La Anunciación* en el caso de Mengs.

Desde que Rafael fue enterrado en el Panteón se mantuvo como costumbre la colocación de retratos de artistas célebres. En 1542 fue fundada por artistas romanos la *Congregazione di Virtuosi*, que disponía de capillas donde se ubicaban los sepulcros de los artistas y, ya en el siglo XVIII, comenzó la tradición de colocar bustos de grandes creadores, de modo que se empezaron a exponer retratos de artistas no sepultados en el Panteón³².

Un busto de similares características al que se expuso en el Panteón, es decir, similar al que se encuentra hoy en la Biblioteca Mazarina de París, se encuentra hoy en la Biblioteca del Museo de Artes Decorativas de Madrid³³ (figura 11). Se trata de un busto «a la romana» en cuyo pecho aparece inscrito: A.R. MENGES. MDCCLXXIX. Al igual que ocurre con el busto de Azara, el acabado ha sido tratado con una pátina oscura de color marrón, pudiéndose apreciar en algunos puntos el color verde del material utilizado. El personaje gira la cabeza hacia la derecha dirigiendo la mirada hacia un punto situado en un plano inferior, ya que sin duda estaba destinado en un lugar donde el observador tendría una visión de *sotto in sù*. El ligero movimiento de la cabeza ha sido estudiado con minuciosidad teniendo su reflejo en los músculos del cuello. El rostro está relajado y frunce ligeramente el ceño. Se han cuidado mucho los detalles. El esternón y la clavícula están muy enfatizados, marcándose parte de los hombros. La nuez característica del cuello masculino y el pequeño hoyito del mentón aparecen descritos de un modo muy naturalista. Los labios son carnosos y se encuentran entreabiertos, marcándose fuertemente las comisuras de los labios y la arruga de la piel que parte desde la nariz hasta la boca. Con gran maestría se han reproducido los pómulos, la cavidad de los ojos, aunque el iris está sin perfilar, y la forma del cráneo se aprecia especialmente sobre la frente. La nariz no es perfecta, pues se puede apreciar una ligera desviación del tabique. Las orejas son simétricas, si bien la derecha presenta el lóbulo más grueso.

El cabello se organiza en anchos mechones, un tanto desordenados, que finalizan en la parte posterior en una especie de bucles. Se puede observar en la cabellera una serie de orificios de tamaño considerable que, además de otorgar claroscuro a la pieza, constituyen las marcas visibles de la técnica a la cera perdida. En el acabado se pueden apreciar las señales del buril con el que se trabajó el barro. El escultor resalta la presencia de tres verrugas que, por el contrario, no aparecían en el modelo de escayola: una de ellas en la parte superior derecha de la nariz, una en la aleta izquierda y otra en la punta de la parte derecha de la nariz. Si comparamos este retrato con el vaciado de la Academia llama la atención el hecho de que carece de la verruga que es tan evidente en el bronce. En la Academia este vaciado sufrió una restauración de

32. *Antología Romana*, XLI, 1784, pp. 326-327.

33. L. Azcue Brea, 1994, p. 258 [op. cit. n. 1].



Fig. 8. Christopher Hewetson, José Nicolás de Azara, 1779, Bibliothèque Mazarine, París, Fotografía: Suzanne Nagy.

la nariz y puede que se puliese esta protuberancia, ya que tras la última restauración en 2002 ha vuelto a salir a la luz³⁴.

En la documentación del Museo no existe ningún dato acerca de su procedencia y cómo llegó hasta allí. Estuvo durante varios años ubicado en la Biblioteca del Museo y actualmente se encuentra en el almacén de la cuarta planta. El estado de conservación no ha sido el más apropiado ya que, por detrás, aparece escrito a lápiz «aquí estuvo Trabas». No existe expediente abierto y es toda una incógnita cómo pudo llegar a parar a este Museo, que fue creado por Real Decreto de 5 de mayo de 1871. Fue la primera institución dedicada a las Artes Industriales y, en un principio, se denominó Museo Industrial, aunque en 1912 se cambió por el de Museo Nacional de Artes Industriales y en 1932 se le dio el nombre que se conserva hoy. No obstante, y dado que existen más versiones en bronce del vaciado original de Hewetson en distintas instituciones de todo el mundo, y todas ellas

34. Información facilitada por el equipo de restauración del taller de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, compuesto por Judith Gasca Miramón, Ángeles Solís Parra y Silvia Viana Sánchez, ganadoras del Premio Nacional de Restauración 2004.



cuentan con las mismas medidas (51 x 38 x 26 cm), el hecho de que en este caso aparezca la fecha de ejecución sobre el pecho induce a pensar que se trate de obras realizadas directamente por Christopher Hewetson, artista que firmaba sobre sus obras en mármol pero no siempre sobre las piezas en bronce, aunque habitualmente solía incluir la fecha de fundición tal y como se puede observar en las obras que recoge el único catálogo razonado que existe sobre este escultor³⁵.

Christopher Hewetson es un artista que imprime de forma magistral su personalidad en cada una de sus obras, y es fácil reconocer su factura. El banquero y escritor William Forbes escribió una carta en la que describía su visita al Panteón, donde pudo admirar el busto de Mengs del escultor irlandés: «Hewson, an English sculptor now residing in Rome, of very great merit», y le describe como: «chiefly employed in doing Bust in sculpture as resemblances of those who sit to him, as people do for a portrait to a painter. In this branch he is esteemed to be eminent»³⁶.

La hipótesis más probable es que Hewetson realizase el retrato de Mengs en el mismo momento en que, tal y como hemos visto anteriormente, modelaba el busto de su amigo Azara, es decir, en 1778. Llegamos a esta conclusión porque en todos los bustos en bronce conservados de Nicolás de Azara está presente esta fecha sobre el hombro izquierdo, aunque de forma poco clara al resultar ser la impronta de la figura previa en barro. De esta forma, el año 1779 correspondería con la fecha en la que se realizó el vaciado en bronce. No resulta baladí destacar que la negativa de Mengs de ser retratado en vida en un busto en bronce puede dar la clave para pensar que todas aquellas esculturas que representan al artista puedan datarse a partir del año de su muerte, acaecida precisamente en 1779³⁷.

Lo que es indudable es que ambos retratos se concibieron para formar pareja. Cabe apreciar que el busto de Nicolás de Azara dirige la mirada hacia la izquierda y el de Mengs a la derecha. En la Biblioteca Mazarina de París es el único lugar donde encontramos expuestos los bustos en pareja. Teniendo en cuenta que en Madrid se han localizado dos bustos del diplomático español, tan sólo podríamos formar una pareja más pues, de momento, sólo se ha localizado un busto en bronce de Mengs.

Es probable que en el barco inglés apresado viajase, además de la escayola que pudo ser identificada como un retrato del artista alemán, otro busto que pudiera ser de su amigo Azara y al que no se hace alusión dado que no se pudo reconocer al personaje para identificarlo. El hecho de que los retratos de Mengs y Azara se fundieran en bronce en 1779 y estén juntos en la Biblioteca Mazarina de París es quizá un indicio razonable para la identificación con Azara del otro busto en escayola que viajaba en el *Westmorland*: «Un retrato de barro y dos de escayola, uno de ellos Mengs», pudiendo añadir: «y el otro Azara».

Años más tarde de que el retrato en bronce de Anton Raphael Mengs fuese sustituido por una obra en mármol, apareció formando parte del inventario de objetos de arte de la Biblioteca Mazarina de París en 1879³⁸. En este año se encontraba en la Sala de Lectura. El conservador de la Biblioteca

35. B. de Breffny, 1986, pp. 52-75 [op. cit. n. 7].

36. Citado por T. Hodgkinson, 1952-1954, p. 52 [op. cit. n. 7]. Carta fechada en abril de 1793, lo que sugiere que William Forbes describió el busto en mármol que sustituyó al bronce en 1782.

37. Archivo de la Accademia di San Luca, Roma, vol. 86, n.º 6. Solicitud realizada a través de Preciado de la Vega el 7 de agosto de 1773 por parte de Reiffstein en la cual Mengs se niega a la reproducción de una obra en bronce representando su persona.

38. T. Berrier y H. Jouin, «Bibliothèque Mazarine», en *Inventaire des richesses d'art de la France, Monuments civils*, I, París, 1879, p. 312. Agradezco vivamente a Christian Peligry, Director de la Biblioteca Mazarina de París, su colaboración y ayuda.

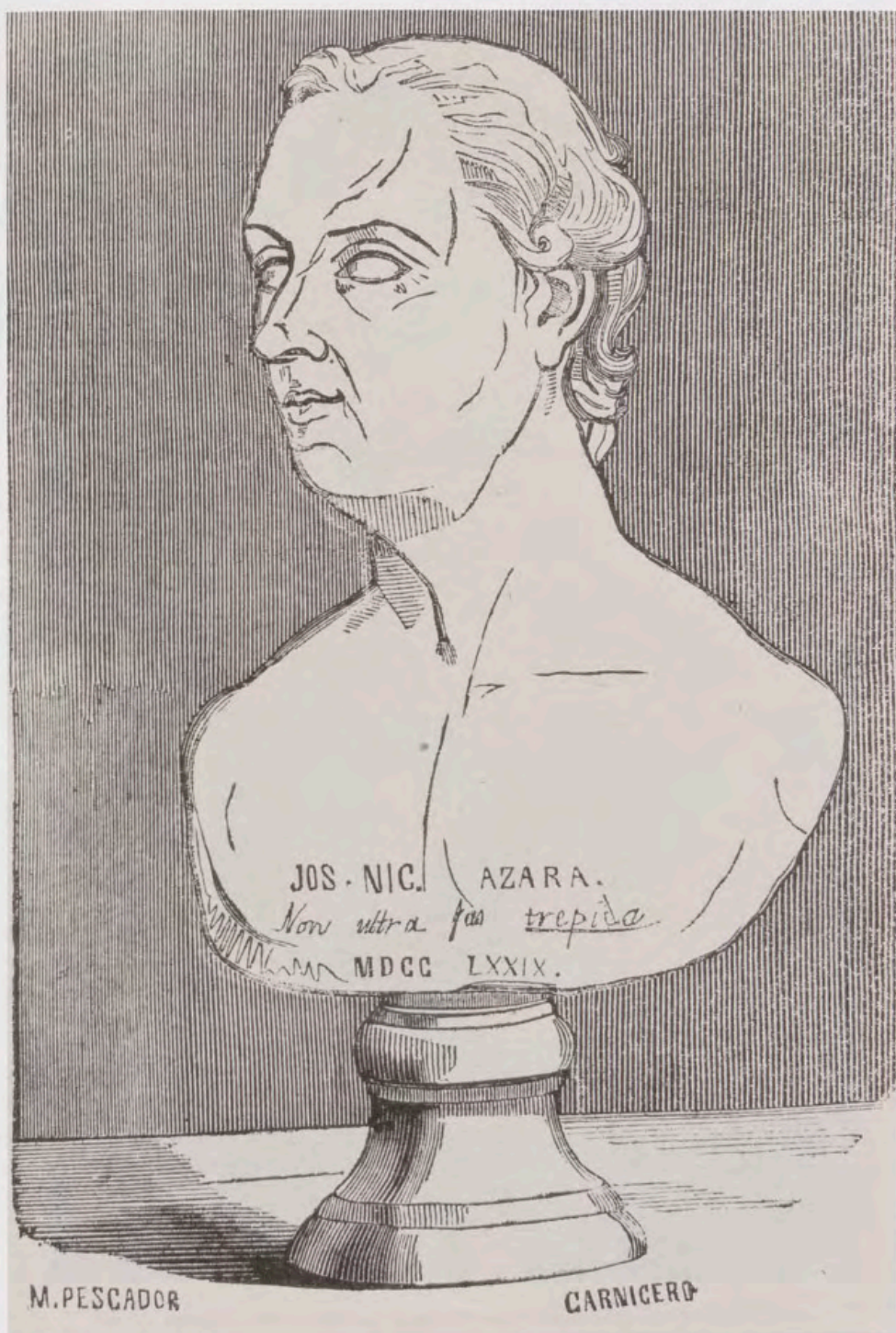


Fig. 9. Antonio Carnicero, Busto de Azara por Hewetson, en B. S. Castellanos de Losada, Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español D. José Nicolás de Azara, Marqués de Nibbiano, 1849-1850, Biblioteca Nacional de España, Sign. 3/6109, Madrid.

ha sugerido que pudiese haber llegado como género confiscado a *émigrés* –franceses opuestos a la Revolución que prefirieron abandonar Francia– o con motivo de la supresión de las órdenes religiosas durante la Revolución Francesa³⁹. Actualmente el Director de la Biblioteca nos ha informado de que el busto de Mengs llegó procedente de la Colección de Casimir Pignatelli, Conde de Egmont, hacia 1786, y fue enviada al Collège des Quatre-Nations para la Biblioteca Mazarina en 1793-1794⁴⁰. Otras informaciones desvelan que Sir John Perceval, primer Conde de Egmont, se apropió de este busto 1794⁴¹.

39. Citado en AA.VV., *D'Outre-Manche. L'art britannique dans les collections publiques françaises*, París, 1994, p. 110: «Arch. nat. F* 17²³, Registre de réception des objets d'art&antiquités trouvés chez les émigrés et condamnés: réservés pour la Commission temporaire des arts adjointe au Comité d'instruction publique; du 28 pluviôse l'an 2^e de la République française (ou 'registre Naigeon')».

40. *Ibidem*. Según una nota escrita de J. R. Gaborit al Conservador Jefe P. Gasnault el 14 de octubre de 1986. En el Archivo aparece escrito «Egmont-Pignatelly», fol. 341, n^o 18, en el margen «Aux 4 Nations»: «les Bustes en bronze de Mengs et d'Azara sur pieds de Marbre gris et Socles en bronze doré, haut. 2 pieds, 3 pouces».

41. Información facilitada por Bernard Terlay, responsable del museo de Aix-en-Provence.



Fig. 10. Christopher Hewetson, José Nicolás de Azara, Marqués de Nibbiano, 1779, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid.

No obstante, hay que desestimar esta última información, pues se trata sin duda de una confusión dada la semejanza de la denominación nobiliaria, ya que el primer Conde de Egmont murió en 1748, el segundo Conde en 1770 y John James Perceval como tercer Conde vivió entre 1738 y 1822, pero no existen datos sobre una posible estancia en Italia ni sobre adquisición alguna de estas características.

En un reciente trabajo sobre los *souvenirs* de Roma, Alvar González-Palacios afirma que el busto de Mengs es una obra de Righetti, considerando esta pieza como una excepción en la obra de este artista italiano que solía firmar y datar todas las obras⁴². Por otro lado, siempre se ha afirmado que el busto de Mengs conservado

42. A. González-Palacios, «Souvenir de Rome», en *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcelline e arredi all'epoca del Grand Tour*, Milán, 2008, pp. 37-38.



Fig. 11. *Christopher Hewetson*, Anton Raphael Mengs, 1779, Museo Nacional de Artes Decorativas, Inv. n.º CE 07771, Madrid.

en la Biblioteca Mazarina es el mismo que se expuso en el Panteón; sin embargo, no existe ningún documento que lo confirme, por esta razón, y aunque de momento no hemos encontrado datos que nos ayuden a desvelar cómo llegó el busto en bronce que representa a Anton Raphael Mengs al Museo de Artes Decorativas de Madrid, tampoco existen evidencias que descarten la posibilidad de que este último hubiese sido el que realmente fue expuesto en el Panteón de Roma. Esta hipótesis, desde mi punto de vista, es la menos descabellada, puesto que es sabido que Nicolás de Azara deseó durante toda su vida que su Colección fuese trasladada a España y, cuando sustituyó en el Panteón de Roma el busto de su amigo en bronce por otro de mármol, es más que lógico pensar que el original



pasase a su Colección personal. En una carta de Azara al Ministro de Estado de Carlos IV, Pedro Cevallos Guerra, fechada el 7 de enero de 1801 en Barcelona, manifestaba lo siguiente:

Mi designio en juntar esta colección fue el de traerlos algun día a España para que sirviese en ella á la instrucción y gusto publico. La combinación más rara me echó de Roma, donde lo dejé todo bien encajonado. Luego la calumnia más negra me arrojó tambien de Paris, haciéndome perder la gracia de mi amo á quien habia sacrificado mi vida, y viéndome de este modo, habia resuelto esperar con paciencia la paz para pasar personalmente á Italia y vender a los ingleses, ó á quien se presentase, todo mi ajuar, para hacerme un fondo perdido para acabar lo mas cómodamente mis dias. [...] Tengo además en Roma muchos muebles, pero sé que la mayor parte me han sido hurtados ó destruidos en aquella revolucion⁴³.

Esta carta hace alusión a uno de los episodios más controvertidos de la vida de Azara, el ferviente deseo de trasladar su gran Colección a España. Tras momentos de incertidumbre sobre la suerte de su destino y viéndose en la penosa tesitura de tener que regresar a Roma y vender sus pertenencias al mejor postor, lamentablemente, y a pesar de que Carlos IV se comprometió a trasladar sus pertenencias, sus peores augurios se cumplieron, y Azara murió el 26 de enero de 1804 en París sin poder ir a recoger sus pertenencias a Roma para llevarlas a España. No obstante, el 29 de febrero de este mismo año se dio orden de trasladar a España las esculturas cedidas al Rey⁴⁴. Se trataba de 19 cajones que antes de salir de Roma fueron inspeccionados el 18 de mayo por Antonio Canova, quien ostentaba el cargo de «Ispettore Generale delle Belle Arti e le Antichità». Las obras fueron tasadas en 5.000 escudos y, finalmente, viajaron 20 cajones, uno más que al parecer produjo un desacuerdo por no formar parte de esta cesión pero que, sin embargo, y esto es importante para el tema que estamos estudiando, contenía cuatro bustos en bronce, entre ellos un retrato de Mengs y otro de Azara⁴⁵. Esta última caja no aparece incluida en el inventario redactado en Roma en 1796 relativo a este envío⁴⁶. El 1 de septiembre llegaba este cargamento al puerto de Valencia, «veinte caxones con varias obras de Escultura en mármol pertenecientes a S.M. por donación del difunto S.^{or} D.^o Joseph Azara»⁴⁷.

Castellanos de Losada comenta que las esculturas, después de haber permanecido en el Real Sitio de Aranjuez, pasaron al Real Museo de Madrid, exceptuando aquellas que pasaron a decorar la Real Casa del Labrador. Estudiando los inventarios del Real Sitio de Aranjuez de aquellos años no hemos encontrado mención alguna a estos bustos en bronce⁴⁸. Sin embargo, sí aparecen descritos los bustos en mármol de personalidades de la Grecia clásica. En la pieza 89 de la Real Casa del Labrador, según el inventario de 1852, encontramos: «Diez y seis bustos de sabios Griegos, sacados de las excavaciones de Roma, y traídos por D. Nicolas Azara con pedestales de mármol, color ceniza y encarnado»⁴⁹.

A pesar de que las informaciones apuntan a que estuvieron en un primer momento en Aranjuez y después fueron trasladadas al Museo del Prado⁵⁰, tampoco en este último hemos encontrado mención alguna a las dos piezas; no

43. B. S. Castellanos de Losada, vol. II, 1849, pp. 170-171 [op. cit. n. 23].

44. Citado por J. Jordán de Urries y de la Colina, «Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez», *Reales Sitios*, año XL, n.º 156, 2003, p. 62.

45. *Ibidem*.

46. Citado por B. Cacciotti, «La collezione di José Nicolás de Azara: Studi Preliminari», *Bollettino d'arte*, n.º 78, 1993, pp. 20-21. Nota de los bustos de mármol q.e dexó encajonados el Exmo. Sr D. José Nicolas de Azara en este R.l Placio de S.M. en Roma al tpo. de su partida de dha. Ciudad en N.º 19. Caxon.s que existen en el mismo R.l Palacio.

47. Citado por J. Jordán de Urries y de la Colina, 2003, p. 63 [op. cit. n. 44]; Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 187.

48. AGP, Administración General, Caja 5209. [●].

49. AGP, Administración General, Inventarios, Caja 5209, exp. 10, p. 6.

50. Agradezco la colaboración prestada por Stefan Schröder, Jefe de Conservación de Escultura del Museo del Prado. R. Coppel Aréizaga, *Catálogo de la Escultura de Época Moderna, s. XVI-XVIII*, Madrid, 1998.



Fig. 12. Friedrich Wilhelm Eugen Döll, Anton Raphael Mengs,
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. n.º B I 339, Berlin.

obstante, como ocurre en el caso de Aranjuez, aparece documentación referida a las esculturas en mármol que representaban bustos griegos, como así queda documentado en las conversaciones entre el Director del Real Museo de Pintura y Escultura y el Jefe Superior de Palacio:

Exmo Sor todos los Museos de Europa se están enriqueciendo diariam^{te} con nuevos tesoros artísticos o históricos que el R. Museo de Mad. q^e es reconocido por todo el mundo como uno de los tres primeros q^e existen quedará estacionario si no se piensa tamb en aumentarlo. No siendo p^r desgracia este el reconocimiento oportuno de pensar en nuevas adquisiciones, puede no obstante irse aument^{do} su interés que caudal artístico. Le conseguiría esto p^r de pronto (y ahora tenía el recon^{to} oportuno p^r q^e se está trabajando sin descanso en el nuevo catálogo de sus cuadros) si se resuelve lo q^e quedó pend^{te} de ejecución hace algun tiempo. Por lo

cual el gasto q^e habría q^e hacer sería del todo insignificante –casi nulo–.

Con fha 13 del Nov^e del 1865 tuve el honor de oficiar al S^r adm^{or} del R^l Patr. sobre la necesidad y la conveniencia de traer á este R^l Museo entre otras cosas [...] la colección de bustos griegos q^e trajo a Esp^a el ilustre D. José Nicolas de Azara q^e estan en la Casa del Labrador de Aranjuez parte de los cuales existen en este R^l Establ^{to}⁵¹.

La entrada del busto de Azara en el Museo Nacional de Artes Decorativas resulta imposible de reconstruir, por el momento, dada la ausencia de documentación relativa a este episodio. No obstante, lo más probable es que los bustos en bronce de Christopher Hewetson que se hallan en Madrid sean los mismos que llegaron junto al cargamento de bustos antiguos de la Colección de José Nicolás de Azara.

OTROS BUSTOS DE ANTON RAPHAEL MENGES

En la Galería Nacional de Berlín se conserva un busto en bronce similar –aunque no aparece firmado– atribuido a Friedrich Wilhelm Eugen Döll y fechado en 1777 (figura 12). Una datación tan temprana del bronce se puede explicar como fruto de una confusión, puesto que, en un primer momento, el busto en escayola del Museo de Dresde al que nos hemos referido anteriormente (figura 5), fue atribuido a este mismo escultor y fechado «probablemente» (*vermutlich*) en 1777. En este caso está claro que el autor toma como referencia el vaciado de Christopher Hewetson; sin embargo, el retrato de Menges en mármol atribuido a este mismo autor y conservado en el Schloßmuseum de Gotha difiere de la factura característica del escultor irlandés. Se afirma que fue el busto expuesto en el Panteón, aseveración que debemos descartar ya que no aparece la inscripción en el pecho⁵².

Otro busto similar al anterior se conserva en el Museo Granet de Aix-en-Provence y ambos cuentan con una peana de las mismas características. Según el Archivo del Museo fue adquirido en Roma por Jean-Baptiste Bourguignon de Fabregoules, en 1780, y figura catalogado como «anónimo del siglo XIX»⁵³. Lo que descartamos completamente es que el busto del Museo Granet fuese el que estuvo expuesto en el Panteón, ya que éste debería contar con la inscripción en el pecho.

Otra copia en bronce basada en el vaciado original de Hewetson fue adquirida en 1997 por The Sterling y Francine Clark Art Institute de Williamstown (Massachusetts, EE.UU.)⁵⁴. Está firmada y datada en 1792. En ella encontramos la siguiente inscripción: F. RIGHETTI F. ROMAE 1792. Se trata de una obra del bronce discipulo de Valadier, a quien Hewetson dejó la elaboración de moldes en yeso, Francesco Righetti, que adquirió gran fama en Roma durante la última década del siglo XVIII. Un retrato similar a éste fue localizado por Alvar González-Palacios en la Galería de antigüedades de Alain Moatti en París⁵⁵. Estudiando esta pieza encontró una carta del 16 de septiembre de 1792 en la que se informa de lo siguiente:

51. Archivo del Museo del Prado, Carta fechada en Madrid el 22 de agosto de 1866. Caja 1366, leg. 11.280, exp. 47.

52. S. Roettgen, 2001, pp. 116-117 [*op. cit.* n. 20].

53. Museo Granet, Aix-en-Provence, inv. S-860.1.709. Citado por H. Gibert, *Catalogue*, Aix-en-Provence, 1867, n.º 798, p. 182 («Escuela desconocida del siglo XIX»); e ídem, *Catalogue*, Aix-en-Provence, 1882, n.º 637, p. 286 («Anónimo del siglo XIX»).

54. Agradezco vivamente la ayuda prestada por Richard Rand y Julie Blake, que me han facilitado toda la información requerida.

55. A. González-Palacios, «Ristudiando i Righetti», en *Il gusto dei principi: Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, tomo I, Milán, 1993, p. 305.

Francesco Righetti Romano Scultore in Metalli [supplica...] la grazia di imbarcare una Cassa contenent due busti in Bronzo uno rapresentante il Retrato di Sua Eccza il Sig.^{te} de Azara, altro il Cavalier Menx, e questi spedirsi per la via di Spagna, opere da esso supplicante eseguite [...] 300 scudi⁵⁶.

Sin lugar a dudas, el busto localizado en París y el del Clark Institute corresponden a los que se citan en el permiso de exportación, enviados por Francesco Righetti desde Roma en 1792. A pesar de que se habla de que fueron enviados «per la via di Spagna», debemos descartar rotundamente que los bustos hallados en Madrid tengan que ver con este envío, puesto que éstos sólo cuentan con la firma de Righetti. De hecho, González-Palacios, en nota a pie de página, a pesar de que no reproduce completamente el documento, comenta cómo este busto tenía como pareja el retrato de Azara y que posiblemente «sean los bustos de los que me han informado en el Museo del Prado, que no han sido vistos ni publicados»⁵⁷. A este respecto, es importante descartar la posibilidad de que los bustos de Azara que se conservan en Madrid sean los pertenecientes a Righetti, ya que se han expuesto y publicado y ninguno de los dos lleva la firma del bronce italiano⁵⁸.

Por tanto, lo único que podemos afirmar con seguridad es que la mayor parte de las obras en bronce conocidas de Christopher Hewetson están firmadas y fechadas, o simplemente aparece la fecha de ejecución sobre el busto de los personajes. El resto de los bustos son obras de otros artistas que utilizan el molde de escayola original del escultor irlandés como base para las obras bronce y no imprimen la fecha de ejecución.

Dada la relevancia de estos dos personajes no es extraño que la clientela solicitase este tipo de bustos, pues conformaban un tándem perfecto en la transmisión de los nuevos postulados estéticos del ideal neoclásico, Mengs desde un punto de vista teórico y práctico y Azara desde el punto de vista teórico como directo transmisor del universo estético del pintor alemán. Por esta razón, no es extraño encontrar en instituciones culturales e incluso en parques públicos bustos de estos personajes⁵⁹.

EL BUSTO DE ANTON RAPHAEL MENGS EN MÁRMOL

El busto en bronce que se hallaba en el Panteón fue sustituido por el propio Nicolás de Azara en 1782 por otro similar realizado en mármol, obra también de Christopher Hewetson (figura 13), tal y como aparece reflejado en la inscripción que encontramos a lo largo del borde que recorta la figura: CHRISTOPHORUS HEWETSON SCULP MDCCLXXXI⁶⁰. Además de conferir mayor inmortalidad al personaje retratado, a juicio del diplomático, el mármol era un material más conveniente: «indi gli fu fatto collocare il Suo Ritratto in bronzo modellato già sotto la di lui direzione, ora è in marmo perchè l'ho fatto Mutare a causa che il bronzo in quel sito non facea bene»⁶¹. El pedestal desapareció pero había sido inscrito por Azara:



56. *Ibidem*. Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 13, inc. 297.

57. A. González-Palacios, 1993, p. 305 [*op. cit.* n. 55].

58. E. J. Sánchez Cantón, 1929, p. LIX [*op. cit.* n. 27]; J. J. Luna, 2002, pp. 200-201 [*op. cit.* n. 28].

59. J. Jordán de Urríes y de la Colina, «La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico», en C. J. Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007, vol. II, Madrid, 2007, pp. 951-973.

60. J. N. de Azara, 1780, p. XXXII [*op. cit.* n. 21].

61. T. Hodgkinson, 1952-1954, pp. 42 y ss. [*op. cit.* n. 7].



ANT. RAPHAELI. MENGs.
 PICTORI. PHILOSOPHO.
 JOS. NIC. DE. AZARA. AMICO. SUO. P.
 MDCCLXXXIX
 VIXIT. ANN. LI. MENSES. III. DIES. XVII⁶²

Este retrato deriva directamente del vaciado y del bronce aunque, en esta ocasión, se han tallado por completo el pecho, los hombros y parte de los brazos. Si en el siglo XVIII todavía no estaba demasiado extendida esta costumbre, lo cierto es que durante el siglo XIX el Panteón llegó a llenarse de tal cantidad de bustos que esta situación condujo a que el Papa Pío VII decidiese trasladar todos los bustos a la Protomoteca Capitolina. Por esta razón, el busto en mármol de Mengs que realizó Hewetson en 1781 para sustituir al anterior en bronce se encuentra desde 1820 en la Protomoteca Capitolina de Roma (Palazzo dei Senatori)⁶³. A su llegada fue ubicado en la denominada sala de apertura junto a otros *forestieri* como Winckelmann, Poussin o Angelica Kauffman, con una nueva inscripción, hoy extraviada.

ANTONIO RAFFAELLO MENGs
 PITTORE
 N. To MDCCXXVIII M. To MDCLXXXIX
 NICOLA DE AZARA
 MDCCLXXXII

De hecho, se oculta parte de la peana formada por volutas en donde teóricamente debería aparecer la identificación del personaje. El iris de los ojos apenas ha sido esbozado y la cabeza, aunque se dirige también hacia la derecha del espectador, no aparece en una posición tan cabizbaja, como ocurría en el bronce. No obstante, hay que tener en cuenta que estos bustos eran concebidos para ser vistos a una cierta altura. Esto explicaría la tendencia a dirigir la mirada hacia el suelo. Quizá el detalle que más resalta es el modo de describir la musculatura como si de una escultura romana se tratase. De este modo, se otorga gran heroísmo a la imagen del artista. Además, se deja sentir una mayor apertura de la boca, como si se dispusiese a arengar a una muchedumbre.

En el interior del Panteón el nicho se encontraba situado entre la primera y la segunda capillas de la parte derecha si nos colocamos de frente a la entrada. Años después, cerca de él se colocaron los bustos de Nicolas Poussin y Annibale Carraci. La posibilidad de quedar inmortalizado en el Panteón gracias a la exhibición de una obra era, sin lugar a dudas, un gran orgullo para todo artista, pues podían compartir espacio con las más grandes personalidades y artistas de todos los tiempos.

En una dedicatoria, Carlo Fea llamaba la atención sobre el papel decisivo que Azara jugó en la vida del artista, pues sin su apoyo no hubiese sido capaz de llegar tan lejos:

L'Apelle sassone Mengs, che sopra tutti sperimentò gli effetti più dolci della vostra amicizia, e poté ripromettersi in Voi di un protettore delle sue onoratissime fatiche, mentre a Voi egli dovette in gran parte le sue fortune, el la celebrità del suo Nome, in vita, e dopo morte ancora [...] ⁶⁴.

62. Ibidem.

63. AA.VV., *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, Cat. Expo. (Palazzo Reale, 2 de marzo-28 de julio de 2002), Milán, 2002, p. 469.

64. C. Fea, *Notizia istoria sul Cavaliere Don Giuseppe Nicola Azara Aragonese, Ambasciatore di Spagna a Parigi, morto in detta città li 5. piojoso anno XII*, París, 1804, p. 6.



Fig. 13. Christopher Hewetson, Anton Raphael Mengs, 1781, Musei Capitolini, Promoteca Capitolina, Archivio fotografico dei Musei Capitolini, Inv. n° PRO 42, Roma.



Anton Raphael Mengs fue uno de los abanderados del movimiento neoclásico, cuya imagen imprimía categoría y distinción a cualquier Colección. Por otro lado, Azara era muy admirado. Antonio Ponz se refiere a él en los siguientes términos:

Ahora voy á caer en otra digresión como la pasada, para contarle á V. Aunque muy por mayor las preciosidades de las Artes que ha adquirido en Roma una persona de nuestra estimación, y amigo muy particular que fue de Mengs. Hablo del señor Don Joseph Nicolas de Azara, Ministro de S.M en aquella Corte, en donde V. sabe la estimación que (prescindiendo de su empleo) se ha adquirido por su literatura y fino gusto. Le quiero formar á V. un género de catálogos, para que participe del gusto que yo he tenido en saber con certeza á que se reducen estas preciosidades y también para que dé noticia de ellas á nuestros amigos, [...] sepa V pues en primer lugar que dicho caballero es dueño nada menos que de unas cincuenta obras de Mengs, entre cuadros, miniaturas, dibuxos de lápiz, de tinta de la china, y de otras maneras. Ya sabe V. que aquel gran profesor nihil intentatum reliquit, tratándose de su Arte, y que de todos modos hizo cosas superiores como las hemos visto y admirado⁶⁵.

Existe una obra que refleja la comunión de ideas y la amistad existente entre el artista y su biógrafo. Me refiero al doble busto de José Nicolás de Azara y de Anton Raphael Mengs de Giovanni Volpato, fechado en 1785 (figura 14).

La importancia de contar en Madrid con dos bustos que representan a Anton Raphael Mengs radica en el hecho de que son dos obras de Christopher Hewetson que no han sido documentadas ni incluidas en el catálogo general de este artista, si bien una de ellas, el busto en yeso, ya se exhibió en la exposición titulada *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*⁶⁶. Sin lugar a dudas, y dado que España no era un país susceptible de ser visitado en ese periplo a través de Europa, y que los españoles no solían realizar este tipo de viajes, hubiese sido muy difícil encontrar obras del escultor irlandés, a excepción de los encargos realizados por José Nicolás de Azara. Lo más seguro es que los destinatarios de las obras fuesen británicos, cuyos equipajes se perdieron con la captura del barco que los transportaban. Conocer a quién iban destinados los cajones donde viajaban estas escayolas podría esclarecer este episodio; sin embargo, la investigación tan sólo ha inducido a sospechar que el cajón H pudiese tener distintos destinatarios, entre ellos el joven Francis Basset, aunque también podría hablarse de un cajón enviado por el propio Hewetson, o destinado a personajes como Lord Herbet, que tuvo al escultor irlandés como cicerone en Roma. Por otro lado, el cajón M.G. quizá fuese un envío del agente de arte y antigüedades James Byres a Escocia, realizado a través de algún pariente, como George Moir⁶⁷.

A pesar de que se trata de un tema complicado y quedan incógnitas por desvelar, con este artículo he pretendido dar a conocer la figura del escultor irlandés Christopher Hewetson, actualmente poco valorado, que, sin embargo, no sólo tuvo un gran reconocimiento en su época sino que también fue admirado por su más feroz competidor, el archifamoso escultor italiano Antonio Canova. Además, considero importante llamar la atención sobre la

65. A. Ponz, *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1788, Carta 2ª, vol. XIV, pp. 54 y 55, párrafos 16-18.66.

66. Véase la nota 2.

67. A. M. Suárez Huerta, 2004 [op. cit. n. 7].



Fig. 14. Giovanni Volpato, Doble busto de José Nicolás de Azara y Anton Raphael Mengs, 1785, *Accademia Carrara*, Inv. n° SC.98SCZR041, Bérgamo.

amistad entre los tres personajes protagonistas de este artículo, pues constituyen un ejemplo singular de la camaradería en el ámbito artístico que pudo vivirse en la Roma de las últimas décadas del siglo XVIII.

FIESTAS DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA ARGENTINA EN 1910: VISITA DE LA INFANTA ISABEL A BUENOS AIRES

Mario Fernández Albarés. *Investigador*

Reyes Utrera Gómez. *Patrimonio Nacional*

En el año 2010 se conmemora el segundo centenario de los hechos históricos acaecidos en Argentina en mayo de 1810, que supusieron el inicio de un proceso que terminaría en 1816 con la declaración de independencia de la nación. Por ello, este año se presenta como justa ocasión para recordar notables sucesos históricos, como fue el viaje de la Infanta Isabel a Buenos Aires, del 18 de mayo al 3 de junio de 1910, en calidad de embajadora extraordinaria de España para las celebraciones del primer Centenario de la Independencia. Este viaje, de capital importancia en la historia de las relaciones entre España y los países hispanoamericanos, generó una interesante documentación gráfica, que en su mayor parte hoy damos a conocer, con la reconstrucción visual de los hechos que acaecieron durante aquella excepcional embajada y que hoy incorporamos como elementos nuevos de nuestra historia.

1. AGP, Reinados, Alfonso XIII, caja 12800, exp. 7: Correspondencia de la Infanta Isabel con Alfonso XIII; carta del 27 de febrero de 1910: «Querido Alfonso: Te agradecería me permitieras exponerte varias preguntas para antes de aceptar la honrosa misión que me quieres confiar. Primera: Qué motivos hay para que vaya una persona real a Buenos Aires? Segunda: Qué motivo tiene Nino para no aceptar. Tercera: desearía estar autorizada para pensarlo unos 8 o 15 días y consultar opiniones de personas de altura y buen criterio sobre las ventajas o desventajas de mi viaje. Cuarta: Me alegraría si fuera posible no coincidir con el duque de Abruzzo porque como viuda de un príncipe de Nápoles al coincidir es seguro que no solo la familia de Nápoles sino la mayoría de las familias reales se extrañarían. Quinta. En qué condiciones y cuando sería el viaje?, de tu sobrina que te quiere, Isabel». AGP, Reinados, Alfonso XIII, caja 8810, exp. 39: Almuerzo en el comedor de diario el día 29 de abril de 1910 en obsequio de la Misión extraordinaria española que, presidida por la Infanta Isabel, irá a Argentina con motivo del Centenario de la Independencia.

LOS PREPARATIVOS DEL VIAJE

Al gallardo mensaje del Gobierno argentino en el que brindaba a España un lugar de honor en el interesante programa de conmemoración oficial del primer Centenario de la Independencia, el Gobierno español que presidía Canalejas dio su aprobación, ratificando los acuerdos adoptados en principio por el Gabinete de Maura. El anuncio en Argentina de la participación de la Corona española en las fiestas del Centenario, en un ambiente de enorme agitación política, llevó a Canalejas, recién llegado a la Presidencia en febrero de 1910, a no querer comprometer la imagen del Rey, por lo que finalmente, y en concordancia con la invitación argentina, se dispuso que asistiese a las aludidas celebraciones una notable misión española en la que el Rey Alfonso XIII otorgó su representación, por Real Decreto firmado el 12 de abril, «a su muy amada tía S.A.R. la serenísima Sra. Doña Isabel Francisca»¹. Desde mediados de 1909 se conjeturaba con que el enviado español sería el Primer Ministro, Antonio Maura, pero dada la influencia decisiva de éste en que el Rey Alfonso XIII no firmara el indulto de Ferrer Guardia, acusado de organizar la huelga revolucionaria de 1909, y su posterior ejecución, que colocó al político español en el papel de verdugo, se consideró



Fig. 1. Eloy Salgado, Puerto de Buenos Aires a la llegada de la embajada española, AGP, Inv. n° 10166759, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 2. Eloy Salgado, Recibimiento de la colonia española a la Infanta Isabel a las puertas del palacio de Bary, AGP, Inv. n° 10166752, Madrid, Patrimonio Nacional.

poco oportuna esta elección. El 20 de marzo ya se anunciaba en Argentina que la delegación española podría ser encabezada por un miembro de la Casa Real española, la Infanta Isabel de Borbón, tía del Rey, anuncio que, según el testimonio de Horacio Salas, exaltó a la sociedad argentina, pues podría ver a una auténtica princesa europea. Muchos se ilusionaron con la idea de que, si se prodigaban las atenciones a tan ilustre visitante, serían condecorados de algún modo por la Monarquía hispana, y es que, a pesar de la tradición republicana argentina, los resplandores reales hipnotizaban a un sector importante de la clase alta del país.



Fig. 3. Leopoldo Alonso, Visita al zoológico del parque de Palermo, Colección particular, Ciudad Real.

2. Sus investigaciones y hallazgos en materia de radiocontrol, aerostación y transbordadores le hicieron merecedor de ingresar en la Academia de Ciencias de París, así como en la Real Academia Española.

3. Miembro de la Real Academia Española y reconocido dramaturgo, consagrado tras la publicación de *El nudo gordiano* en 1878. Escribió interesantes notas durante el viaje que serían publicadas por entregas en *La Ilustración Española y Americana* bajo el título *Cartas de viaje y Memorias del viaje* respectivamente. [6].

4. En su estudio iconográfico sobre la Infanta Isabel (*Archivo Español de Arte*, XVIII, 1951), Enrique Lafuente Ferrari menciona que el pintor Gonzalo Bilbao realizó el retrato de la Infanta en el contexto del viaje a Buenos Aires.

5. Carta de Peppino Benlliure Ortiz a su madre María Ortiz, Madrid, 17 de marzo de 1910 (Archivo de la Casa-Museo Benlliure, Valencia, sign. C29BEN036). [6].

6. Se distinguió, siendo teniente coronel, en la acción de Taxdirt (campana de Melilla, 20 de septiembre de 1909), por lo que fue laureado con la Cruz de San Fernando.

La legación trató de llevar a Buenos Aires la excelencia de la mano del ilustre senador y diplomático Juan Pérez Caballero como jefe de la embajada; Leonardo Torres Quevedo² en representación de la comunidad científica; Eugenio Sellés personalizando las letras hispanas³; el ingeniero Rivera, uno de nuestro primeros constructores de obras hidráulicas, y Gonzalo Bilbao⁴ como representante del mundo artístico, aunque en principio se pensó en Mariano Benlliure⁵. Formaban parte también de la legación varios miembros del ejército español, distinguidos en su mayoría en diversas acciones de armas: el teniente coronel José Cavalcanti, militar del arma de Caballería de heroico historial⁶; el general de división Benítez Parodi; el teniente coronel García Cabrera; el comandante de artillería Francisco Coello; el capitán de ingenieros González Castejón, y el capitán Tovar, aguerrido militar herido en la reciente campaña de África. No podían faltar tampoco en ella los más queridos y cercanos colaboradores de la Infanta, la Marquesa de Nájera, inseparable compañera desde hacía 57 años, y su secretario personal Alonso Coello y Contreras, que por seguirla no dudó en cruzar el océano a sus casi 80 años.

Por expreso deseo de Romanones se quiso dar al viaje una gran difusión en la prensa, por lo que se incorporaron a la misión los cuatro periodistas de mayor autoridad y renombre: el Marqués de Valdeiglesias⁷, director de *La Época*; Luis López-Ballesteros, director de *El Imparcial*; Leopoldo Romeo, director de *La Correspondencia*, y Alfonso Rodríguez Santa María, director de *Blanco y Negro*. También acompañó a la misión española como reportero gráfico el periodista y fotógrafo Leopoldo Alonso, colaborador de *Prensa Española*. Por último, las



Fig. 4. Eloy Salgado, Ceremonia de la primera piedra del Monumento en honor de la República Argentina, AGP, Inv. n.º 10217311, Madrid, Patrimonio Nacional.

ciudades de Madrid, Zaragoza, Barcelona, Vigo y Huelva, directamente implicadas, llevaron una insigne representación, así como una serie de comisionados de las principales compañías industriales españolas.

Con la embajada encabezada por la Infanta Isabel y con el enorme esfuerzo con que España tomó parte en la celebración de las fiestas del Centenario, el Gobierno cumplía un deber ineludible en orden a acercar a los pueblos español y argentino y a eliminar viejos prejuicios. Era la compensación a un país en el que un millón de compatriotas había encontrado el campo abierto y fértil en todos los sectores, siendo por tanto algo más que un tributo protocolario lo que en aquella gran fecha debía nuestro Gobierno⁸. El viaje de la Infanta fue precedido en Buenos Aires por una intensa campaña en la prensa para dar a conocer a la egregia dama, recalcando su popularidad en España, sobre todo en Madrid, por su carácter vivaz y el refinamiento de su espíritu.

A comienzos del siglo XX, la rápida difusión de las técnicas fotográficas, debido especialmente a la expansión de los nuevos materiales sensibles al gelatinobromuro, permitió que no sólo profesionales sino también simples aficionados dejaran espléndidas colecciones de instantáneas y vistas estereoscópicas. La práctica de la fotografía, que hasta unos años antes era una compleja actividad sujeta al trabajo artesanal de los fotógrafos, se veía ahora arropada por la producción y comercialización de toda clase de materiales necesarios para su práctica⁹. Es en este contexto en el que presentamos la serie de estereoscopias que se custodian en el Archivo General de Palacio, que, junto a las fotografías pertenecientes a la colección particular de Don Mario Fernández Albarés (que forman parte del gran reportaje fotográfico que realizó el periodista y fotógrafo Leopoldo Alonso¹⁰), y a la información que aportan las fuentes literarias y las noticias de la prensa publicadas en los periódicos que se hicieron eco de estos eventos, nos permite la reconstrucción gráfica de aquellos hechos¹¹.

7. Su crónica del viaje, la más completa información sobre las celebraciones del Centenario, se publicó meses más tarde como *Las fiestas del Centenario de la Argentina: Viaje de S.A.R. la Infanta Isabel a Buenos Aires*, Madrid, Fortanet, 1911.

8. Sobre este tema véase: E. Camba, *Los españoles en el Centenario Argentino*, Buenos Aires, 1910.

9. La industrialización de las placas secas de gelatinobromuro y la aparición de cámaras fotográficas de fácil uso serán los factores determinantes de este proceso.

10. Leopoldo Alonso (1880-1949), abogado, periodista y fotógrafo. La inquietud de este personaje merece una mención especial, ya que su carácter singular le convirtió en protagonista directo de los primeros tiempos de la aviación española. A falta todavía de una biografía de este enigmático profesional que dé las claves del abandono de su profesión de abogado para introducirse en uno de los capítulos más audaces del reportaje, por su participación entre misiones aeronáuticas como entre otras el primer tramo de ocho horas del histórico vuelo del Plus Ultra, desde Palos de la Frontera hasta Las Palmas el 22 de enero de 1926, coincidimos con el historiador de la aviación Manuel de la Peña, quien le considera como el cronista oficial honorario de la aviación española.

11. Desgraciadamente, debido al habitual descuido del patrimonio fotográfico, no ha llegado hasta nosotros toda la documentación gráfica que generó este viaje, ya que el Marqués de Valdeiglesias cita en su crónica la entrega a la Infanta de un repertorio fotográfico de interés, auspiciado por la Juventud Universitaria, del que no queda testigo alguno.



Fig. 5. Leopoldo Alonso, Firma del acta de la colocación de la primera piedra del Monumento en honor de la República Argentina, Colección particular, Ciudad Real.

REMEMORACIÓN GRÁFICA DEL VIAJE: FOTOGRAFÍAS DE ELOY SALGADO Y LEOPOLDO ALONSO

El 1 de mayo de 1910 los Reyes y los Ministros de Estado y de Marina, García Prieto y Arias de Miranda en representación del Gobierno, acompañaron hasta Cádiz a la Infanta Isabel, que partiría el día 3 de mayo en el navío de la Transatlántica *Alfonso XII*, antiguo buque alemán, adquirido por España durante la guerra con los EE.UU. para convertirlo en crucero rápido. Era propiedad del Marqués de Comillas, quien se afanó en reformarlo con ocasión del viaje, como un verdadero palacio flotante en el que se combinaban los adelantos de la ciencia náutica con los máximos refinamientos del lujo y el confort. Al mando del capitán Deschamps, afamado marino y héroe de la guerra de Cuba, y con la escolta del vapor Satrústegui, la travesía transatlántica se desarrolló sin incidentes.


A un fotógrafo aficionado español, que respondía al nombre de Eloy Salgado y del que no tenemos más datos, debemos la mayor parte de las imágenes que ilustran la visita de la Infanta a Buenos Aires, pues amablemente las hizo llegar al Palacio Real en forma de una colección de 38 positivos estereoscópicos¹². Este reportaje, perfecto ejemplo de la fiebre e inquietud por la estereoscopia que se propagó entre los aficionados a la fotografía desde finales del siglo XIX, nos permite

12. AGP, Administración General, caja 3028, n° 10159621 a 10159642, «Colección para la Casa Real de España. Vistas tomadas expresamente por el aficionado español Eloy Salgado».



Fig. 6. Anónimo, Boceto para el Monumento de los Españoles en el estudio de Querol, *Colección particular, Ciudad Real*.



13. La estancia de la Infanta en Buenos Aires fue un acontecimiento documentado también cinematográficamente. Como dice Valdeiglesias, a la llegada en el muelle había «10 cinematógrafos que impresionaban en sus películas la entrada del Alfonso», y más adelante, en la despedida, «Muy en primera fila cinco máquinas cinematográficas y dos fotógrafos disparando sin cesar para fijar en sus películas aquellas últimas escenas de la partida». M. de Valdeiglesias, 1911 [op. cit. n. 7]. Véase como apéndice en el  el material audiovisual que se conserva en la Filmoteca en relación con el viaje.

14. AGP, n.º 10166751, 10166757 y 10166759.

15. Según la información publicada en *El Diario Español* del 12 de mayo de 1910, la carroza que usó en su gobierno el estadista Bernardino Rivadavia, y que se encontraba alojada en las cocheras de la residencia del gobernador, se había empezado a engalanar a fin de destinarla, en las fiestas del Centenario, a la Infanta Isabel.

16. M. de Valdeiglesias, 1911, p. 513 [op. cit. n. 7]; también Horacio Salas, *El Centenario: La Argentina en su hora más gloriosa*, Buenos Aires, 1996, dedica varios capítulos al estallido anarquista y la defensa del orden, y a algunos de los acontecimientos más penosos como la bomba en el Teatro Colón y el intento de agresión a la Infanta.

17. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 1910: Eugenio Sellés, en una sus *Cartas de Viaje* fechada el 8 de julio, escribe: «Aterra, en vez de prometer, el programa de festejos a que nos han sometido!».

constatar el espectáculo que supuso, tras dos semanas de navegación, la llegada de la Infanta Isabel a Buenos Aires¹³. Allí fue recibida por el Presidente Figueroa Alcorta en medio de un clamor que conmovió a la Infanta española¹⁴. Tres buques, el *Río Uruguay*, el *Salto* y el *Adriático*, alquilados y empavesados especialmente para la ocasión, salieron a recibir al *Alfonso XII*, en homenaje de la aristocracia argentina a la Infanta española. Cada uno llevaba a bordo un centenar de socios de los tres clubs más exclusivos de Argentina, el Jockey, el Círculo de Armas y el Club del Progreso. Salieron a recibirla engalanadas la corbeta *Nautilus*, buque escuela español predecesor inmediato del *Juan Sebastián Elcano*, y la fragata *Sarmiento*, buque escuela argentino, con sus tripulaciones completas trepadas a los mástiles. Además, 200 familias españolas la esperaban en el vapor *París* agitando banderas nacionales. Hablan por sí solas las fotografías de Salgado con las imágenes del puerto (figura 1) y de las calles rebosando de concurrencia aguardando el paso de la comitiva, ajena a la espera de media hora con que el Presidente Figueroa Alcorta tributó a la legación española. El diario *La Razón* publicaba al día siguiente que «Nunca se tributó a nadie un homenaje igual», y de un análisis detallado de los programas de actos de la semana puede colegirse que la recepción oficial a la antigua metrópoli tuvo brillos con los que no contaron otras delegaciones extranjeras.

Las crónicas de la prensa hablaban de más de 300.000 personas en un espectáculo difícil de olvidar para quienes lo presenciaron. El carruaje de la Infanta¹⁵ se vio rodeado desde el primer momento por una verdadera multitud que a duras penas lo dejaba avanzar, y ella, infatigable, no dejó de agradecer las demostraciones de cariño, conquistando la simpatía del pueblo de Buenos Aires desde que se asomó al balcón de la Casa Rosada. De allí se dirigiría al palacio de Teodoro Bary (figura 2), uno de los primeros financieros de Argentina, nacido en Alemania y creador de algunas de las principales empresas industriales, comerciales, financieras y agropecuarias del país además de desempeñar un lugar destacado en la política, primero como diputado pellegrinista y después por la Unión Cívica Radical en 1920. Bary cedió gustosamente para el alojamiento de la Infanta su residencia, elegante construcción de estilo francés, mientras él se encontraba en su domicilio de París. El flamante palacio, hoy desaparecido, estaba situado en la avenida Alvear, una de las zonas más nobles de la ciudad. El resto de la comitiva se alojó en el Hotel Majestic, alquilado por el Gobierno para la ocasión.

El caluroso recibimiento que se tributó a la Infanta mitigó la tensión que se vivía en la ciudad, en estado de sitio decretado por el Gobierno a consecuencia de la agitación anarquista y la amenaza de huelga general; de este ambiente se hace eco el marqués de Valdeiglesias con motivo del desarrollo de los actos que tuvieron lugar el día 22 de mayo¹⁶. Desde el día 18 hasta el 3 de julio las autoridades habían organizado un apretado programa de festejos presididos por el primer mandatario argentino y por la Infanta. Revistas navales, sesiones extraordinarias en el Congreso y Senado, fiestas, funciones de gala en los grandes teatros Avenida y Colón, inauguraciones, tedeum en la Catedral... agasajos que se desarrollaron como tributo de admiración de todo un pueblo¹⁷. La Infanta dedicó el primer día de su estancia en Buenos Aires a la más digna institución española de la metrópoli, el Hospital Español, fundado por la Asociación



Fig. 7. Eloy Salgado, Fachada iluminada del Banco de la Nación Argentina, AGP, Inv. n° 10159623, Madrid, Patrimonio Nacional.

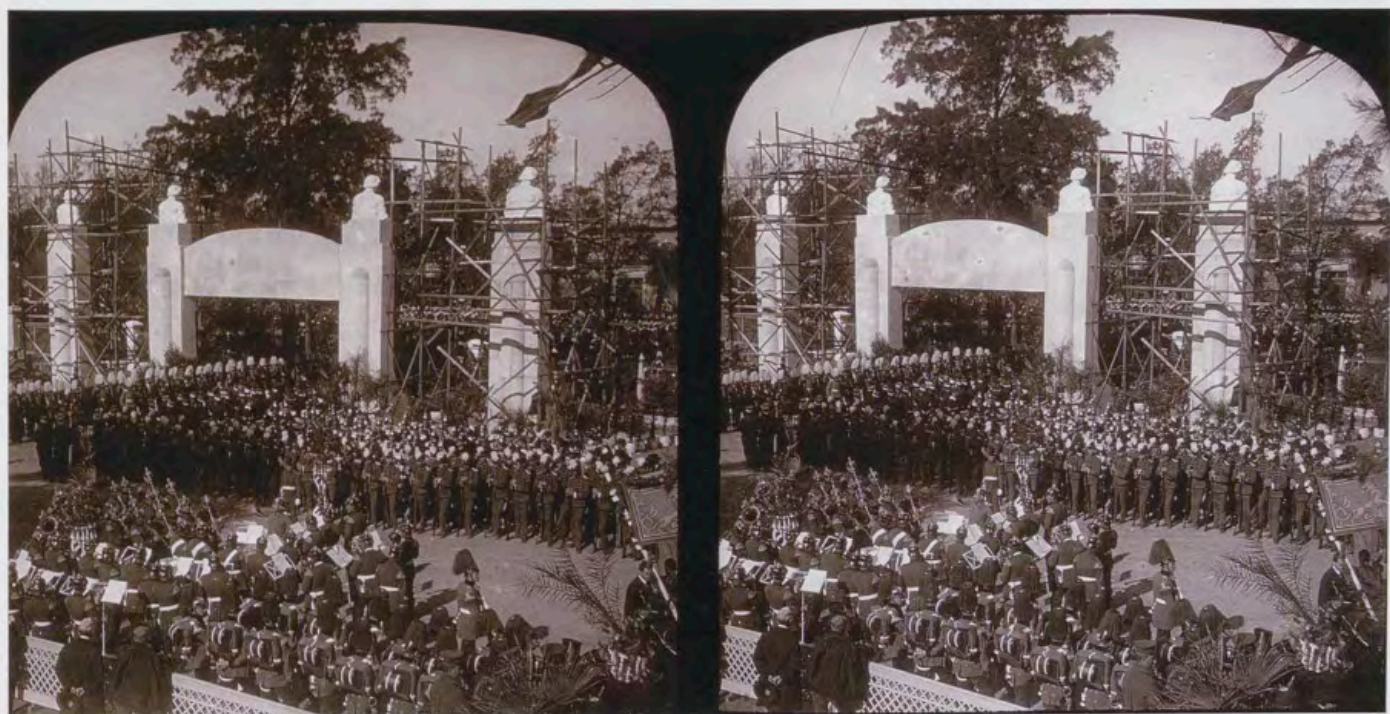


Fig. 8. Eloy Salgado, Formación de banda de música y tropas en honor de la Infanta Isabel en el parque de Palermo con motivo de la inauguración de los Pabellones de España, AGP, Inv. n° 10166760, Madrid, Patrimonio Nacional.

Patriótica Española a instancias de Pedro Martín de la Bárcena; recorrió sus instalaciones acompañada por su director, don Anselmo Villar, el Doctor Avelino Gutiérrez y la benemérita hermana Josefina¹⁸. Especialmente grata resultó a la Infanta la visita a Palermo, magnífico parque, equivalente a nuestro parque del Retiro, aunque de mayores proporciones, con un jardín zoológico que entonces rivalizaba con los de Londres y Berlín, y donde el reportero Alonso captó una simpática instantánea (figura 3).

Impaciente por conocer la vida argentina en sus diversos aspectos, la Infanta visitó el día 20 una de las grandes haciendas argentinas, la Estancia de San Juan, propiedad de Leonardo Pereyra Iraola, Secretario de la Sociedad Rural Argentina,

18. El fotógrafo Leopoldo Alonso realizó unas excelentes tomas de esta visita, que ilustran la crónica ya citada del Marqués de Valdeiglesias.



19. Los marinos de los barcos españoles contribuyeron a dar realce a la presencia española. En la revista militar del día de la Independencia, desfilaron por parte española los marinos del crucero acorazado *Carlos V*, junto con 16 guardiamarinas y 60 hombres del *Nautilus*.

20. H. Salas, 1996 [op. cit. n. 16].

21. «El *Diario Español*, de lectura obligada para los inmigrantes, hacía un llamamiento a todos los españoles, sin distinción de clases ni ideas políticas, para que se presenten a las diez de la mañana a saludar a la Infanta. La convocatoria surte efecto y antes de la hora acordada ya se agolpan a las puertas del edificio más de cincuenta mil personas, a las que se suman miles de curiosos que contemplan el espectáculo». M. J. Rubio, *La Chata: La Infanta Isabel de Borbón y la corona de España*, Madrid, 2003, p. 377.

22. AGP, n° 10166750.

23. M. de Valdeiglesias, 1911 [op. cit. n. 7].

24. «En el desfile militar, en previsión de un atentado, la policía aconseja cambiar la ubicación de la Infanta en el último momento, pero ésta se niega en redondo para no alterar el protocolo. En el Hotel Majestic, donde se hospedaba la comitiva española, se produce al mismo tiempo un sabotaje a la luz eléctrica.» M. J. Rubio, 1996, p. 378 [op. cit. n. 21].

25. Representante alemán en las fiestas del Centenario y brillante militar, autor entre otros tratados militares de *La Nación en armas*, libro que tuvo una gran influencia en la formación castrense argentina.

quien ofreció en su mansión, en pleno campo de labor, una animada fiesta criolla en la que la Infanta disfrutó de la más auténtica expresión artística regional. Horacio Salas comenta en su obra sobre el Centenario que la Infanta se retiró unos momentos a orar en la capilla de la estancia (Inv. n° 10166758), noticia que nos hace pensar que la imagen de Eloy Salgado en la que se recoge la visión estereoscópica de una capilla u oratorio podría seguramente corresponder a la misma.

Al día siguiente se celebró, con la solemnidad propia de los acontecimientos centrales de las fiestas del Centenario, una impresionante revista naval, en la que participaron casi 50 buques de diferentes nacionalidades, entre los que se encontraban nuestro crucero acorazado *Carlos V* y la corbeta *Nautilus*¹⁹. La Infanta presenció el acto junto al Presidente argentino a bordo del buque más emblemático de la Armada nacional, la fragata escuela *Sarmiento*, en el puerto de la ciudad de La Plata. Esa misma noche la Infanta enviaba al Rey un telegrama entusiasta: «La revista naval preciosa. La bandera española ondeaba en los topes de todos los barcos. Yo he gozado mucho y he pensado mucho en ti. Te abraza tu tía, Isabel».

El domingo 22 de mayo, para cumplir con el precepto dominical, la Infanta concurrió a la misa oficiada en la Catedral, y a pocos metros de donde se hallaba la policía detuvo a un anarquista italiano que portaba un cuchillo de más de 25 centímetros de hoja. Debido al estado de sitio, los diarios no mencionaron el episodio, pero Valle-Inclán, que se encontraba en ese momento en la Catedral, recordaría la presencia de ánimo de la Infanta, quien al enterarse sólo dijo a uno de sus acompañantes: «es sensible no poder agradar a todos cuando a todos había venido yo a ver»²⁰. Desde ese mismo día se convocaba desde el *Diario Español*, por parte de su director Antonio López de la Gomara, a los más de 300.000 compatriotas residentes en Buenos Aires para que concurrieran a la manifestación con que esa tarde se quería homenajear a la Infanta²¹.

Eloy Salgado no fue ajeno al emotivo recibimiento que tributó a la Infanta la enorme colonia española a las puertas de su residencia en Buenos Aires. Allí acudieron tanto librepensadores españoles como afiliados a partidos poco afectos a la Monarquía, en un acto de demostración de patriotismo por encima de las diferencias ideológicas²². El Marqués de Valdeiglesias recuerda en su crónica del viaje cómo, de entre todos los festejos que tuvieron lugar, ninguno llegó tan hondo al ánimo de la Infanta como la manifestación que protagonizó la colectividad española ante el palacio de Bary el día 22 de mayo (figura 2):

Fue algo colosal por su espontaneidad, superó todos los cálculos, y la misma Infanta, que había prometido estrechar la mano de cuantos pasaron a saludarla, hubo de declararse vencida ante la incesante multitud y retirarse al interior, para salir al balcón desde donde presenció el desfile de millares de españoles, que se prolongó durante dos horas²³.

El 25 de mayo era el día grande de las celebraciones del Centenario, y varias fotografías de Eloy Salgado muestran el trayecto de la comitiva desde la Catedral, para la celebración del *tedium*, a las tribunas erigidas ante la Casa Rosada, desde donde se presenció la parada militar, en medio de incesantes aclamaciones y vivas a España y a la Infanta²⁴. Eloy Salgado inmortalizó también a la Infanta presenciando el desfile, acompañada por el Presidente Figueroa Alcorta, el Presidente de Chile Pedro Montt y el Barón Colmar von der Goltz²⁵.



Fig. 9. Anónimo, Acto de la bendición de los Pabellones de España, Colección Fundación Mariano Benlliure, Madrid.

EL MONUMENTO DE LOS ESPAÑOLES

La mayor manifestación de sinceridad patriótica se registró con el acto de colocación de la primera piedra del Monumento en honor de la República Argentina²⁶, que tuvo lugar el 26 de mayo (figura 4), acto que fue también ocasión para la confraternidad española con Chile, ya que se incluyeron en el mismo protocolo los homenajes de Argentina a la Infanta y al Presidente de Chile, don Pedro Montt, y juntos acudieron también a la ceremonia. La serie de estereoscopias de Salgado dedica un par de instantáneas a este evento, que captan el grandioso acto de afecto tributado por la colonia española. La celebración se desarrolló en un pabellón levantado en el cruce de las avenidas Alvear y Sarmiento, con elegantes y espaciosas tribunas, engalanadas con banderas y gallardetes, que movidas por el viento, presente también en el acto, confieren a la instantánea tridimensional de Salgado una auténtica sensación de movimiento²⁷. El Embajador español Pérez Caballero pronunció un emotivo discurso que fue contestado por el Ministro del Interior argentino Dr. Gálvez, al término de los cuales se firmó el acta. Gracias a la oportuna cámara de Leopoldo Alonso podemos también revivir el momento exacto de la firma, con un plano cercano de la Infanta que permite la observación más detallada de su atuendo, realizado

26. AGP, n° 10217311.

27. AGP, n° 10166761 y 10166763.



Fig. 10. Anónimo, Pórtico de entrada al recinto de los Pabellones de España, AGP, Inv. n° 10178774, Madrid, Patrimonio Nacional.

con un vistoso sombrero de plumas, elemento indispensable en el vestir protocolario de ceremonias y fiestas (figura 5).

El nombre oficial es Monumento a la Carta Magna y a las Cuatro Regiones Argentinas, pero comúnmente se conoce como Monumento de los Españoles. Realizado en mármol de Carrara y bronce, posee una altura de 24,5 m. Está coronado por una estatua que representa a la República Argentina situada sobre un basamento con escenas alegóricas del trabajo, que surge del centro de un estanque rodeado de esculturas representando a las cuatro regiones argentinas: La Plata, La Pampa, Los Andes y El Chaco.

Las gestiones para su construcción se habían iniciado en junio de 1908, cuando se nombró una comisión que decidiese cuál debía ser la actitud de la colectividad española en las fiestas del Centenario para quedar dignamente representada. De los 35 proyectos presentados²⁸ se aceptó el de erigir un monumento, en principio dedicado a la Paz de América, para cuya realización se escogió a los tres escultores españoles más significativos del momento: Mariano Benlliure, Miguel Blay y Agustín Querol. Para llevar a cabo las gestiones se eligió a un delegado de la Comisión en Madrid, Andrés Mellado, quien se puso en contacto con los tres artistas y tanteó la posibilidad de que enviasen un proyecto conjunto con un presupuesto de 500.000 pesetas.

La Comisión insistió en que «condensando nuestro pensamiento, el monumento no es de orden histórico político sino filosófico, moral y social»²⁹. Con esto se querían eliminar posibles roces entre los dos países —no hay que olvidar que se trataba de un Monumento sufragado por la colectividad de un país colonizador dedicado a una de sus colonias independizadas y que «a una centuria de distancia,

28. VV.AA., *Monumento de los Españoles: memoria de la Comisión del Centenario Argentino*, Buenos Aires, 1927.

29. *Ibíd.*



Fig. 11. Anónimo, Monumento dedicado a Daoiz y Velarde, obra de Aniceto Marinas, AGP, Inv. n° 10178776, Madrid, Patrimonio Nacional.

todavía se temía que en la península perdurasen resquemores hacia la excolonia convertida en república independiente»³⁰.

El 30 de octubre de 1908 se pidió al Congreso argentino una ley que concediera para su emplazamiento la intersección de las calles Alvear y Sarmiento, y en febrero de 1909 se descartó para su ejecución a Blay y a Benlliure, siendo Querol el artista al que se le encargó en solitario la realización del Monumento³¹. El 8 de julio de 1909 se eligieron las inscripciones que irían en las cuatro caras del pedestal: «De una misma stirpe» en la cara norte; «Grandes sus destinos» en la sur; «Uno mismo el idioma» en la oeste, y «A la Nación Argentina, en su primer centenario por España, sus hijos. 25 de Mayo 1910» en la este.

El 22 de agosto de 1909 la Comisión envió una carta a Querol indicándole que la primera piedra había de colocarse el 12 de octubre de ese año, pues al «ser posiblemente el único que se inaugurará durante el Centenario es forzoso que no sufra retraso alguno»³². Sin embargo, los hechos no pudieron desarrollarse como estaba previsto y hubo que esperar a 1927 para que se inaugurase el Monumento. El primer retraso surgió por la muerte, en diciembre de 1909, del escultor Agustín Querol. Dado el avanzado estado en que Querol tenía su obra, la Comisión resolvió que se siguiese con el proyecto, pues como «solo es cosa de sacar puntos y pulir el mármol (...) que lo haga un escultor de 2ª fila ya que los de 1ª pondrían dificultades» (figura 6).

Se decidió que fuese el escultor Cipriano Folgueras quien continuase la obra, y se fijó la fecha del 26 de mayo de 1910 para el acto de colocación de la primera piedra, al que como hemos visto asistieron la Infanta Isabel y el Presidente Figueroa. Desgraciadamente Folgueras falleció en 1911; se decidió entonces que

30. H. Salas, 1996 [op. cit. n. 16].

31. En carta de José Artal a Miguel Blay del 10 de octubre de 1908 se dice: «Contaba poderle anunciar hoy el encargo del monumento a LA PAZ EN AMÉRICA, de que le hablé en mi extensa última. No es posible todavía. Por un lado no ha prosperado mi pensamiento, y ha sido sustituido por un proyecto de Monumento a la República Argentina, y por otro en la reunión celebrada el 26 ppdo, después de aprobada la idea de ese Monumento, al manifestar que se contaba con el concurso decidido de Ud para su ejecución, se produjo una larga discusión y un grupo importante de la Comisión se declaró partidario del Sr. Querol. Como tengo opinión formada al respecto y una convicción arraigada, he renunciado al cargo de Vocal de la Comisión y Secretario de la Junta Ejecutiva, pues no estimo compatible mi presencia en esa Comisión con el error en que a mi juicio se incurrirá si no se le encarga la obra a Ud.» [6].

32. VV.AA., 1927 [op. cit. n. 28].

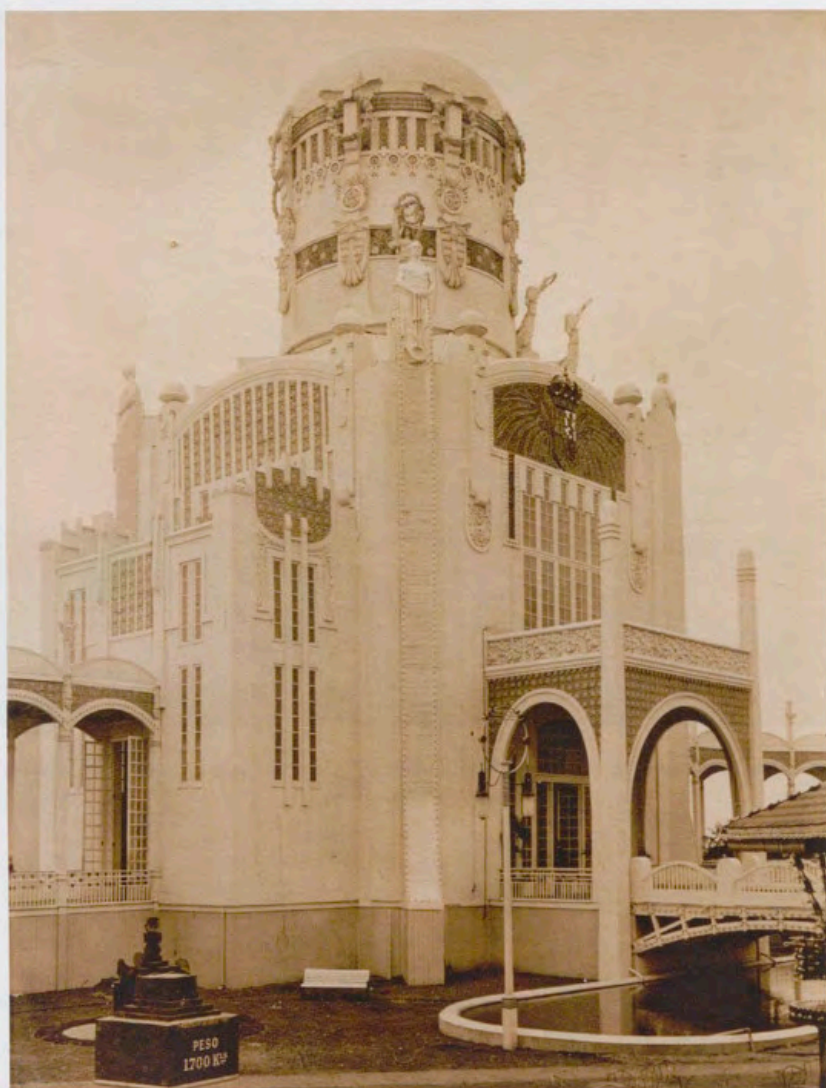


Fig. 12. Anónimo, Pabellón Central de España, AGP, Inv. n° 10178785, Madrid, Patrimonio Nacional.

continuasen los trabajos en el estudio de Querol bajo la dirección de los señores Cerveto y Boni. El vaciado en bronce de los grupos alegóricos de la base se le encargó a la fundición Morales (sucesores de Masriera), bajo la dirección y el repasado de Boni y el escultor Montserrat.

Como significativos avatares posteriores podemos citar la necesidad de incrementar en 60 cm la altura de la figura de la República que corona el Monumento, la pérdida de algunos bloques de mármol de Carrara que luego se encontrarían, la destrucción accidental de la maqueta del basamento, la huelga de canteros en Carrara de 1913 y el fallecimiento ese mismo año de Andrés Mellado, delegado de la Comisión, siendo sustituido por Francos Rodríguez. También en ese año una tormenta derribó el brazo de la estatua principal y lo hizo añicos. Sin embargo, la pérdida más importante se produjo en 1916, cuando el transatlántico *Príncipe de Asturias*, que zarpó de España con parte de los bronce, se hundió cerca de Río de Janeiro³³, perdiéndose la carga y teniendo el escultor Montserrat que rehacerlas, aunque con diferencias. El 25 de mayo de 1927 el Conde de Amalfi, en representación de Alfonso XIII, hizo la entrega oficial del Monumento al Presidente

33. En 1990 se rescató una de las ninfas de bronce, de 2 metros de altura.



Fig. 13. Leopoldo Alonso, Llegada de la Infanta Isabel a Cádiz, Colección particular, Ciudad Real.

de la República, Marcelo T. de Alvear. Actualmente este Monumento es «una de las esculturas integradas totalmente en el paisaje urbano de la capital argentina»³⁴.

La colocación de la primera piedra del Monumento formaba parte de actos similares protagonizados por las diferentes colectividades de residentes en Argentina. En mayo, la comunidad italiana puso la primera piedra de su monumento, en este caso dedicado a Colón, realizado por el escultor Arnaldo Zocchi; los residentes franceses regalaron el monumento *A la República Argentina*, obra de Émile-Edmond Peynot, y los residentes del Imperio austrohúngaro *La columna del tiempo* o *Indicador meteorológico*, columna provista de aparatos de medición del clima y relojes con horarios internacionales.

Unos días después de la colocación de la primera piedra del Monumento, la Infanta visitó la población de Luján para poner a los pies de la popular imagen de la Virgen de Luján una bandera española bordada por damas de Zaragoza. La pequeña ciudad preparó un afectuoso recibimiento, repleta de banderas rojo y gualda. En la ceremonia religiosa, el obispo Jara hizo un alegato a la Madre Patria y una comparación histórica que en más de una ocasión acompañó a la Infanta a lo largo de su vida, en la que invocó el recuerdo de Isabel la Católica como reina que descubrió América, el de Isabel II como quien reconoció la nacionalidad argentina, y el de la infanta Isabel, «que atravesando los mares, sufriendo molestias, peligros y privaciones, aparece a nuestro ojos como una figura romántica de las viejas historias»³⁵.

Entre la elocuente serie de vistas estereoscópicas encontramos más de una veintena ilustrativas de la festiva iluminación con que se engalanaron los principales edificios, plazas, avenidas y monumentos de la ciudad. De noche, miles de bombillas realzaban el perfil y las formas arquitectónicas de los edificios, recogiendo el testigo de la cultura y estética barroca, en la que jugaba un papel tan importante la luz en las transformaciones festivas del marco urbano con el empleo de antorchas, lámparas y pebeteros de cera. Estas imágenes ponen de manifiesto cómo las fiestas del Centenario daban la oportunidad de

34. R. Gutiérrez Viñuales, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, 1997.

35. M. de Valdeiglesias, 1911 [*op. cit.* n. 7].



36. AGP, n° 10159621 a 10159642.

37. El proyecto de iluminación abarcaba las calles Bernardo Irigoyen, Carlos Pellegrini, Santa Fe, Callao, Charcas, Cerrito, la Plaza de San Martín, Entre Ríos hasta Brasil, los alrededores de la Plaza de la Constitución, la Avenida de Mayo, y los edificios del Congreso, la Intendencia Municipal y la Casa del Gobierno.

38. *La Nación*, Buenos Aires, 1910 (edición especial con motivo del 25 de mayo de 1910); *Album Gráfico de la República Argentina en el Primer Centenario de su Independencia; 25 de Mayo 1810-1910* [Buenos Aires: L. J. Rosso y Cia.]; Manuel C. Chueco, *La República Argentina en su Primer Centenario*, Buenos Aires, Cia. Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910; Vicente Blasco Ibáñez, *Argentina y sus grandezas*, Madrid, J. Blass y Cia., 1910.

39. AGP, n° 10217312.

mostrar las nuevas tecnologías. Así, el empleo de la luz eléctrica, en un papel tan protagonista, simbolizaba la innovación artística y el progreso técnico, destacando los principales edificios y avenidas que representaban la grandeza alcanzada por Argentina³⁶ (figura 7). Horacio Salas proporciona interesantes datos que nos ayudan a datar las imágenes de Buenos Aires, pues gracias a su detallado relato conocemos que el gran proyecto de iluminación³⁷ se inauguraría con las primeras sombras de la noche del 25 de mayo. También aporta otras informaciones de interés, que se omitieron en la prensa y en las publicaciones del Centenario, sobre el apagón que sufrió la iluminación a las pocas horas de su encendido. Al parecer hubo en ello responsabilidades recurrentes, pues habrían existido fallos en el sistema eléctrico, incrementados a causa de sabotajes anarquistas, aunque no se llegó a descubrir a los culpables concretos.

Numerosas publicaciones que se editaron con motivo de las fiestas del Centenario muestran la ciudad de Buenos Aires como el más elocuente signo del progreso y desarrollo alcanzado, con sus nuevas trazas urbanísticas, importadas de las reformas urbanas del barón Haussmann en París, que configuran la moderna fisonomía, alejada de sus antiguas trazas coloniales [imagen A ●]. La ciudad-capital era la imagen consolidada de la Nación, testimoniada en sus colosales y severos edificios gubernamentales, cuya irrupción, junto a la nueva arquitectura bancaria y de ocio, generó cambios notorios no sólo en el paisaje urbano sino también en los modos de vida³⁸.

El 30 de mayo, el programa de actos incluía la visita al Banco del Río de la Plata. Este banco, que en 1909 había enviado a España 100 millones de pesetas del ahorro inmigrante, tenía sucursales en Hamburgo, Río de Janeiro y Vigo, y llegó a ser la principal entidad bancaria privada de Argentina; y, casualmente o no, en el mismo año de 1910 se le encargó a los arquitectos Antonio Palacios y Joaquín Otamendi un diseño para su sede en Madrid, en la confluencia de la calle Alcalá con la de Barquillo. Este edificio que construyeron es en la actualidad uno de los más emblemáticos de la capital de España; y tras ser sede del Banco Central, hoy alberga al Instituto Cervantes.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL

Como colofón de esta visita, el 30 de mayo tuvo lugar la fastuosa ceremonia de inauguración de los Pabellones de España en la Exposición Internacional, que había de ser, entre todos los festejos del Centenario, la nota culminante de consolidación del afecto de las dos naciones (figura 8). Como ya venía anunciando la prensa desde comienzos de año, no dio tiempo a inaugurar las exposiciones en esa semana de mayo. Incluso los Pabellones de España sólo pudieron habilitarse en parte, para que los recorriese la Infanta Isabel, ya que su verdadera inauguración se produjo más tarde. Con la bendición de los Pabellones, oficiada por el padre García, capellán del Hospital Español, y posteriormente con las palabras de Pérez Caballero, terminaba la actuación oficial de la embajada española³⁹. Una ilustrativa fotografía de la Colección Fundación Mariano Benlliure (figura 9) nos permite conocer con detalle el escenario en que se desarrolló la gala, presidida por la Infanta Isabel, el Presidente Figueroa Alcorta y el Sr.



Fig. 14. Anónimo, Primer proyecto del Monumento a la Revolución de Mayo, Colección particular, Ciudad Real.



Fig. 15. Mariano Moreno, Proyecto modificado del Monumento a la Revolución de Mayo, Colección particular, Ciudad Real.

Artal. En ella podemos ver el patio de una antigua casa colonial, perfectamente engalanada para la ocasión con vistosos reposteros con los escudos de las provincias españolas, y un podio en el centro sobre el que se alzaba un busto del rey Alfonso XIII modelado por el escultor Gabriel Borrás, también podemos observar la notable afluencia de invitados que ocupaban las galerías altas y bajas del edificio.

La obra de los Pabellones de España, con la contribución nacional en todos los ramos de la actividad humana al Centenario de la nacionalidad argentina, fue considerada como el punto de partida del renacimiento de lo español en América. En ella fue determinante tanto el papel del Ministro Plenipotenciario español en Buenos Aires, Pedro Careaga de Quintana, Conde de Cadagua⁴⁰ —quien a comienzos de mayo convocaría a las sociedades y directores de periódicos españoles a una reunión con el fin de unificar los festejos conmemorativos, formar una única comisión y organizar el programa definitivo—, como el del entonces Presidente de la Cámara Española de Comercio, don José Artal Mayoral⁴¹, consciente del importante mercado potencial de Argentina para los productos industriales y comerciales españoles, así como para su arte⁴². La construcción de los Pabellones, que corrió a cargo del arquitecto argentino Julián García Núñez, educado en España y discípulo del afamado Puig Cadafalch, de quien recogió las premisas estéticas del modernismo catalán⁴³, fue seguida con enorme curiosidad por la opinión pública, desconocedora de nuestras fuerzas económicas y nuestro entusiasmo por la empresa.

40. F. Camba, 1910 [op. cit. n. 8], recoge las palabras del Conde de Cadagua en relación con la visita como «La más lucida Embajada que España envió nunca a país alguno».

41. VV.AA., *Otros emigrantes. Pintura española del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires*, Madrid, 1995. Artal era el máximo responsable de la organización del Pabellón de España y tuvo que encargarse del transporte y custodia de las mercancías que se exhibían. [●].

42. Con objeto de afianzar los lazos comerciales entre ambos países, la Cámara de Comercio comenzó a hablar de forma oficial en septiembre de 1909 sobre la representación española en el Centenario, y nombró una comisión formada por los señores Artal, Romero y Cartavio para estudiar los problemas y posibilidades de la empresa. El 14 de diciembre del mismo año la Cámara de Comercio aprobaba la iniciativa de levantar un pabellón para exhibir los productos peninsulares en los más de 40.000 metros cuadrados de Palermo Chico, en la avenida Alvear.

43. L. F. Santalla, *Julián García Núñez*, Buenos Aires, 1968.



44. Se trata del modelo en escayola que se hiciera para la escultura en bronce que corona el monumento dedicado a Daoiz y Velarde inaugurado en el mismo año de 1910 en Segovia, delante del parque de Artillería, aunque con algunas pequeñas diferencias.

45. A. M. Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Universidad de Oviedo, 1997.

46. El escultor Gabriel Borrás formó parte de la comitiva que acompañó a la Infanta a Buenos Aires, y durante la travesía dedicó parte de su tiempo a la elaboración de bocetos, entre otros de la Infanta Isabel, para su galería de retratos. Foto Archivo ABC, n.º 3576458.

47. AGR, n.º 10178774 a 10178786.

48. M. de Valdeiglesias, 1911 [op. cit. n. 7].

El conjunto español, erigido en terrenos del parque de Palermo, estaba formado por un elegante pórtico de orientación clásica por el que se accedía a los Pabellones propiamente dichos, que estaban colocados en sentido longitudinal y comunicados por pasillos. Las grandes figuras que flanqueaban la entrada (figura 10), inspiradas en el movimiento de la Secesión vienesa al estilo de Otto Wagner, disimulaban la humildad de los materiales, con una espectacular embocadura teatral que daba paso a la explanada en la que pabellones, garitas, fuentes y todo tipo de atracciones, junto a los suntuosos edificios, esperaban al visitante. Frente a la entrada se erigió el modelo original del Monumento a Daoiz y Velarde⁴⁴ (figura 11), obra de Aniceto Marinas, colocado sobre un pequeño promontorio; un gracioso kiosco de música y una confitería completaban el conjunto. Los tres Pabellones estaban dedicados a artículos alimenticios, maquinaria y transporte, y a industria en general, con los objetos artísticos situados en el centro⁴⁵. En la decoración del Pabellón Central participó Gabriel Borrás⁴⁶, autor de las estatuas del trabajo que ornamentan las esquinas superiores del edificio, como antesala de la cúpula (figura 12). Todos estos detalles se pueden apreciar en el excelente reportaje que llegó a la Secretaría del Rey: algo más de una docena de positivos presentados sobre soportes secundarios de cartón con enmarque gofrado, todos ellos con el sello estampado de la Cámara Oficial Española de Industria, Comercio y Navegación, que ilustran perfectamente la arquitectura de la muestra y la afluencia de público con motivo de su inauguración definitiva [imagen B ●]⁴⁷. En ellos se percibe el estado inacabado de las obras con la presencia de andamios, y es que los conflictos sociales que acompañaron a los preparativos y el desarrollo de las fiestas del centenario impidieron que los Pabellones de la exposición española estuviesen terminados en el momento de la llegada de la Infanta Isabel.

Al día siguiente, la Infanta obsequiaba a distinguidas familias argentinas y españolas con un té a bordo del vapor *Alfonso XII*, en agradecimiento al caluroso recibimiento que le tributaron durante toda su estancia, y el 2 de junio zarpaba el barco dejando en el muelle a la multitud que fue a despedir a la Infanta. El Presidente Figueroa Alcorta recalcó en su discurso la importancia del viaje, tanto personalmente para la Infanta como políticamente para España, cuya Monarquía había salido reforzada en su prestigio y fortalecida su amistad con la nación sudamericana⁴⁸. La prensa expresó de forma unánime los mismos sentimientos.

Las últimas escalas del viaje, en Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, tuvieron también una gran resonancia política, pues eran tiempos de lucha por la división política del archipiélago en dos provincias. El entonces Gobernador Civil de la provincia, Rafael Comenges y Dalmau, sería destituido al poco tiempo, tras los abucheos que generó su presencia en la comitiva de la Infanta, debido a su abierta oposición a las aspiraciones divisionistas. La mañana del sábado 18 de junio llegaban la Infanta y su séquito a la isla de Santa Cruz. Durante los dos días siguientes, la Infanta, aclamada por el gentío congregado a su paso, asistió a unos tedeum en la catedral, visitó establecimientos benéficos y museos, e hizo excursiones para conocer a fondo la variedad de los paisajes isleños. La oportuna cámara de Leopoldo Alonso nos permite evocar el emotivo recibimiento que la población de La Laguna tributó a la Infanta, cuyo atuendo de riguroso luto



Fig. 16. Anónimo, Boceto del Monumento a Bernardino Rivadavia, Colección particular, Ciudad Real.

obedecía a la reciente muerte de su tía la Infanta Josefa Fernanda de Borbón, hermana de Francisco de Asís [imagen C ❷].

El 23 de junio arribaba finalmente el *Alfonso XII* a Cádiz, momento que quedó inmortalizado gráficamente por Alonso, y el 24 de junio llegaba la comitiva a Madrid (figura 13).

A la colección de fotografías de Eloy Salgado sobre la visita de la Infanta Isabel, las de la Cámara de Comercio en que se detallan los Pabellones de España en la Exposición del Centenario, y la crónica gráfica de Leopoldo Alonso, añadimos el repertorio gráfico encuadernado y con dedicatoria manuscrita del párroco a la Infanta Isabel que se conserva en la Real Biblioteca y que se publicó con ocasión del Centenario argentino: el *Álbum de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Merced de Buenos Aires*⁴⁹. En 1812, después de la victoria de la batalla de Tucumán, una de las más importantes victorias de las guerras de la Independencia, el general don Manuel Belgrano ofrendó su bastón de mando a la Virgen de las Mercedes, patrona de Tucumán⁵⁰ y generala del ejército argentino.

EL PROGRAMA CULTURAL DEL CENTENARIO

En los años anteriores y posteriores a la visita de la Infanta Isabel, España, con el apoyo de José Artal, tuvo una destacada presencia en actividades artísticas relacionadas con el Centenario, y más concretamente en lo que Horacio Salas, en su libro sobre el Centenario ya citado, ha denominado «la fiebre estatuaria». Con motivo de las celebraciones se retomó una idea que ya había surgido en 1811:

49. Real Biblioteca, Madrid, Inf.1401: *Álbum de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Merced de Buenos Aires dedicado a los feligreses y devotos. Año del Centenario 1810-Mayo-1910.*

50. El Cabildo de Tucumán en 1687 la nombró Patrona y Abogada de la ciudad.



erigir un monumento que conmemorase la Revolución de Mayo. En aquel año se construyó una pirámide de madera estucada que en 1857, por su mal estado, se recubrió de ladrillo y se le añadió un pedestal. En la década de los ochenta se quiso construir un gran monumento, pero hubo que esperar a las fiestas del Centenario para que se impulsase de nuevo la idea. Para ello se convocó un concurso internacional al que se presentaron 74 proyectos, entre los cuales había 21 de Francia, 17 de Italia, 10 de España y ocho de Argentina⁵¹.

El escultor español Miguel Blay presentó un proyecto con el lema «1810-1816-1910» que en la primera selección quedó entre los seis primeros y en la segunda entre los tres finalistas, lo que constituyó un significativo éxito. Entre la primera selección y la segunda se le hicieron unas sugerencias —que fueron atendidas— para que lo modificara. En su primer proyecto situó en la base a un nutrido grupo de personajes en bronce que aligeró en la segunda versión. En un borrador de carta que se conserva⁵², Blay se dirige en estos términos a la Comisión del Centenario:

En su desarrollo además de tener en cuenta las indicaciones del jurado he puesto lo mucho que aprendí personalmente en mi acertado viaje a Buenos Aires.


Hacia la simplificación de la forma y del concepto he dirigido todos mis esfuerzos.

Los temas 1810, 1816 y 1916 creo haberlos expresado con más claridad y en las proporciones del conjunto haber obtenido un resultado más armonioso y estético.

Las dos pilastras que son claves del Monumento representan una la preparación a la lucha y la otra el resultado de ella.

La labor gigante del pueblo Argentino para obtener su Independencia está simbolizada por una serie de columnas, que perpetuando la memoria de los hechos más culminantes de la heroica epopeya, redondean el templete sólido y hermoso sobre el cual se levanta a la faz de la tierra la Nación Argentina de hoy.

Una descripción detallada del Monumento la creo del inútil por entender que todo simbolismo que queda oscuro es que está mal expresado.

En el interior del Monumento, y siguiendo las especificaciones de la Comisión, quedaría incluida como una reliquia la pirámide de madera del Monumento a la Revolución de Mayo, una vez desprovista del forrado posterior. Blay además dio la posibilidad de acceder a ella por unas puertas laterales en los días de fiesta nacional (figuras 14 y 15). A pesar de esto, y del apoyo de Artal, al final se eligió el proyecto «Pro Patria et Libertate», de los italianos Cayetano Moretti y Luis Brizzolara, y el 25 de mayo de 1910 se colocó la primera piedra, aunque este monumento tampoco se llegó a construir. La parte superior del monumento de Blay se expuso en uno de los Pabellones de la Exposición como una muestra de la escultura española del momento [imagen D 

Otro proyecto encargado por la Comisión Nacional del Centenario a Miguel Blay, posiblemente por las gestiones de Artal derivadas de no haber sido elegido para la ejecución del Monumento de la Independencia⁵³, fue el dedicado a Bernardino Rivadavia. En este caso el encargo fue firme, por valor de 330.000 francos, previa aprobación del boceto y memoria explicativa que Blay tendría que enviar⁵⁴ (figura 16). El diseño sigue una tipología con el homenajeado sentado que Blay ya había utilizado en el Monumento al Doctor Federico Rubio en el Parque del Oeste de Madrid, y repitió en el Monumento a Ramón

51. H. Salas, 1996 [op. cit. n. 16].

52. Colección particular.

53. Artal le escribe a Blay el 12 de marzo de 1909: «Esa Comisión se ha constituido, TENGO EN ELLA GRANDES AMIGOS y muy especialmente el Secretario General Doctor David Peña, como verá Ud por la tarjeta que le adjunto. Este amigo es el factótum, y me ha autorizado para que asegure a Ud. que CASO DE QUE NO OBTENGA EL PRIMER PREMIO EN EL SEGUNDO CONCURSO PARA EL MONUMENTO DE LA INDEPENDENCIA, SE LE ENCARGARÁ OTRO DE GRAN IMPORTANCIA».

54. Carta de la Comisión Nacional del Centenario a Miguel Blay del 2 de septiembre de 1909.



Fig. 17. Leopoldo Alonso, Inauguración del Monumento a Mariano Moreno, Colección particular, Ciudad Real.

Santamarina en Tandil, Argentina. En este caso el proyecto tampoco se llevó a cabo y con el tiempo se le encargó al escultor argentino Rogelio Irurtia, inaugurándose en 1933⁵⁵.

El monumento que sí se pudo realizar fue el dedicado a Mariano Moreno. Estaba prevista su inauguración el 25 de mayo de 1910, inmediatamente después de la colocación de la primera piedra del Monumento de los Españoles, con presencia del Presidente Alcorta, de la Infanta Isabel, del Presidente de Chile y de todos los embajadores acreditados con motivo de las fiestas del Centenario⁵⁶ (figura 17), pero problemas con el pedestal hicieron que se retrasase su entrega varias veces⁵⁷.

Esta obra se incluía dentro de un proyecto más amplio para erigir monumentos a los integrantes de la Primera Junta⁵⁸ en diferentes espacios de la ciudad con idea de reforzar el sentimiento de nacionalidad frente a lo que se empezaba a considerar como un exceso de cosmopolitismo⁵⁹. La Comisión Municipal de Monumentos a la Junta de 1810, creada al efecto, estudió cada figura histórica y estableció las bases de las respectivas obras, que fueron adjudicadas sin concurso previo; encargó también el modelado de medallas conmemorativas para cada uno de ellos⁶⁰.

Tres de estos monumentos se adjudicaron a escultores españoles. Además del de Blay, se encargó a Torcuato Tasso el dedicado a Juan José Paso, y a José Llaneces el de Hipólito Vieytes⁶¹. Antes de que estuviese terminado e instalado en Buenos Aires el

55. R. Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, 2004.

56. Carta de José Matías Zapiola a Miguel Blay del 8 de julio de 1910, donde lamenta el retraso. Colección particular.

57. Borrador de carta de Miguel Blay a Zapiola, sin fecha. La inauguración se produjo el 1 de octubre de 1910. Colección particular.

58. El nombre oficial de la Primera Junta es «Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata a nombre del Señor Don Fernando VII», y es una junta de gobierno surgida en Buenos Aires el 25 de mayo de 1810 tras la destitución del virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros, como consecuencia de los sucesos denominados Revolución de Mayo. Moreno fue secretario de la misma; seguidor ferviente de los principios de la Revolución Francesa y de Rousseau, tuvo que abandonar la Junta por diferencias con Cornelio Saavedra. Murió en 1811 camino de Inglaterra, adonde se dirigía en misión diplomática.

59. R. Gutiérrez Viñuales, 2004 [op. cit. n. 55].

60. Dentro de la Colección Privada del Rey se conserva una de estas medallas, con la imagen del monumento a Mariano Moreno y la fecha de 25 de mayo de 1910. Actualmente se encuentra expuesta en el Salón de la Banda de Música, en una de las vitrinas del medallero.

61. J. M. Bedoya, «Tres esculturas de artistas españoles en el Buenos Aires del Centenario», *Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires*, n.º 13, 1989.



encargado a Blay, se concertó con el artista una futura ampliación para la cual hizo bocetos y que más tarde fue rechazada. Este contratiempo, junto con el no poder llevar a cabo el Monumento a Ribadavia y los perjuicios económicos y de prestigio que eso suponía, hizo que Blay pensase en buscar el amparo del Conde de Romanones, al que le unía una estrecha amistad. En un borrador de carta de Blay a Romanones fechado el 4 de septiembre de 1913, escribe: «tengo una fe absoluta en que Vd. obtendrá una reparación a los perjuicios materiales que he sufrido, y lo que es más aún, algo que ponga a salvo mi reputación de artista tan cruelmente lastimada»⁶².

El monumento se compone de una escultura en bronce que representa a Mariano Moreno sentado, con un papel sobre las rodillas y una pluma en la mano, y de un pedestal de granito que representa los Andes. En la parte trasera figura un cóndor también de bronce en actitud de levantar el vuelo, como símbolo del pensamiento de Moreno [imagen E ●]. En la ampliación estaba previsto añadir varios grupos: en la parte frontal el que simboliza el genio de Moreno guiando la Revolución; en la parte derecha su espíritu de justicia, que en otra versión se sustituye por una representación del Comercio, y en la parte izquierda una alegoría de sus escritos formada por un hombre con una antorcha que ilumina el entendimiento y la razón de sus contemporáneos. En la parte trasera se añadía una ola que simbolizaba su muerte en el mar, con la inscripción «Viva mi patria aunque yo perezca» [imagen F ●]. En el contrato se especificaba que en caso de que Blay no pudiese terminarlo se encargaría de ello el escultor Mariano Benlliure, lo que manifiesta la buena relación que existía entre ellos y que se mantuvo a lo largo de sus vidas.

Otro de los acontecimientos artísticos programados para las fiestas del Centenario fue la Exposición Internacional de Bellas Artes. Inaugurada a mediados de julio, la participación española, en lo que a pintura se refiere, estaba claramente dominada por la fuerte presencia de Zuloaga, una de las mayores atracciones de la Exposición, con una sala dedicada a sus obras; se echaba de menos a Sorolla, contrapunto clásico en la crítica de la época. En palabras de Francisco Camba: «debemos lamentar aquí que el catálogo no registre el nombre de Sorolla. Sorolla ha podido, con su sola presencia, añadir un laurel más al triunfo enorme de nuestra patria. Al lado de la nota sombría y trágica de Zuloaga, hubiera producido excelente efecto esta otra pintura lumínica y optimista»; y se añadía que «tal vez podamos admirarlo solo y opulento algún día»⁶³. Esa oportunidad se produjo en 2009, casi cien años después, con la exposición *Sorolla 1863-1923* en el Museo del Prado.

Entre los demás pintores que participaron se hallaban algunos discípulos de Sorolla, como Benedito, Chicharro, Sotomayor y Vila y Prades. También estaban presentes Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, Eugenio Hermoso, Ramón Casas, Rusiñol, Meifrén, Martínez Abades, Gómez Gil, Modesto Urgell, Joaquín Mir, Zubiaurre, Corredoira, Sobrino, Bartolomé Maura y Ricardo Baroja, entre otros. Anglada Camarasa figuraba en el Pabellón de Francia, su lugar habitual de residencia, y recibió, junto con Zuloaga y Meifrén, un Gran Premio de la Exposición.

Moreno Carbonero se presentó con el retrato de un niño, en las salas de España, y con el gran cuadro *La fundación de la ciudad de Buenos Aires*, en la sala internacional;

62. Archivo particular.

63. F Camba, 1910 [op. cit. n. 8].



Fig. 18. Alejandro Witcomb, Miguel Blay y Eliseo Meifrén en Buenos Aires, Colección particular, Ciudad Real.

éste fue adquirido por la Municipalidad de la ciudad con motivo de las fiestas del Centenario⁶⁴. La obra fue objeto de una enorme polémica por sus incorrecciones históricas, lo que provocó que posteriormente se le enviara al pintor para la rectificación de las mismas; se devolvió definitivamente en 1924 con las modificaciones sugeridas: variación de la luz para atenerse a la hora del mediodía en que fuera fundada la ciudad, rejuvenecimiento de la figura de Juan de Garay, entonces de 41 años, nueva tonalidad de río de la Plata y corrección de la línea de la costa.

En lo que se refiere a la escultura, Miguel Blay presentó entre otras obras *Pensativa*, ahora en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y *Eclosión*, actualmente en el Museo del Prado y por la que recibió el Gran Premio de la

64. J. Vega, «Por amor al arte: José Lázaro coleccionista», *Goya*, n.º 330, 2010, donde se hace alusión al posado del ilustre español en la recreación histórica de la Fundación de Buenos Aires, dados entre otras razones los fuertes vínculos que le unían a esa tierra, ya que su mujer, Paula Florido, era natural de Argentina. En el cuadro José Lázaro aparece a la derecha del conquistador Juan de Garay, caracterizado como un español del Renacimiento encargado de realizar la crónica histórica de los hechos.



Exposición (figura 18). Benlliure presentó entre otras piezas su Monumento a Velázquez, el cual «atrae las miradas por el tamaño y el nombre del autor [...] popularizada por el grabado, la estatua posee ya el carácter de una obra célebre»⁶⁵.

La participación española fue la más importante numéricamente de la Exposición Internacional, con un total de 284 pinturas. Los que más expusieron fueron Zuloaga con 36 cuadros y Anglada Camarasa con 18. En total acudieron 157 artistas, y los Pabellones de España fueron bien acogidos por el público y la crítica, lo que facilitó la compra para el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires de esculturas de Benlliure y cuadros de Sotomayor, Gonzalo Bilbao, Anselmo Miguel Nieto y Zuloaga.

Muchos de los participantes en la Exposición ya lo habían hecho en los llamados Salones Artal, organizados por José Artal desde 1897 hasta 1913, con un total de 24 ediciones (figura 19). Estas exposiciones de arte español primero se ubicaron en los locales de Witcomb, conocido fotógrafo bonaerense, y luego en salones propios, pero en éstos no tuvieron tanto éxito y volvieron a su primera sede. Considerados en muchas de sus ediciones como «el mayor acontecimiento artístico de la temporada»⁶⁶, contribuyeron a atraer a coleccionistas y a despertar el interés por el arte español, lo que facilitó su éxito durante la celebración del Centenario.

Además de la pintura, la escultura y la arquitectura, la música y el teatro españoles también estuvieron representados en las fiestas. La actriz María Guerrero acompañó a la embajada española desde el momento de su llegada. El 31 de mayo, con asistencia de la Infanta, inauguró la temporada en el Teatro Odeón con la comedia de los hermanos Álvarez Quintero *Amores y amoríos*, costeadada por ella misma. Felipe Pedrell estrenó su ópera *Los Pirineos* en la primera noche de la temporada del Teatro Colón, y siguieron las zarzuelas *La Dolores* y *Los amantes de Ténuel* de Tomás Bretón, *Circe* de Ruperto Chapí y *La maja de rumbo* del maestro Serrano.

BALANCE DE LA VISITA

El resultado de la visita fue considerado muy positivo, tanto por parte española como por parte argentina. Francisco Camba, al hacer balance del viaje en *Los españoles en el Centenario Argentino*, insistía en que pasado el tiempo la Historia daría la importancia que merecía a la visita de la embajada española, y muy especialmente a la presencia de la Infanta Isabel. El ilustre diplomático Pedro Careaga de la Quintana la calificó como «la más lucida Embajada que España envió nunca a país alguno», lo que fue correspondido generosamente por el Gobierno argentino de forma que en algunos momentos, nos dice Careaga, los actos del Centenario parecían «fiestas preparadas para honor exclusivo de la Infanta Isabel». Eugenio Sellés, en una de sus *Cartas de viaje*, la fechada el 8 de julio, se manifiesta en los mismos términos: «Su augusta persona ha sido la parte más sobresaliente de las fiestas. La muchedumbre la esperan, la siguen y la rodean, aplaudiéndole donde aparece, en toda hora y todo paraje. Puede fingirse el entusiasmo de unas horas; sostenerlo sin decaer en dos semanas, no puede ser sino obra de un sentimiento de confraternidad hondamente arraigado en todas las clases sociales».

65. F. Camba, 1910 [op. cit. n. 8].

66. VV.AA., 1995 [op. cit. n. 41].



Fig. 19. Anónimo, José Artal en uno de sus salones, Colección particular, Ciudad Real.

En la prensa argentina también hubo unanimidad en la valoración del viaje. Con el lenguaje de la época, el diario *La Nación* habló con encomio del triunfo de la Infanta Isabel en Buenos Aires, pues había sido el mejor embajador que habría podido enviar nuestro país y le encargaba que dijera en España que «el sol no se había puesto aún en sus dominios»; *La Prensa* despidió con gran entusiasmo a la Infanta, añadiendo que Argentina se reconocía «como un producto de la entraña del idioma común y la fe de España», y el *Diario Español*, bajo el título de «Misión cumplida», finalizaba diciendo: «detrás del vapor Alfonso XII irá el corazón argentino como un homenaje a la raza hispánica, como un tributo de amor al solar de los abuelos donde se impulsó la fuerza generadora de toda la grandeza presente» (*La Ilustración Española y Americana*, 1910, t. XXV).

La embajada consiguió que se olvidaran divergencias, se disiparan dudas y recelos, y se pusiera el sello de un reconocimiento oficial que marcaría una nueva etapa en las relaciones de España con Argentina y con Hispanoamérica en general. Hoy día podemos ver, con la perspectiva de un siglo, que la visita de la Infanta durante las fiestas del Centenario forma parte relevante de la memoria colectiva argentina en relación con un momento, 1910, en el que se abría para el país un ilusionado camino de confianza y optimismo en el futuro.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL — TERCER TRIMESTRE DE 2010

EL ARTE DEL PODER

Inaugurada por Su Majestad el Rey, la Exposición *El arte del poder*, celebrada en el Museo Nacional del Prado del 9 de marzo al 23 de mayo, y organizada conjuntamente por Patrimonio Nacional, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y el propio Museo, reunió, con el fin de analizar las relaciones entre la Real Armería y el retrato español de Corte, un conjunto único de obras de arte originadas en la Corona española.

En la muestra, comisariada por Álvaro Soler del Campo, Conservador de la Real Armería de Madrid, se exhibieron excepcionalmente armaduras de la Real Armería junto a algunas de las obras de arte más destacadas del Museo del Prado: cuadros de Tiziano, Rubens, Velázquez, Sánchez Coello o Antonio Moro, entre otros, procedentes de la Colección Real de pinturas, además de esculturas, documentos y un gran tapiz de Pannemaker. La exposición estaba estructurada en cuatro seccio-

nes temáticas con el fin de ofrecer una visión lo más amplia posible del diálogo entre armaduras y pinturas, consideradas ambas durante el Renacimiento y el Barroco como las manifestaciones artísticas de mayor prestigio vinculadas a la Casa Real, así como del trascendental papel de la Real Armería como Colección de referencia en el desarrollo del retrato en armadura.

El recorrido se iniciaba en una sala en la que, a modo de introducción, se ponía de manifiesto la importancia de las armerías y las galerías de pintura en las Cortes renacentistas y barrocas, así como sus vinculaciones con la Antigüedad y la tradición caballeresca de la Edad Media.

En la primera sección se analizaba la influencia en el retrato de Corte de las armerías del Emperador Carlos V y del príncipe Felipe II, sirviéndose para ello de retratos de Tiziano y Antonio Moro y de las armaduras utilizadas en las batallas de Mühlberg y San Quintín, así



Celadas y rodelas de Carlos V con Marte de Velázquez y Vulcano de Rubens.



Carlos V: armadura de Mühlberg, tapiz La revista de las tropas en Barcelona de Pannemaker y El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg de Tiziano.



Carlos V: busto de mármol de Montorsoli, retrato grabado de Giovanni Britto y armadura de Helmschmid.

como durante los viajes triunfales de Carlos V a Italia y de Felipe II a Alemania.

La sección segunda estaba dedicada al cese de la comisión de retratos en armadura que se produjo durante gran parte del reinado de Felipe II y a su revitalización tras la jura como Príncipe de Asturias del futuro Felipe III. En las obras reunidas en esta sección se podía comprobar el cambio de gusto que experimentó esta tipología bajo el Rey Prudente, más inclinado a la imagen clásica «la romana» como proyección del gobernante moderno.

En la tercera parte se estudiaban los diferentes vínculos establecidos entre las armaduras regias y la pintura de Corte en el siglo XVII, y cómo el prototipo de imagen transmitida por Carlos V y Felipe II siguió inspirando algunos retratos reales y de la nobleza.

La última sección se centraba en el retrato de los Monarcas y Príncipes de la Casa de Borbón. Desde Felipe V, el primero en combinar la tradición francesa del retrato en armadura con la española, hasta Carlos III, último Rey de España retratado armado.

La exposición permitió comprobar cómo los pintores de la Corte



Filippo Negroli, Celada de parada del Emperador Carlos V, 1533, Inv. n° D.1, Real Armería, Madrid, Patrimonio Nacional.



Felipe III, príncipe, armado, de *Pantoja de la Cruz* y *Alegoría de la educación de Felipe III de Tiel*, con sus armaduras respectivas.

recurrieron a la Colección de la Real Armería, que se hallaba a pocos metros del antiguo Alcázar de Madrid, para pintar los retratos en armadura. El retrato, una de las disciplinas artísticas que mejor evocan el gusto y la mentalidad de la Monarquía del Renacimiento y el Barroco, tiene, en su modalidad en armadura, una gran importancia simbólica, ya que era considerado uno de los principales medios de proyección de la imagen hegemónica del poder. La Casa Real española fue fundamental en la formación de los modelos que se difundieron por toda Europa gracias a la preeminente situación política y territorial de la Monarquía Hispánica.

Los principales artistas del momento contribuyeron a ello, poniendo de relieve las funciones conmemorativa y propagandística del retrato en armadura, su sentido dinástico y su contribución a la gloria de los Monarcas.

Las armaduras expuestas, forjadas por los armeros más importantes de la Edad Moderna, como los hermanos Negroli, la familia Helmschmid o Wolfgang Grosschedel, transmiten la imagen victoriosa y heroica de la Corona española y son la mejor manifestación material del crepúsculo de la caballería medieval para dar paso al periodo de máximo esplendor político de la Casa de Austria. Su presencia en el retrato se advierte en



Filippo y Francesco Negrolí, Rodela de la Medusa del Emperador Carlos V, 1541, Inv. n° D.64, Real Armería, Madrid, Patrimonio Nacional.



Anónimo milanés, Rodela de Felipe II, ca. 1560-1565, Inv. n° D.4, Real Armería, Madrid, Patrimonio Nacional.

dos variantes tipológicas: el ecuestre y el de cuerpo entero a tamaño casi natural. En ambos casos las armaduras representadas remiten a conceptos de carácter político, como el gobierno, el poder y la Majestad Real, la defensa de las causas públicas y privadas, e incluso la consecución de la gloria eterna cuando se asocian a hechos históricos relevantes. Entre los elementos simbólicos que

aparecen en los petos de las armaduras sobresale el uso del Toisón de Oro por Carlos V, al que añadió la imagen de la Virgen María con el Niño, motivos adoptados por sus sucesores y que reforzaban el compromiso de la Monarquía con la defensa de la fe católica.

La exposición presentaba un magnífico conjunto de retratos de miembros de la Familia Real y sus correspondien-



Antón Rafael Mengs, Carlos III con armadura, ca. 1761, Inv. n° 10002479, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Felipe II: escultura de los Leoni y armadura de parada de Peffenhauser.

tes armaduras. Fue así una oportunidad única de ver juntas las más grandes obras maestras del retrato y sus espectaculares modelos originales: treinta y cinco pinturas del Museo del Prado enfrentadas a veintisiete piezas y conjuntos de la Real Armería de Madrid, para narrar la evolución y el impacto que tuvo el retrato de Corte entre los siglos XVI y XVIII.

En el Catálogo, dirigido por Álvaro Soler del Campo, Comisario de la mues-

tra, se analiza el uso de las armaduras en el retrato europeo de Corte y la importancia de la Real Armería en el retrato español. Además, el Catálogo contiene ensayos de Miguel Falomir y Carmen García-Frías, Conservadores del Museo del Prado y Patrimonio Nacional respectivamente: Falomir estudia los retratos de Carlos V realizados por Tiziano, y García-Frías la ubicación en las Colecciones Reales de la mayoría de los retratos expuestos.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2010



MÚSICA

FESTIVAL MOZART EN LA ALMUDAINA

En colaboración con «Sa Nostra Caixa de Balears», Patrimonio Nacional organizó, en el Palacio Real de La Almudaina de

Palma de Mallorca, un festival dedicado a las obras de cámara y sinfónicas del compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. Se celebraron cuatro conciertos en el Salón Gótico, interpretados por solistas de la Orquesta Sinfónica de Baleares, y un concierto, en el Patio de Honor, por la Orquesta Sinfónica de Murcia con la solista Emily Beynon.

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

En el Salón Gótico del Palacio Real de La Almudaina, se celebró un concierto Conmemorativo del Bicentenario del nacimiento del compositor polaco Frédéric Chopin. A este recital le siguió otro en el Palacio Real de El Pardo, ambos a cargo del pianista Horacio Lavandera.



SAN LORENZO: EN VERANO + CULTURA. MÚSICA AL ATARDECER

La oferta estival de San Lorenzo de El Escorial la ha desarrollado Patrimonio Nacional en colaboración con la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de esta localidad y la Fundación General de la Universidad Complutense. El *Festival de Música al Atardecer* tuvo lugar en el Patio de Carruajes del Monasterio con cuatro magníficos conciertos.

IV CICLO DE ÓRGANO

Con un concierto de Ignace Michiels, Organista Titular de la Catedral de Brujas, se clausuró el *IV Ciclo de Órgano* dedicado a la figura y obra de uno de los más excelentes músicos de nuestra historia, Antonio de Cabezón.

CICLO LOS SIGLOS DE ORO

Patrimonio Nacional, en coproducción con la Fundación Caja Madrid, ha hecho realidad la recuperación y difusión de gran

parte de nuestro patrimonio musical. En este caso, hemos podido disfrutar del espléndido concierto de clavicordio, a cargo de Bernard Brauchli, «Antonio Cabezón y sus contemporáneos europeos», en el Salón de Tapices del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

OTRAS ACTIVIDADES

LA NOCHE EN BLANCO

Por tercer año consecutivo, las cocinas del Palacio Real de Madrid se visten de gala para recibir a los visitantes de *La Noche en Blanco*. Las extraordinarias piezas fabricadas en cobre; el fogón de la cocina construida en París por los talleres de Briffault, semejante a los del Castillo de Balmoral y al de las cocinas del Zar de Rusia; el fogón y el horno de la repostería, y los dos magníficos calentaplatos del siglo XIX, son los tesoros que se pueden ver con carácter especial, en esta representación teatralizada de su uso decimonónico.

CURSOS DE FORMACIÓN PARA EL PROFESORADO

Patrimonio Nacional se une a la iniciativa del Ministerio de Educación, a través del Instituto de Formación del Profesorado, Investigación e Innovación Educativa, para la realización de actividades destinadas a la formación didáctica y científica del profesorado. Se celebraron los siguientes cursos: «Del Palacio Real a las aulas»; «Las actuales enseñanzas de Artes Plásticas y Diseño» y «Aprovechamiento de jardines históricos como recurso educativo».



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2010

AUDIENCIA A LA SELECCIÓN NACIONAL DE FÚTBOL



SU MAJESTAD EL REY recibe en audiencia a la Selección Nacional de Fútbol en el Palacio Real de Madrid.

RECEPCIÓN AL CUERPO DIPLOMÁTICO Y ENTREGA DE CREDENCIALES



SU MAJESTAD EL REY recibe las credenciales de la nueva Embajadora de la República de Indonesia.



SU MAJESTAD EL REY recibe las credenciales del nuevo Embajador del Estado Independiente de Samoa.