



# Los rostros de la Colección BBVA

Museu de Belles Arts de València

Carmen García-Frías Checa

(En cubierta, detalle;  
A cubierta, detail;  
On cover, detail)

**Francisco de GOYA Y LUCIENTES**  
*Don Pantaleón Pérez de Nervi*  
1808





# Los rostros de la Colección BBVA

Museu de Belles Arts de València

Carmen García-Frías Checa

Michiel Jansz. van MIEREVELT  
*Retrato de dama*  
*Retrait de dama*  
*Portrait of a Lady*  
1609



**Jooris van der Stracten o Jorge de la Rúa**

(Gante, activo en 1552-1578)

**Felipe II**

h. 1556

Óleo sobre lienzo, 174,9 x 109,8 cm

Colección BBVA, inv. P01495



Esta imagen de Felipe II (1527-1598) a la edad de unos treinta años está basada en el famoso retrato que Tiziano Vecellio (h. 1490-1576) realizó de él como príncipe en Milán en 1549, que solo se conoce a través de varias versiones de taller, como la del Museo del Prado, de Madrid (inv. P000452). Una de ellas fue enviada en 1553 a la prometida de Felipe y reina de Inglaterra, María Tudor (1516-1558). De ahí que durante 1554 a 1558 sea el modelo elegido para su representación como rey consorte de Inglaterra y en sus primeros años como rey de España. Se muestra con la misma pose que empleó Tiziano, aunque a la inversa, apoyando su mano izquierda en el bufete y ataviado con una ropilla negra ajustada a la cintura muy parecida, con cuello de piel y lechuguilla blanca. Las variaciones por el cambio de moda se concretan en las aberturas acuchilladas de la ropilla y en que las mangas son cortas, mientras que las del jubón son de brocado blanco y oro, a juego con las calzas con bragueta.

La factura de la obra es flamenca y se relaciona con la escuela retratística establecida por Antonio Moro (1516/20-1576) para efigiar a los miembros de la Casa de Austria. De ahí derivan las anteriores atribuciones al citado pintor o a Alonso Sánchez Coello (1531-1588). Pero la más reciente a Joris van der Straeten, otorgada por Annemarie Jordan Gschwend al Departamento de Patrimonio Artístico de BBVA, parece la más acertada, ya que, además de ser uno de los pintores que trabajaban para la corte española, existe la posibilidad de que acompañara al príncipe Felipe a Inglaterra en 1554, cuando este fue a casarse con María. Así lo demuestra el retrato atribuido a Van der Straeten de la colección Abelló (inv. P810), que representa a Felipe de forma similar y con la insignia de la orden inglesa de la Jarretera. También se pueden establecer conexiones estilísticas con el único retrato firmado por el artista en 1573, el de Isabel de Austria del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (Patrimonio Nacional, inv. 00612227). Muy parecidos son la expresión amable del personaje, la escenografía y el tratamiento preciosista de los terciopelos o el brillo particular de los motivos dorados. Y siguiendo a Moro, el pintor no prescinde de la cicatriz del rey sobre la frente.

Este ejemplar de la Colección BBVA procede de Inglaterra, como así lo indican las etiquetas del reverso del cuadro, que revelan su paso por varias colecciones inglesas, como la de John Joshua Proby, primer conde Carysfort (1751-1828). En 1969 fue adquirido por el Banco de Vizcaya al conde Imre Pallavicini y Edith Zichy Ledebøer, quienes lo habían comprado en Sotheby's de Londres.



Pantoja de la Cruz, convertido en el principal retratista de la corte de Felipe III, fue el encargado de configurar la imagen oficial del rey, que desde Carlos V se había establecido que se lo representase armado, con el Toisón de Oro y los atributos del poder (bastón de mando, espada, morrión sobre el bufete), como así aparece representado en este ejemplar de la Colección BBVA y en otras versiones casi idénticas. En todas ellas Felipe III figura con la misma armadura, con decoración de atauja distribuida en fajas verticales, que reproduce una de las guarniciones infantiles milanesas del rey, que había enviado hacia 1585 Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado, y que en la actualidad conserva la Real Armería de Palacio Real de Madrid (inv. B.6).

La versión de Hampton Court de 1605 (Royal Collection Trust, inv. RCIN 404969), pintada como regalo a Jacobo VI de Inglaterra, y la de la Real Biblioteca de El Escorial de 1605 (*in situ*, Patrimonio Nacional, inv. 10034481), sin la tienda de campaña, ni el paisaje de la anterior, aparecen registradas en la "Quenta" de las pinturas realizadas por Pantoja para el rey entre 1603 y 1608. Este ejemplar de la Colección BBVA es exacto al de El Escorial, además de estar firmado igualmente en Valladolid en 1605, durante el traslado de la corte a esa ciudad (1601-1606). Sin embargo, el del Museo del Prado (inv. P002562), firmado ya en Madrid en 1606 y que perteneció a Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, es réplica exacta de la versión inglesa.

El cuadro de BBVA quizás pueda ser identificado, junto al retrato de Margarita de Austria, que hoy se encuentra en el Museum of Fine Arts de Houston (inv. 61.66), con la pareja real descrita con atuendo idéntico en la otra "Quenta" de los cuadros de Pantoja para la reina, de 1600 a 1607, y que según el asiento del documento se entregaron en Valladolid a Antonio de Toledo, conde de Alba de Aliste. Pero también aparece anotada su ejecución en noviembre de 1604, cuando realmente están fechados en 1605, si bien esto puede deberse a un error. Su existencia se constata con seguridad a partir de 1854 en la colección inglesa de John Stuart Bligh, VI conde de Darnley, en Cobham Hall, del condado de Kent. Por desgracia, la pareja se separó, al venderse el de Margarita en 1949 por la Samuel H. Kress Foundation para el citado museo americano, y el de Felipe III en 1957 por Sotheby's de Londres (22 de julio, lote 351), donde fue adquirido por el Banco Exterior de España.





Esta es la imagen oficial de Carlos II (1661-1700) en edad adolescente, que ideó Carreño de Miranda a partir de su nombramiento como pintor de cámara en 1671. El modelo se repite casi sin variantes en diversas réplicas, desde el primer retrato realizado en ese año (hoy en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias), hasta cuando se produzca un cambio iconográfico con motivo de su enlace en 1679 con María Luisa de Orleans (1662-1689). Siempre aparece representado con traje negro, de acuerdo con la etiqueta cortesana española, con el Toisón de Oro y la espada, signos de su majestad real, sujetando con la mano diestra un memorial doblado y con la izquierda un chambergo de plumas negras, que reposa sobre la consola del emblemático Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid. Este espacio sirve de escenografía a sus retratos áulicos con una clara intención de dar legitimidad dinástica al nuevo rey. Carlos II se apoya en una de las consolas del salón, cuyas patas son los leones de bronce dorado encargados por Diego Velázquez (1599-1660) durante su segundo viaje a Roma a Matteo Bonucelli (h. 1599-1654), realizados bajo la supervisión de Giuliano Finelli (h. 1601/2-1653). Al fondo, cuelgan los espejos con águilas unicéfalas, fundidos por Pedro de la Sota en 1641 según diseño de Velázquez y que dieron nombre a la estancia. Reflejados en los espejos se vislumbran varios cuadros, entre ellos tres que colgaban de la pared oeste de la sala: el *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Peter Paul Rubens (1577-1640), perdido, el del gigante *Ticio* de Tiziano Vecellio (h. 1490-1576), hoy en el Museo del Prado (inv. P000427), y, debajo de este, *Píramo y Tisbe* de Jacopo Tintoretto (1518/19-1594), también perdido, escenas que se relacionan con la glorificación de la Casa de Austria.

El retrato de la Colección BBVA se encuadra en el grupo de los primeros retratos del rey, en los que este se representa a menor escala y con el cabello peinado con raya al lado. Este grupo estaría encabezado por el ejemplar de Asturias, de 1671, al que seguiría el de la Gemäldegalerie de Berlín, de 1673 (inv. 407), y hacia 1674 se datarían el del Museo del Prado de Madrid (inv. P000642) y el de BBVA. Los cambios en la representación del rey empiezan a evidenciarse a partir de 1675, cuando cumple catorce años y es reconocida su mayoría de edad, como ocurre con el ejemplar de El Escorial (Patrimonio Nacional, inv. 10014143), que es pareja de un retrato de su madre, Mariana de Austria, con la pretensión de recalcar el papel de ella como regente.

En el reverso del marco hay una etiqueta con inscripción manuscrita decimonónica, referente a su antiguo propietario, John Evelyn Denison (1800-1873), que fue vizconde de Ossington y presidente de la Cámara de los Comunes inglesa entre 1857 y 1872. En 1883 Charles B. Curtis corrobora la presencia de un retrato de Carlos II de Carreño en dicha colección, pero la información sobre su posible adquisición, previamente, para la Galería Española de Luis Felipe de Orleans (1773-1850) no puede confirmarse, ya que no aparece en el catálogo de la venta de esta colección en Londres, en 1853. El Banco Exterior de España lo compraría en los años 1950-1960, durante el mandato de Manuel Arburúa (1902-1981) como presidente.



Este retrato de Bárbara de Braganza (1711-1758) es pareja del de su cónyuge Fernando VI (1713-1759) de esta Colección BBVA, con el que comparte idéntica autoría del taller de Louis-Michel van Loo. El artista francés fue pintor de cámara de Felipe V (1683-1746) desde 1736 y primer pintor de cámara desde 1744, y cuando subió al trono Fernando VI en 1746, fue nombrado primer pintor del rey. Por eso es el encargado de establecer el prototipo oficial de representación de Bárbara de Braganza como reina, basándose en el retrato de aparato de su suegra política, Isabel Farnesio (1692-1766), del que tomará la solemnidad de su pose y el acompañamiento de elementos simbólicos de la realeza: corona, cortinaje y columnas.

A diferencia de su pareja, el retrato copia de forma casi exacta el modelo oficial de la reina creado por Van Loo entre 1750 y 1758, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (inv. 0098), que la representa con más edad y con la cara más rellena que según aparecía como joven princesa, sentada detrás de Fernando, en *La familia de Felipe V* de 1743 (Madrid, Museo del Prado, inv. P002283). Este ejemplar de la Colección BBVA ofrece la originalidad de variar algunos detalles con respecto al de la Academia, como el revuelo de su manto real, o el posicionamiento de su mano izquierda. También el colorido del cortinaje aquí es claramente rojo, aunque puede que haya trepado ese tono de la preparación de la obra. La reina viste el mismo elegante traje de seda gris, cuyo corpiño lleva aplicaciones de perlas y otras joyas, así como escote de encajes, a juego con los puños; y se cubre con un manto de terciopelo rojo bordado con castillos y leones en oro y forrado de armiños. Pero la técnica es más simple y la paleta de colores mucho menos viva que en el original.

La pareja real conserva una etiqueta al dorso que indica su procedencia de la Caja General de Reparaciones de daños derivados de la guerra civil española, y en la que la pareja aparece con identificación de personaje y autor erróneos: el rey como Luis XIII de Francia, y la reina como su madre María de Medici, y como autor, Antonio Raphael Mengs (1728-1779).



**Taller de Louis-Michel van Loo**

(Tolón, 1707-París, 1771)

**Retrato de Fernando VI**

Entre 1750 y 1758

Óleo sobre lienzo, 127 x 83,6 cm

Colección BBVA, inv. 2595



El retrato de Fernando VI (1713-1759), pareja del de su mujer Bárbara de Braganza (1711-1758), reproduce en formato de tres cuartos el prototipo oficial establecido por su primer pintor de cámara, Louis-Michel van Loo, que extrae directamente del retrato de *La familia de Felipe V* de 1743 (Madrid, Museo del Prado, inv. P002283), donde ya aparecía en lugar principal, por su condición de heredero de la Corona. El rey repite esa misma postura gallarda de apoyar la mano diestra en la cadera, pero a la vez se ha querido incluir los símbolos reales: el bastón de mando que sujeta con la izquierda y descansa sobre un bufete, y la corona real, también al lado, lo que supone una originalidad respecto al modelo para recalcar su condición de rey. Lleva idéntica peluca blanca y va ataviado con casaca de terciopelo marrón, con banda celeste de la Orden del Espíritu Santo cruzada al pecho, bajo la cual asoma la insignia del Toisón de Oro colgada del cuello por un lazo rojo, y con la faja roja de capitán general del ejército a la cintura, que destaca por sus plegados angulosos, muy similares a los de las efigies de Felipe V (1683-1746). De fondo, el rey está representado también al aire libre, pero se ha cambiado de lugar la columna y se ha añadido un importante cortinaje.

La posible atribución de esta pareja real a Andrés de la Calleja (1705-1785) no parece factible, aunque tiene su debida justificación, ya que uno de sus principales cometidos, desde que en 1743 estuvo como ayudante del pintor de cámara Van Loo, era copiar los retratos oficiales de los reyes para difundir sus imágenes entre las distintas instituciones. Pero, aunque Calleja no llegue a la superioridad del maestro, todas sus copias documentadas de retratos originales de Van Loo o de Antonio Raphael Mengs (1728-1779) son extremadamente cuidadas. Las joyas y adornos están plasmados con gran virtuosismo técnico y el colorido sigue siendo muy vivo, elementos que se echan en falta en esta pareja real. Mientras no se conozca más a fondo el grupo de ayudantes de Van Loo, es imposible establecer una autoría precisa, aunque, sin duda, será la de un pintor español del círculo cortesano, dedicado a replicar con más o menos fortuna el modelo oficial para representar a los reyes.



**Francisco de Goya y Lucientes**

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

***Carlos III, cazador***

h. 1787-1788

Óleo sobre lienzo, 209 x 125 cm

Colección BBVA, inv. 443



Goya consiguió una de las imágenes más naturales de Carlos III (1761-1788), representándolo en una de sus facetas preferidas, la caza, como así lo refiere su biógrafo, el conde de Fernán Núñez, Carlos José Gutiérrez de los Ríos. De las diversas réplicas existentes, solo tres se reconocen originales de hacia 1787-1788. La versión primera sería la de la colección de los duques de Fernán Núñez, la única firmada por el pintor –“Goya lo hizo”–, mientras que las otras dos –una en el Museo del Prado (inv. P000737), procedente de la Colección Real, y esta de la Colección BBVA– se consideran también autógrafas de gran calidad. Este último ejemplar presenta un colorido más apagado que las otras versiones, y el rostro del rey es de un tono más arcilloso, pero ello se debe a que la preparación rojiza, que Goya utiliza en esos años, ha trepado en algunas zonas.

El modelo está tomado del retrato oficial de corte que Goya realizó al rey hacia 1786 para el Banco Nacional de San Carlos (hoy Banco de España), ya que presenta el mismo rostro, parecida pose y luce yuxtapuestas las tres bandas de las órdenes del Santo Espíritu, de San Genaro y de Carlos III, mientras que el Toisón de Oro lo lleva prendido al pecho. El artista debió de inspirarse para la cabeza en el famoso retrato de Carlos III de Antonio Raphael Mengs (1728-1779) de unos veinte años antes, *Carlos III, rey de España y de las Indias*, 1767 (Museo del Prado, inv. P002200). Posiblemente Goya, en su calidad de pintor del rey desde julio de 1786, pudo tomar apuntes al natural del retratado, y de ahí que lo representara más encorvado de espalda y con un rostro sonriente, arrugado y de color pardo-rojizo, propio de un cazador expuesto al sol. También se ve la influencia de los modelos velazqueños de cazadores reales, tanto en la pose sujetando la escopeta, como en la inclusión de esos fondos de paisaje de la sierra madrileña. Goya los había estudiado cuando dibujó y grabó en 1778 los retratos de Felipe IV, el cardenal infante don Fernando y el príncipe Baltasar Carlos, existiendo en la efigie de Carlos III una especial conexión con este último, ya que presenta de igual forma al perro dormido a sus pies. Goya retrata al perro cazador favorito del rey, Melampo, un pachón blanco del mismo nombre que el de san Roque. Su amplio collar lleva inscrito “REY N.º S.º”, lo que quiere significar vasallaje y fidelidad al monarca.

Una etiqueta en el reverso del antiguo marco revela su propietario, “Almazán”, siendo la XI duquesa de Almazán quien vendió el retrato antes de 1959 al Banco Exterior de España. El III duque de Almazán fue Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda, importante político de Carlos III y Carlos IV, lo que podría indicar que el retrato nunca salió de la familia y que fue el propio Aranda quien lo encargó o adquirió.

**Cornille de Lyon**

(La Haya, 1510-Lyon, 1575)

***Retrato de joven caballero***

1535

Óleo sobre tabla, 38 x 27,6 cm

Inscripción en la zona superior: "ANNO -1535 / ÆTATIS SVÆ 25"

Colección BBVA, inv. P00057



Este pequeño retrato de casi medio cuerpo se incorporó a la Colección BBVA como autorretrato de Cornille de Lyon, pero no existe ningún elemento que lo confirme, ya que la única supuesta imagen del pintor es un dibujo atribuido a Claude Mellan (1598-1688), hoy en la Albertina de Viena (inv. 32802), con el que esta figura no da la impresión de tener demasiado parecido. Es verdad que en 1535 el pintor se podría aproximar a la edad del representado, unos veinticinco años, pero no hay en la obra ninguna alusión al noble arte de los pinceles, como era habitual en los autorretratos del momento. El retrato nos ofrece la imagen de un caballero, cuya indumentaria y accesorios –vestido de terciopelo negro, capa con vueltas de piel, guantes de piel marrón o el anillo del meñique izquierdo– reflejan su pertenencia a la alta sociedad lyonesa o de paso por la ciudad, pues eran frecuentes las visitas de clientes foráneos al taller del pintor y al “gran salón”, donde exponía sus retratos en venta.

Pero de lo que no parece haber duda es de la autoría, ya que la obra es un buen ejemplo de la retratística refinada de este pintor, nacido en La Haya, pero que desde 1533 se instala definitivamente en Lyon, ciudad a la que debe su nombre. Allí logró crear un género de gran éxito en la corte lyonesa de los Valois y entre los coleccionistas de mediados del siglo XVI, gracias a la perfecta conjunción de la minuciosidad técnica propia de su formación flamenca con la elegancia del retrato en miniatura francés. Todo el retrato apunta al estilo pictórico de Cornille: su reducido tamaño, el correcto dibujo mediante una línea marrón oscuro que define solo los perfiles, la simplicidad cromática por el uso de pocos colores, la habilidad técnica a base de toques con ligeras veladuras, el característico fondo neutro, aquí verde, que siempre ayuda a hacer más distinguidos a sus personajes.

En esta ocasión, aunque no es habitual en sus obras por la dificultad que entraña, emergen tímidamente las dos manos sobre una mesa –la derecha sostiene un papel y la izquierda unos guantes de piel–, con lo que se pretende jugar con el espacio exterior al cuadro. Las anomalías en las características transparencias de cabellos, cejas y bigote se deben más bien al estado de conservación de la pintura y a los posibles barridos de antiguas restauraciones, que ya son irreversibles.



**Anónimo veneciano**

*Retrato de Torquato Tasso*

h. 1570

Óleo sobre lienzo, 103,8 x 94,6 cm

Inscripción en la zona superior: "TORQUATO TASSO"

Colección BBVA, inv. P01601



La inscripción superior identifica a este joven, ataviado con sencillo traje negro, cuello de lechuguilla rizada, puños de abanillos blancos y espada al cinto, con el célebre poeta renacentista italiano Torquato Tasso (Sorrento, 1544-Roma, 1595). Como es habitual en los ejemplos del retrato civil del siglo XVI para representar a personalidades ilustres, la figura aparece de tres cuartos, en pose convencional y destacando su rostro y manos fuertemente iluminados sobre un fondo neutro oscuro. El personaje presenta una actitud decidida, a través de su mirada directa al espectador y por el lenguaje de sus manos: la diestra la apoya en la cadera y la izquierda la lleva al pecho, clave de la acción poética. La radiografía del retrato revela que en esta mano sujeta algo parecido a un librito, muy acorde con la iconografía de un poeta.

Es un retrato de no fácil atribución, porque en él están presentes referencias a distintas tendencias artísticas italianas de ese momento. Pero el lienzo original, visible a través de la radiografía, ya que la obra está reentelada, nos descubre una tela con ligamento de sarga en espiga, habitual en la pintura veneciana. Este dato, unido al buen conocimiento que presenta nuestro autor anónimo de la tipología del retrato veneciano, nos obliga a encuadrarlo en dicha escuela. En cuanto a la fecha de ejecución, la anchura de la lechuguilla y la altura trasera del cuello que se eleva hasta tocar las orejas permiten datar la obra a finales de la década de los sesenta o setenta, lo que coincidiría aproximadamente con la edad del retratado. Tasso estuvo ligado al mundo del Véneto en ese momento, ya que a partir de 1560 se instaló en Padua, donde estudió filosofía y retórica, así como compuso su poema *Rinaldo* (1562) y el primer borrador de su famosa composición épica, *La Gerusalemme liberata*. De hecho, los rasgos y atuendo del retrato de BBVA están relacionados con un interesante retrato de busto de Tasso, obra original de Jacopo Bassano (h. 1510-1592) de 1566, que, según la información aportada por Sotheby's en su salida a subasta en 2018 (17 de junio, lote 63: óleo sobre lienzo, 62 x 46 cm), procedía de la galería de retratos formada por la Accademia degli Etereí o dei Recovrati en Padua, que evidentemente quería recordar al eminente autor que se formó en la ciudad.

Existen otras versiones diferentes que representan al famoso poeta, como la anónima de la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia (inv. 1890, 3143), que lo efigia interrumpiendo la lectura ante un libro sobre una mesa y en una estancia con una estantería de libros, o la de busto de Bernardo Castello (1557-1629), grabado por Agostino Carracci (1557-1602) entre 1586 y 1590 para el frontispicio que sirve de portada a su libro *La Gerusalemme liberata*, publicado en Génova en 1590.

**Michiel Jansz. van Mierevelt**

(Delft, 1566/67-1641)

*Retrato de dama*

1609

Óleo sobre tabla, 120,4 x 87,4 cm

Colección BBVA, inv. 453



Esta elegante efigie de dama se ajusta al tipo de retrato cortesano de esponsales, establecido por Michiel Jansz. van Mierevelt a principios del siglo XVII y que tanta repercusión tuvo en su momento en los Países Bajos. Presenta el mismo modelo de tres cuartos que su pareja [Fig. 10] y ambos están ataviados con ricas vestiduras negras y accesorios que muestran su posición social. Como es habitual en este tipo de retratos de pareja, los dos miran de frente, pero sus cuerpos se giran ligeramente para dirigirse hacia su contrario. De acuerdo con una tradición de época medieval, la imagen de la esposa se sitúa a la izquierda de la del esposo. Tanto la mesa cubierta con tapete de un intenso color verde, dispuesta en un lateral, como la columna de fuste estriado del fondo, medio tapada por un cortinaje del mismo color que el paño de la mesa, confirman la conexión íntima entre los dos retratados, al aparecer ambos en el mismo espacio arquitectónico.

La suntuosa indumentaria de la dama coincide correctamente con la fecha de 1609, que ha aparecido inscrita durante la restauración de su pareja. Luce traje negro con un magnífico corpiño emballado y bordado con hilos de oro, denominado *borst*, que estaba muy de moda en esos años de inicios del siglo XVII, y sobre el que cuelgan varias cadenas de oro entrelazadas en el centro de su pecho con un joyel. Y la cintura se ciñe con un cintillo de oro y pedrería, a juego con las dos pulseras idénticas que lleva en sus muñecas. La cuádruple gola de lino de finos encajes, que debía contar con una estructura metálica para mantener rígido el cuello, establece una precisa transición hacia las esmaltadas carnaciones del rostro. Del mismo fino lino con encajes son los grandes puños y la cofia aureolada con que se recoge el cabello, elementos realizados con extremada delicadeza técnica. La falda va ahuecada en su interior gracias al verdugado o tambor, consiguiendo así una amplia silueta. En la mano derecha la dama lleva un anillo en su índice y un abanico cerrado, pendiente de una cadena de oro, que muestran la increíble virtuosidad alcanzada por el pintor para determinar los distintos efectos matéricos.



10

**Michiel Jansz. van Mierevelt**

(Delft, 1566/67-1641)

*Retrato de caballero*

1609

Óleo sobre tabla, 120,6 x 87,9 cm

Inscripción en el ángulo superior izquierdo: "M. MIEREVELT. 1609"

Colección BBVA, inv. 454



Compañero del retrato de dama de tres cuartos, esta efigie de caballero responde al esquema tradicional de retratos emparejados o de esponsales de la primera mitad del siglo XVII, con el que habitualmente se quería celebrar el matrimonio de una pareja entre la alta sociedad holandesa, aunque también podría querer conmemorar el ascenso en la carrera profesional del personaje. Ambos retratos presentan cabezas bien modeladas, dedicando una especial atención a la definición de sus rasgos físicos con una técnica muy precisa, claramente imbuida en la tradición del retrato nórdico instaurada por Antonio Moro (1516/20-1576). El cónyuge presenta cabellos morenos, barba puntiaguda y largos bigotes bien sombreados y luce el típico elegante traje negro, bellamente animado con finos tornasoles propios del terciopelo. No se observan otros adornos que los anchos puños y cuello plisados de lino con encaje blanco, así como la lazada de la gola sobre el pecho. La rigidez de su postura queda equilibrada por el juego de los brazos, pose ya establecida en la retratística cortesana europea del siglo XVI: la mano derecha apoyada en la cadera y la izquierda sobre una mesa cubierta por un tapete de terciopelo verde, dejando ver el anillo que lleva en su dedo pulgar. En el Siglo de Oro español, llevar un anillo en el pulgar de esa mano era distintivo del oficio de médico, pero quizás en la sociedad neerlandesa solo quiera ser un signo de distinción.

Durante la última restauración de la pintura salió a la luz la firma de Van Mierevelt y la fecha de su realización, 1609, momento en el que ya estaba consolidado el éxito del pintor, tanto en su Delft natal como en la cercana ciudad de La Haya. En esta última existía un ambiente muy propicio para el encargo de este tipo de retratos cortesanos, ya que allí se encontraba la corte del estatúder, los colegios gubernamentales y los diplomáticos extranjeros. Sus retratos, de un gran refinamiento técnico, tuvieron una notable influencia en otros retratistas holandeses, como en el joven Rembrandt van Rijn (1606-1669), y un gran reconocimiento en la sociedad, lo que propició ser invitado por Carlos I de Inglaterra a trabajar en su corte, algo que nunca llegó a realizar.

**Nicolacs Elias. Pickenoy**

(Ámsterdam, h. 1588/90-1654/56)

*Retrato de caballero*

1623

Óleo sobre tabla, 92 x 64,3 cm

Inscripción en el ángulo superior derecho: "AETATIS. SUA. 70 / ANº. 1623"

Colección BBVA, inv. 447



Desgraciadamente se desconoce la identidad de este personaje anciano retratado a la edad de setenta años, pero no así su atribución certera a Pickenoy, pintor nacido en Ámsterdam, formado en la escuela retratística de Cornelis van der Voort (1576-1624) y que llegó a ser uno de los retratistas más importantes de la ciudad durante la primera mitad del siglo XVII. Con una técnica efectiva y desenvuelta, el pintor ha logrado captar con gran naturalidad la edad y la expresión algo cansada del representado, pero a la vez le ha dotado de una elegancia y serenidad sorprendentes. Y todo ello lo consigue con la utilización de una paleta sobria de pocos colores y sobre un fondo neutro, que contribuye a concentrar la atención del espectador en el rostro y manos del anciano, de una gran fuerza expresiva, sin apenas detenerse en los detalles de la indumentaria. Las mangas con adornos picados de su traje cortesano se han construido correctamente, pero casi no se ven en la negrura del conjunto y están medio tapadas por el manto. Sin embargo, destacan extraordinariamente la bella gola escarolada de lienzo blanco inmaculado y los guantes de gamuza que el hombre sujeta con fuerza en su mano izquierda.

La consideración tradicional apuntada por Matías Díaz Padrón de ser un autorretrato fue superada por Julián Gállego, ya que en 1623, año en que está fechado el cuadro, el pintor tendría unos treinta y cuatro años, en lugar de los setenta que figuran en la inscripción de la parte superior del retrato y que, además, el efigiado aparenta tener por su semblante con arrugas, escaso pelo y poblada barba entrecana, tan admirablemente conseguidos. El posible autorretrato de Pickenoy en formato de busto a la edad de treinta y seis años, de 1627, según su inscripción, que conserva el Musée du Louvre de París (inv. RF 1213), nos ofrece un personaje mucho más joven, aunque de cierto parecido físico. La pose distanciada y la vestimenta, de sobrias pero ricas telas, denotan la distinción intelectual y moral del retratado de la Colección BBVA, pudiéndose pensar en un posible hombre de letras –un literato o un jurista– o de ciencias –un médico–, porque así se concebían las imágenes de los miembros de estos colectivos en la alta sociedad holandesa del momento. En cuanto a la datación que presenta, el tipo de gola ancha de lienzo blanco, plisada con cañones grandes y sin almidonar, corresponde también con la moda de las décadas entre 1600 y 1620.



**Paulus Lesire**

(Dordrecht, 1611-Leiden, 1654)

***Retrato de caballero holandés***

h. 1635

Óleo sobre lienzo, 71 x 60 cm

Colección BBVA, inv. P00059



Este retrato de medio cuerpo de un caballero holandés, hasta ahora no identificado, reproduce la habitual imagen de un miembro de la élite acomodada holandesa, perteneciente a la clase política o a alguna corporación de comerciantes, que escogían siempre vestirse de negro, aunque con ricas telas, y con cuellos y puños muy blancos. De esta forma, se atavía nuestro personaje con un elegante traje de seda negra. Alrededor del cuello lleva una enorme gorguera blanca de encaje de las llamadas de rueda de molino, *fraises* o *ruff*, cuya rígida estructura metálica imponía un porte altivo y mostraba el estatus social de su propietario. Su rostro está modelado con suavidad y su peinado ligeramente desenfadado y su fino bigote y perilla le dan un aire sereno y elegante, pero a la vez es un retrato con fuerza, debido sobre todo a esos ojos tan vivos que miran fijamente al espectador. El que la figura se recorte sobre un fondo neutro de color pardo y quede enmarcada en un tondo fingido logra intensificar la fuerza de la imagen retratada.

La atribución a Paulus Lesire, establecida ya cuando la pintura ingresó en la Colección BBVA, es perfectamente razonable, pues sus retratos conocidos presentan una estrecha relación con el estilo y técnica de esta obra. Se trata de un pintor nacido en Dordrecht, importante ciudad comercial que formaba parte de la Liga Hanseática, y donde llegó a ser maestro en 1631. El retrato podría encuadrarse dentro de su primera producción en Dordrecht, en torno a 1635, ya que en esos años es cuando se observa una mayor influencia del arte de retratar de su maestro Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-h. 1652) y, sobre todo, de Rembrandt van Rijn (1606-1669), que se evidencia en el manejo del claroscuro, en la interpretación de las texturas de los tejidos y en la restringida paleta colorística. La vestimenta también es acorde con la moda de esos momentos, pues esas imponentes golas alcanzaron un enorme éxito entre las décadas de 1600 a 1630 en los Países Bajos. Posteriormente, cuando Lesire se instala en La Haya en torno a 1643-1644, se advierte un cambio en la concepción de sus retratos hacia un estilo cortesano más teatral, gracias a la fuerte personalidad de Anton van Dyck (1599-1641), que influirá en la mayoría de los artistas holandeses de ese tiempo.

**Anónimo holandés o inglés**

**Supuesto retrato de Jane Strange, lady Jocelyn**

h. 1669

Óleo sobre tabla, 76,8 x 60,5 cm

Inscripción en el ángulo superior izquierdo: "JANE STRANGE LADY JOCELYN. ÆTAT 81: AD: 1669:"

Colección BBVA, inv. 2510



La identificación de este interesante retrato de dama de edad avanzada está extraída de la inscripción, "Jane Strange Lady Jocelyn", que posiblemente corresponda con la señora del mismo nombre (1628-1706), hija de Robert Strange, y que por su matrimonio en 1650 con Robert Jocelyn (1622-1712) se la designa con ese título. Su marido fue el primer barón de Hyde Hall desde 1665, además de *sheriff* de Hertfordshire a partir de 1677-1678, un cargo que ya ocuparon sus antecesores. Pero la representada no parece tener ochenta y un años, y si fuera cierto, no coincidiría con el año inscrito "1669", sino que tendría que poner "1709", año en que estaba ya muerta. Estas confusiones suelen pasar en las galerías de retratos familiares, en las que, con la intención de reconocer a sus antepasados retratados, se añaden posteriormente las inscripciones sin la suficiente información, como es el caso de este retrato.

De acuerdo con la tipología de retrato nórdico para personalidades nobles, la dama aparece sentada en un sillón frailer y ataviada con un distinguido traje negro con triple gola de lino con encaje, puños y cofia a juego y un sombrero de copa alta o *capotain*. Estos elementos permiten encuadrar el retrato, como muy tarde, en la moda de los años 1660, que coinciden con la época de la Commonwealth (1649-1660). Sus estilizadas manos reposan sobre una biblia en inglés y en el anular de la diestra lleva un anillo con una pequeña cruz de pedrería, todo lo cual evidencia el deseo de mostrar su devoción religiosa, acercándose a la corriente del puritanismo. La ejecución técnica de la obra –soporte sobre madera de roble y precisa factura– nos remite a un pintor holandés establecido en Inglaterra, pero no se puede descartar que pueda ser un artista inglés, pues en ese momento fueron muchos los británicos que trabajaron en estilo neerlandés, que era el de mayor éxito entre la aristocracia y burguesía de Inglaterra.

El cuadro lleva detrás una etiqueta de la antigua empresa de transportes británica The Pantechnicon, con el nombre inscrito de "Earl of Arran", probablemente su anterior propietario, una de cuyas ramas estaba vinculada a la nobleza irlandesa, que bien pudo emparentar con algunos Jocelyn que acabaron en Irlanda en el siglo XVIII.





**Anónimo holandés o inglés (Detalle)**

*Supuesto retrato de Jane Strange, lady Jocelyn*

h. 1669

Óleo sobre tabla, 76,8 x 60,5 cm

Colección BBVA, inv. 2510



**Taller de Luis de la Cruz y Ríos (Detalle)**

(Puerto de la Cruz, Tenerife, 1776-Antequera, Málaga, 1853)

*Retrato de Carlo Marinelli*

h. 1823

Óleo sobre lienzo, 66 x 50 cm

Colección BBVA, inv. P00055



El prototipo de retrato elegido para representar a este niño de no más de nueve años, hasta ahora no identificado, prueba su pertenencia al estamento cortesano. Su débil figura con ese singular juego de piernas y largos cabellos recuerda las numerosas efigies infantiles de Carlos II (1661-1700), establecidas con gran maestría por sus pintores de cámara durante su corta edad, Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671) o Juan Carreño de Miranda (1614-1685), cuyos modelos parten de los retratos velazqueños. De hecho, la pose de este niño es idéntica a la del *Infante Felipe Próspero* en su retrato de Diego Velázquez (1599-1660) de 1659 del Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. 319), al apoyar la mano diestra en una pequeña silla de terciopelo rojo. Con la izquierda sujeta un sombrero negro emplumado o chambergo, como los que añade Carreño en todas sus representaciones del pequeño Carlos II, haciendo alusión a la guardia chamberga creada durante su minoría de edad. Su rica vestimenta – casaca francesa con bordes forrados de piel, ostentosas contramangas blancas abullonadas y camisa con cuello de valona cerrada con borlas de plata–, así como el peinado con melena, siguen la moda del reinado del joven rey, pudiéndose fijar una datación más concreta en torno a la década de 1670.

La ejecución de los distintos elementos matéricos está bien resuelta, pero existe cierta debilidad a la hora de replantear la figura en la estancia sin decoración. Lo más razonable sería hablar de un artista que conocía bien las fórmulas del retrato cortesano madrileño, pero cuyo estilo no parece corresponder con los ejemplos más conocidos de artistas coetáneos que practicaron el retrato, como son José Antolínez (1635-1675), Sebastián Muñoz (h. 1654-1690) o José García Hidalgo (1645-1717). Otra posibilidad es la apuntada por Alfonso E. Pérez Sánchez de que pudiera tratarse de un pintor del ambiente próximo al sevillano Juan Valdés Leal (1662-1690), pero hasta ahora son tan pocos los retratos conocidos de ese entorno, que resulta difícil extraer conclusiones. De parecida concepción y tamaño, aunque de diferente mano, es el anónimo *Retrato de un niño* de finales del siglo XVII, en el Museo del Prado, de Madrid (inv. P003859). Ambos cuadros vienen a representar ese escaso número de efigies infantiles españolas existentes durante el último tercio del siglo XVII, periodo que, por el contrario, cuenta con innumerables representaciones de Carlos II como niño, hachas con una clara intención política de mostrar una apariencia saludable a sus súbditos.





Este joven caballero de Santiago, representado a la edad de dieciséis años, según la inscripción de la parte superior, luce ostentosamente la cruz roja de la citada orden, bordada por partida doble sobre el herreruelo y el jubón negros. Otros elementos privativos de su alto rango social son el sillón de brocado sobre el que descansa su mano diestra y el sombrero de ala ancha que sujeta con la izquierda.

Se ha discutido mucho sobre la autoría y datación de este retrato, cuyo esquema compositivo y uniformidad colorística recuerdan en gran medida a los retratos velazqueños y a la órbita de colaboradores de Diego Velázquez (1599-1660). Mazo, como su yerno y principal ayudante desde 1633, se convierte en la opción más lógica para su atribución, más aún cuando se observan detalles formales cercanos al pintor. El joven santiaguista repite el mismo juego de piernas en compás e idéntica melena corta que otros retratos atribuidos a Mazo de los años 1640-1650, como el del príncipe Baltasar Carlos del Rijksmuseum de Ámsterdam (inv. SK-C-1362). Pero las transiciones tonales entre los diferentes matices negros han evolucionado con el tiempo de forma poco perceptible, lo que impide reconocer la verdadera pincelada del pintor y extraer conclusiones definitivas sobre su atribución.

Este retrato, junto a los supuestos de *Don Juan González de Uzqueta* (Colección BBVA, inv. 466) y al de la dama de la citada familia, proceden del Convento de la Encarnación de carmelitas descalzas de Boadilla del Monte (Madrid), y fueron adquiridos en 1978 por el Banco Exterior de España, cuando el convento se declaró en ruina. Aunque cada uno tiene diferentes medidas, tradicionalmente se vienen vinculando los tres a la familia González de Uzqueta, cuyos miembros ocuparon altos cargos en la corte de Felipe IV. El padre de Juan, José, fue el que adquirió el señorío de Boadilla del Monte en 1652, mientras que Juan, según la leyenda inscrita en el retrato anónimo mencionado, fue el fundador del citado convento en 1670, el año de su muerte. Parece poco probable que este retrato de joven caballero pueda ser de nuevo Juan, primero por el escaso parecido, y, además, su nacimiento en 1611 imposibilita que a los dieciséis años pueda vestir a la moda de los años 1650. Al estar acreditado que Juan no tuvo descendencia, habría que pensar en otro joven pariente que fuera santiaguista, como está documentado que los hubo (Emilio Cervantes Ruiz de la Torre y José Ángel Lalinde González, "De Arnedo a la corte: una familia del siglo XVII", *Berceo*, 176 [2019], pp. 119-138).

**Atribuido a Carlo Ceresa**

(San Giovanni Bianco, Bérgamo, 1609-Bérgamo, 1679)

***Retrato del capitán Leone Gentile***

h. 1650

Óleo sobre lienzo, 202,2 x 116,6 cm

Inscripción en el billete sobre la mesa: "AL SIG.[NORE] CAP[ITAN]O. LEONE / GENTILE / BASTIA"

Colección BBVA, inv. 465



La identidad del retratado viene dada por la inscripción del documento que hay sobre la mesa, en el que también aparece el nombre de Bastia, la ciudad corsa, quizás queriendo recordar sus orígenes o alguno de sus destinos militares. La isla de Córcega perteneció hasta 1768 a la República de Génova, de donde procedía la familia Gentile, cuyo escudo de armas figura en el ángulo superior derecho del cuadro con intención de testimoniar la gloria militar de su casa. De cuerpo entero y en atrevida apostura, el hombre viste traje militar, con colete amarillo ceñido por faja encarnada y cruza su pecho un tahalí bordado, del que pende su lujosa espada, con rica empuñadura de plata, como también lo son las espuelas en sus botas de cuero. Resplandecen de blanco inmaculado la valona de rico encaje de Milán, los puños plisados sujetos con cintas negras y las medias. Con la mano derecha sujeta su chambergó de cuero que reposa sobre la mesa, a un lado de la cual apoya su bastón de mando. Su mano izquierda descansa en la cadera de forma desenfadada, pose muy en la línea de la retratística cortesana lombarda del siglo XVI de Giovanni Battista Moroni (h. 1523-1578).

La atribución de la obra a Carlo Ceresa, uno de los retratistas lombardos más importantes de su tiempo, que ya fue apuntada por Alfonso E. Pérez Sánchez, parece la más acertada, porque son muchas las coincidencias estilísticas y técnicas con otros retratos de caballeros cristianos, como son el *Cazador caballero* de la Soprintendenza Archeologia e Belle Arti e Paesaggio de Bérgamo y Brescia, o el *Retrato del barón Ignazio de Pizzis* (h. 1650) del Portland Art Museum de Portland, Oregón (inv. 2021.3.1). Se desconoce la carrera militar de Gentile, pero la indumentaria y la forma del bigote enroscado y la perilla permiten encuadrarlo entre 1640 y 1660, lo que coincidiría con los años más exitosos de Ceresa.

A pesar de tener tamaños y poses similares, la obra no parece haber pertenecido a la contemporánea galería de ilustres hombres de armas reunida por el marqués de Leganés, Diego Mexía de Guzmán y Dávila (h. 1580-1655), y hoy desperdigada entre diferentes colecciones. El grupo más importante de obras de ese conjunto se encuentra en el Palacio del Senado, en Madrid, donde existe un retrato de un maestre de infantería de idéntica descripción, pero que nada tiene que ver con el estilo e identidad de esta pintura.





Este retrato de dama española da muestra de la genialidad de Carreño de Miranda en su manera de asimilar los modelos velazqueños de sus últimos años. Está directamente conectado con el retrato de *La reina Mariana de Austria* (1652-1653) de Diego Velázquez (1599-1660) en el Museo del Prado de Madrid (inv. P001191), no solo por la postura de la dama, que apoya de igual forma su mano diestra en el respaldo del sillón y sujeta con el mismo gesto de la mano izquierda un enorme pañuelo, sino también por su indumentaria, con ese amplio guardainfante negro bordado en plata, y por la forma de cerrar la estancia con un amplio cortinaje carmesí a la izquierda. Este débito velazqueño provocó que a su entrada en la colección del Banco Exterior de España la obra fuera atribuida a Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667), pero ya Alfonso E. Pérez Sánchez apuntó acertadamente que la factura más densa y apretada era típica de Carreño, quien consigue chispeantes brillos en las tiras bordadas en plata del vestido o en las mangas abullonadas de seda rosada. No solo la vestimenta permite datar el retrato en la década de 1660, sino también el peinado de la modelo, con esa larga melena distribuida en dos crenchas y ese mechón sujeto con un airón de pluma blanca. Muy cercanos son otros retratos de damas nobles que realiza Carreño en esa misma época, como son el firmado de Francisca de Velasco, marquesa de Santa Cruz, en la colección de sus descendientes; el de Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (inv. 01518); o el de la duquesa de Feria y el de Felice de la Cerda y Aragón, duquesa de Medinaceli, ambos propiedad de la casa ducal de Medinaceli.

El retrato de la Colección BBVA procede del convento de la Encarnación de carmelitas descalzas, en Boadilla del Monte (Madrid), lo que permitiría confirmar su pertenencia a la familia del fundador, Juan González de Uzqueta (1611-1670), retratado en una efigie anónima de idéntico origen (Colección BBVA, inv. 466), al igual que el *Joven caballero de Santiago* [Fig. 15]. La identificación de la dama con María de Vera y Gasca (¿-1692), mujer del fundador, sugerida por varios investigadores (Jesús Urrea, Ismael Gutiérrez Pastor o Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete), parecía factible, ya que fue ella quien puso en marcha las obras del convento al fallecer su marido el año de su fundación, en 1670. Pero la diferencia de edad con su cónyuge, que había nacido en 1611, resultaba bastante sorprendente, al estar representada muy joven y con una indumentaria acorde a la moda de la década de 1660. El hallazgo de una demanda interpuesta por Juana Zapata Osorio, condesa de Casarrubios, contra María en 1645 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, sig. Porcones/833[20]), en la que esta ya figura casada con Juan, hace totalmente imposible que pueda ser la retratada.

**Círculo de Cornelis de Vos**

(Hulst, h. 1584-Amberes 1651)

**Retrato de dama anciana**

h. 1630

Óleo sobre lienzo, 79,8 x 69,8 cm

Colección BBVA, inv. P00187



Este interesante retrato de dama anciana responde al característico retrato burgués para personas de edad avanzada durante la primera mitad del siglo XVII, que opta por la modalidad sedente, la sobriedad del color y la serenidad expresiva. Pocos elementos hay para reconocer la identidad de la retratada, que viste al estilo de las clases acomodadas de los Países Bajos de ese momento: un elegante traje de seda negro, una amplia gorguera blanca de abundantes pliegues plisados, que recorta su rostro y que va a juego con sus puños, y una sencilla cofia negra, que recubre totalmente su cabello y termina en pico sobre su frente. Está sentada en un sillón de terciopelo pardo y clavazón dorada, sobre cuyo brazo izquierdo descansa el de la anciana, dejando caer su mano, mientras la derecha queda sobre su regazo y parece llevar un rosario que, en realidad, no lleva, lo que incrementa el protagonismo de sus manos. Sus únicas joyas son los sencillos anillos de oro y pedrería que luce en cada mano. A su derecha hay un bufete con un tapete rojo muy llamativo y encima, un libro de oraciones, que solía acompañar este tipo de retratos para resaltar la vida piadosa del personaje representado. El fondo en sombras muestra sutiles matices que hacen insinuar una *boiserie* y un marco en la pared, en encuadres muy particulares similares a aquellos en los que Peter Paul Rubens (1577-1640) o Anton van Dyck (1599-1641) suelen colocar a sus retratados.

Se ha representado a la mujer de forma muy veraz, sin ningún elemento extraordinario, centrando la atención en la expresividad de su rostro arrugado y de sus modeladas manos mediante una intensa iluminación, destacando la viveza de sus ojos azules acuosos y su ligera sonrisa. El tratamiento pictórico para los detalles de la vestimenta es muy preciso y contrasta con la pincelada suelta y vibrante para marcar las arrugas del rostro con toques más claros. En todo ello se advierten ecos del estilo de uno de los principales retratistas de Amberes, Cornelis de Vos, en las décadas de 1620 y 1630, pudiéndose establecer comparaciones con otros retratos de damas ancianas del pintor de esos años, como el de la Dulwich Picture Gallery (inv. DGP290) o el de la Wallace Collection de Londres (inv. P22); e incluso se puede ver cierto parecido físico con la anciana del M. H. De Young Memorial Museum de San Francisco (inv. 46.12.).



**Pietro Nelli**

(Massa, Italia, 1672-Roma, 1740)

***Retrato del cardenal Alessandro Caprara***

h. 1706

Óleo sobre lienzo, 73,2 x 60,2 cm

Colección BBVA, inv. 2568



La identificación del cardenal se realiza aquí por primera vez gracias a las sugerencias del investigador John Verospi, lo que ha permitido confirmar la autoría de Pietro Nelli y deducir la fecha de ejecución. Se trata, sin duda, del boloñés Alessandro Caprara (1626-1711), hijo de los condes de Caprara, que fue nombrado auditor de la Sagrada Rota Romana en 1687 y regente de la Penitenciaría Apostólica en 1696. El 17 de junio de 1706 el papa Clemente XI lo hizo cardenal con los títulos de "Ss. Nereo ed Achilleo", como indica el grabado que lo representa de la serie *Effigies Cardinalium nunc viventium* (N. 831). Muere en 1711, dejando como heredero de sus bienes a su sobrino Niccoló Caprara.

Nelli se consagró ya muy a finales del siglo XVII como retratista de la corte pontificia, consiguiendo efigiar al recién nombrado papa Clemente XI en 1700. Muchos de sus retratos de personajes religiosos se conocen por su reproducción en grabados realizados, entre otros, por Gasparo Massi (1698-1731), Jean Charles Allet (h. 1668-1732) o Girolamo Rossi (1680-h. 1762), estando la mayor parte de estampas con los retratos de los cardenales recopiladas en la serie antes mencionada. En esta obra Nelli consigue plasmar a la perfección la fuerte personalidad del anciano cardenal, con esa pose un tanto distante y esa mirada profunda, que expresa serenidad y firmeza, como correspondía a su recién obtenido cardenalato. El cuadro está realizado con una técnica suelta y atrevida, al igual que otro retrato idéntico de Caprara, que Nelli realiza en formato de medio cuerpo, encerrado en un óvalo, y que publica la *web Araldica Vaticana*.

Su procedencia viene indicada en una etiqueta al dorso del lienzo –"1823. Palazzo di S. A. R. la Duchessa di Galliera"–, que en aquel año era Josefina de Leuchtenberg (1807-1876), nieta de Napoleón Bonaparte, quien le otorgó el título en 1812. La fecha de 1823 corresponde con el inventario de sus bienes, que coincide con el año de su casamiento con el futuro Óscar I de Suecia. En 1837 todas las propiedades y bienes del ducado de Galliera fueron vendidos al marqués Raffaele de Ferrari, cuya viuda Maria Brignole Sale los legaría finalmente a Antonio de Orleans, duque de Montpensier. De ahí, que la venta de este retrato se efectuara en fecha desconocida por la rama sevillana de la familia Orleans al Banco Hipotecario de España, hoy integrado en BBVA.



Esta imagen sedente de una dama de casi treinta años responde al tipo de retrato cortesano europeo de los años 1760. Luce traje de tafetán asalmonado con ramilletes de flores en zigzag brocados en oro y cuya falda se abomba por un tontillo, acorde a la moda francesa del final de reinado de Luis XV. Pero presenta algunas variantes al gusto austríaco, con un corpiño cubierto con un *fichú* de encaje negro y cerrado con lazos ribeteados de brillantes, que armonizan con los de las mangas. El pelo va empolvado y recogido con una escofieta negra anudada al cuello a modo de gargantilla con un broche de lazo de brillantes, a juego con los pendientes de tipo *girandole*. Sus manos se cruzan sobre el regazo y en la diestra sujeta un abanico cerrado.

Además del aire austríaco, el parecido físico con las hijas de la emperatriz María Teresa I de Habsburgo es innegable, especialmente con la segunda, María Anna (1738-1789), porque además de presentar ojos azules y tez blanca, tiene el rasgo diferenciador de una nariz algo aguileña. También es importante para su identificación el medallón con una Inmaculada Concepción, que cuelga sobre la parte izquierda del pecho y que aparece asimismo en su retrato oficial del pintor imperial, Martin van Meytens (1695-1770), con idea de evidenciar su devoción a la Virgen (Viena, Schloss Schönbrunn). Fue una mujer inteligente y muy unida a su padre, Francisco I, pero su delicada salud hizo imposible un buen matrimonio, por lo que un año después de la muerte de su padre (m. 1765) entró como abadesa del imperial convento para Damas Nobles de Praga, que había fundado su madre en 1755.

Es un retrato de dibujo cuidado y rico en detalles, que puede fecharse por su indumentaria y peinado a mediados de los años 1760, lo que coincidiría con la edad de la representada. No ha tenido una atribución concluyente: desde ubicarlo dentro del círculo de pintores académicos madrileños cercanos a Antonio Raphael Mengs (1728-1779) –así Xavier de Salas, Julián Gállego o Alfonso E. Pérez Sánchez– a atribuirlo a Antonio Carnicero (1748-1814) –como María Antonia Martínez Ibáñez–. Ismael Gutiérrez Pastor fue el primero en considerarlo acertadamente como obra de un artista centroeuropeo. Su identificación aquí con una archiduquesa Habsburgo-Lorena permite relacionarlo con los pintores cortesanos de María Teresa, pero hasta que no se estudien más a fondo sus estilos y los de sus seguidores, el campo de la atribución ha de quedar abierto.



**Francisco de Goya y Lucientes**

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

***Don Pantaleón Pérez de Nenín***

1808

Óleo sobre lienzo, 206,4 x 124,7 cm

Inscripción en el sable: "DN. PANTALEON PÉREZ DE NENIN. POR GOYA 1808"

Colección BBVA, inv. 444



Cuando se inicia la Guerra de Independencia en 1808, Goya es el principal retratista de la sociedad española y requieren sus servicios tanto franceses –como José Bonaparte, el general Nicolas-Philippe Guye y su hijo Victor–, como españoles e ingleses –como Arthur Wellesley, duque de Wellington–. Una de las creaciones más bellas del momento es este retrato del militar español Pérez de Nenín (n. 1776), debido no solo a la pose tan atrevida del retratado, sino también a los colores tan llamativos de su uniforme del cuerpo de húsares de la reina María Luisa de Parma, logrados con una extraordinaria soltura técnica, al igual que sus cabellos y bigotes rubios, como corresponde a otros retratos del artista en la época. La guerrera roja lleva aplicados numerosos brandeburgos o alamares plateados a modo de costillares en su frente, que hacen juego con su chaquetilla azul claro, forrada en piel marrón, que le cuelga del hombro izquierdo, así como con los vistosos galones plateados en sus bocamangas y del calzón de montar. Rojo es también el plumero de su chacó, que le da cierto aire gallardo. Con la mano diestra sostiene un fino bastón de mando, mientras la izquierda descansa en la empuñadura del sable curvo de ordenanza, en cuya vaina figura la firma y fecha del retrato. La figura se recorta sobre un fondo neutro grisáceo, que hace resaltar la increíble paleta de colores del pintor, y donde es posible vislumbrar la silueta de un caballo.

De familia hidalga bilbaína, Pantaleón ingresó en 1796 con veinte años como primer teniente en el citado regimiento militar, cuya creación un año antes su familia había apoyado económicamente. En 1801 ascendió a capitán tras su participación en la llamada Guerra de las Naranjas, que enfrentó en ese año a España y Portugal. Aunque existe constancia de la concesión de su retiro en 1806, volvió a su regimiento cuando se inició la Guerra de Independencia (1808-1814), siendo nombrado mayor general del ejército formado por la Junta de Bilbao en mayo de 1808. Durante ese año, cuando contaba unos treinta y dos de edad, tuvo que pasar obligatoriamente por Madrid, para que Goya pudiera retratarlo. Pantaleón no tuvo descendencia, heredando el retrato su hermana Laureana, cuyos tataranietos, pertenecientes a la familia santanderina de origen francés Labat, fueron los responsables de su venta al Banco Exterior de España en 1961.

**Taller de Luis de la Cruz y Ríos**

(Puerto de la Cruz, Tenerife, 1776-Antequera, Málaga, 1853)

**Retrato de Carlo Marinelli**

h. 1823

Óleo sobre lienzo, 66 x 50 cm

Inscripción ilegible en el ángulo inferior izquierdo

Colección BBVA, inv. P00055



El retratado se representa en una edad madura, en su condición de músico de cámara y con el honor de ostentar sobre la solapa la cruz pontificia de la Orden de la Espuela de Oro, elementos que han permitido identificarlo con el célebre cantor sopranista y profesor de canto, Carlo Marinelli (1755-1823), gracias a la inestimable ayuda de las eminentes profesoras musicólogas Cristina Bordas, Ana Carvajal y Judith Ortega. Es el único músico de la corte española que obtuvo esa distinguida orden, otorgada por el papa Pío VII en 1823 a través del nuncio Giacomo Giustiniani. En 1801 había entrado al servicio de Carlos IV como profesor de música, fundamentalmente para enseñar canto a las infantas, porque era el momento en que la música vocal se había impuesto a la instrumental en los programas musicales de la familia real. Paralelamente se le concede el uso del uniforme oficial de músico de la Real Cámara, que seguirá utilizando cuando siga trabajando para Fernando VII, como “músico de cantar de la reina” (1817), o cuando se le adjudique plaza en propiedad de músico de cámara (1819). Y así es como se aparece representado, con casaca de paño azul con vuelta en llamativo rojo y galoneados dorados y con corbata blanca, y exhibiendo una actitud desenfadada, en plena actividad musical, con una pluma en la mano diestra y una partitura en su izquierda, en la que se puede leer “himno”, quizás el que pudo componer al papa y por el que obtendría la orden honorífica.

La atribución de la obra a Antonio Carnicero (1748-1814) es insostenible, no solo porque los restos de la inscripción no coinciden con la firma del artista, como apunta Alfonso E. Pérez Sánchez, sino porque el pintor murió en 1814 y el retratado recibió la Espuela de Oro en 1823. Este tipo de imágenes directas y cercanas recuerdan el modo retratístico del canario Luis de la Cruz, uno de los pintores mejor considerados del ambiente artístico oficial desde su llegada a la corte de Fernando VII en 1815, donde retrató tanto a las altas jerarquías como a los criados del rey. Entre estos últimos estaría Manuel de Rivas, primer relojero de cámara, cuyo retrato se conserva en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife (inv. 12.1995.50). La dureza y sequedad en la plasmación de algunos detalles son características del artista, así como la resolución tan definida de los rasgos del efigiado, la expresión dispar de sus ojos o la solución tan carnosa de sus labios. Además, De la Cruz también había obtenido la Espuela de Oro en 1818.



**Agustín Esteve y Marqués**

(Valencia, 1753-1820)

**Don Luis Fernández**

1785

Óleo sobre lienzo, 128,6 x 90,8 cm

Inscripción en el ángulo inferior derecho: "AGUSTÍN ESTEVE. F[ECI]T. VALENCIA 1785"; en el borde superior del lienzo: "D[O]N LUIS FERN[ÁNDE]Z. FAMILIAR DEL S[AN]TO OFICIO. VISITADOR GEN[ERA]L DE TINTES. PENSIONADO POR S. M. SOCIO EN LA CLASE DE PROFESOR DE LA R[EA]L. SOCIEDAD BASCONGADA. EN LA DE CORRESPONDIENTE DE LA DE BAYADOLIT Y EN LA DE MÉRITO DE LA DE MADRID, VALENCIA, SEGOVIA, SORIA Y TOLEDO"

Colección BBVA, inv. 504



Además de identificar al personaje representado, el largo letrero del borde superior del lienzo resume su carrera profesional, dedicada a la química tintorera. Y la inscripción del lomo del libro en el que aquel apoya su mano diestra alude a sus estudios sobre el *Arte de la tintura*, con los que estaría relacionado el muestrario de tintes de colores que hay sobre la mesa. Esteve también quiso dejar constancia de su encargo mediante su firma y el año de ejecución, 1785, fecha que pudo desvelarse gracias a la restauración de la obra realizada por BBVA en 2018, al librarse del torpe repinte que la ocultaba.

El toledano Luis Fernández fue un gran experto en el arte de teñir tejidos, lo que le valió ser nombrado director de la Real Fábrica de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en Valencia. Prueba de su profundo conocimiento sobre el tema son sus publicaciones: *Tratado instructivo y práctico sobre el arte de la tintura* (Madrid, 1778) o la *Disertación que trata de las verdaderas causas que impiden la perfección de los buenos colores de las sedas* (Valencia, 1786), que pretendían mejorar la calidad de los tintes y establecer industrias competitivas con Francia. Ese interés por el avance de las técnicas y la reforma de los oficios en España le llevó a ser elegido socio de la primera Sociedad de Amigos del País, la Real Sociedad Bascongada, fundada en 1765 por un grupo de ilustrados vascongados de Azcoitia que perseguían la regeneración económica del país.

Esteve consiguió los deseos de su cliente ilustrado con este espléndido retrato, que refleja con orgullo sus principales actividades. Lo retrató con una elegante pose de caballero y con un traje cortesano de un vistoso color rojo, que muestra el buen resultado de sus experimentos con los tintes. Prendido al chaleco lleva el emblema del Santo Oficio, del que tenía el título honorífico de "familiar", lo que le permitía entre otros privilegios portar armas, como el espadín que lleva colgado a un lado. El pintor valenciano demuestra aquí su plena madurez y un claro débito de Francisco de Goya (1746-1828) en su modo de retratar y en su técnica suelta y colorista llena de múltiples matices. En 1957 la obra pertenecía al marqués de Toca, en cuya colección lo vio Martín S. Soria, dándolo a conocer como "Luis Ferriz".

**Alexis-Léon-Louis Valbrun**

(París, 1803-1852)

**General Marie-Théodore de Gueulluy, conde de Rumigny**

1831

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

Inscripción en el ángulo inferior izquierdo: "VALBRUN 1831";

en la zona inferior: "GENERAL MARQUIS DE RUMIGNY / AIDE DE CAMP DE S.M. LE ROY LOUIS PHILIPPE" [apócrifa]

Colección BBVA, inv. P01105



El retrato representa a Marie-Théodore de Gueulluy, general conde de Rumigny (1789-1860), y no marqués, como se especifica erróneamente en esa inscripción en rojo que figura sobre el cuadro. Marqués fue su hermano Marie-Hippolyte (1784-1871), embajador y par de Francia, mientras que nuestro protagonista fue un reconocido militar francés, que se distinguió durante la guerra rusa y después de la batalla de Smolensk (1812), recibiría la prestigiosa cruz de caballero de la Orden Nacional de la Legión de Honor, que es la única condecoración que luce en este retrato sobre su levita azul. Ese mismo año fue nombrado ayudante de campo del general Étienne-Maurice Gérard, quien unos años después le presentaría al duque de Orleans, que a su vez lo nombraría su ayudante de campo con el rango de teniente coronel en 1818, y al cual Rumigny sirvió fielmente toda su vida. El retratado luchó varias veces en las barricadas contra los insurgentes y en defensa de Luis Felipe I de Orleans, desde que este fuera rey en 1830 hasta la Revolución de 1848, que le obligó a abdicar y a huir con su familia al exilio en Inglaterra, adonde le acompañaría el ya general.

El año de ejecución del retrato, 1831, Rumigny volvió a ser elegido diputado por el distrito de Mayenne, gozando de una reconocida posición bajo la protección de Luis Felipe. Y Valbrun debutaba ese año en el *Salon* de París, consagrándose como respetado retratista de la sociedad francesa. Su formación entre el taller de Nicolas Gosse (1787-1878) y de Antoine-Jean Gros (1771-1835) lo llevó a tener un estilo de hondas raíces clasicistas, basadas en un cromatismo brillante y una factura muy precisa, que quizás pueda provocar cierto distanciamiento en sus personajes. Pero sus retratos van a estar imbuidos por un especial sentido de la elegancia y la distinción, muy en la línea de las efigies oficiales de Luis Felipe y sus hijos, realizadas por el retratista de moda en Francia y posteriormente de todas las cortes europeas, el alemán Franz Xaver Winterhalter (1805-1873). Rumigny ha querido ser representado en este retrato como militar, pero bajo su uniforme de ayudante de campo hay un elegante caballero, que posa ante el escenario de alguna de sus batallas, con un mapa de campaña abierto y con las tropas formadas en batería, dirigidas por un oficial a caballo, posiblemente él mismo, acentuando el carácter heroico del personaje.



# Exposición *Exposició* Exhibition

Exposición organizada por BBVA en colaboración  
con el Museo de Bellas Artes de València  
Exposició organitzada per BBVA en col·laboració  
amb el Museu de Belles Arts de València  
Exhibition organized by BBVA in collaboration  
with the Museum of Fine Arts of Valencia

Comisario / Comissari / Curator  
Pablo González Tornel

Producción / Producció / Production  
Colección BBVA  
Museu de Belles Arts de València

Obras de la exposición / Obres de l'exposició /  
Works from the exhibition  
Colección BBVA

Responsable Colección BBVA / Responsable Col·lecció BBVA /  
Collection Manager BBVA  
María Luisa Barrio Maestre

Textos / Textos / Texts  
Carmen García – Frías

Edición de textos / Edició de textos / Proofreading  
Félix Andrada

Coordinación general / Coordinació general / General coordination  
María Sanz Pérez  
María Vicenta Belenguer Dolz

Coordinación publicaciones / Coordinació publicacions /  
Publications coordination  
Nuria Martínez Fernández

Registro de obras / Registre d'obres / Registration of works  
María Amparo García Aparicio

Supervisión de obras / Supervisió d'obres / Works supervision  
Salut Díez Reyes  
Luis Bertomeu Contreras  
Ana Villalba Alpera  
Alizaria Arte, S.L.

Transporte y montaje de obras / Transport i muntatge d'obres /  
Transport and assembly of works  
InteArt, S.L.

Seguro / Assegurança / Insurance  
BBVA Broker. Correduría de Seguros y Reaseguros

Montaje de museografía / Muntatge de museografia /  
Museography assembly  
Grupo LA, S.L.

Iluminación / Il·luminació / Lightning  
Juan Ignacio Toledo Quiles

Comunicación / Comunicació / Communication  
Ramón Martínez Miñana

Mediación / Mediació / Mediation  
Estrella Rodríguez Roncero

Diseño gráfico e impresión / Disseny gràfic i impressió /  
Graphic design and printing  
La Imprenta, Comunicación Gráfica

© del texto: Carmen García - Frías  
© de la edición / de l'edició: Generalitat Valenciana, 2025, BBVA  
Créditos fotográficos / Crèdits fotogràfics / Photo credits  
© David Mecha. Colección BBVA

Depósito Legal / Depòsit Legal: V-4701-2025



(En cubierta, detalle;  
A cubierta, detail;  
On cover, detail)

Juan DE BARRIONUEVO  
Retrato de Doña Juana Pérez de Nájera  
h. 1660-1670





GENERALITAT  
VALENCIANA  
Conselleria d'Educació, Cultura,  
Universitats i Ocupació

ACI.  
ARA.

MUSEU  
BELLES ARTS  
VALENCIA

BBVA