

# LA APARIENCIA DEL REY: DOS RETRATOS INÉDITOS DE MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ EN GUADIX.

THE APPEARANCE OF THE KING: TWO NEWLY DISCOVERED PORTRAITS BY MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ IN GUADIX.

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO\*

*Fecha de recepción del trabajo: febrero de 2012.*

*Fecha de aceptación por la revista: abril de 2012.*

## RESUMEN

La retratística durante el reinado de los primeros Borbones halló en el pintor Miguel Jacinto Meléndez a un eficaz intérprete capaz de renovar el género. Vinculado a la cámara regia desde 1712, incorporó una naturalidad y elegancia en los ademanes de sus modelos hasta entonces inéditas en la tradición hispana. La serie conocida de retratos oficiales de Felipe V y Luis I se enriquece con la aportación de sendos lienzos procedentes de una colección particular y actualmente integrados en el museo de la Fundación Pintor Julio Visconti de Guadix<sup>1</sup>.

**Palabras clave:** Pintura barroca; Iconografía; Retrato.

**Identificadores:** Felipe V, rey de España; Luis I, rey de España; Meléndez, Miguel Jacinto; Houasse, Michel-Ange; Ranc, Jean; Fundación Pintor Julio Visconti.

**Topónimos:** Guadix (Granada); Granada; Madrid; España.

**Periodo:** Siglo 18.

## SUMMARY

Portraiture during the reigns of the first Bourbons found in the painter Miguel Jacinto Meléndez an effective executant capable of reviving the genre. Attached to the Royal Chamber from 1712, he brought to the poses of his models a naturalness and elegance previously unknown in Spanish schools. The established series of official portraits of Philip V and Louis I are now enhanced to the tune of one apiece from a private collection now in the Julio Visconti Foundation of Guadix.

**Keywords:** Baroque Painting; Iconography; Portraiture.

**Subjects:** Philip V, King of Spain; Louis I, King of Spain; Meléndez, Miguel Jacinto; Houasse, Michel-Ange; Ranc, Jean; Painter Julio Visconti Foundation.

**Place names:** Guadix (Granada); Granada; Madrid; Spain.

**Coverage:** 18<sup>th</sup> century.

---

\* *Profesor titular del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Granada) y miembro del Grupo de Investigación «Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía» (HUM-0222, Universidad de Granada). Correo electrónico: jmrnd@ugr.es*

## 1. INTRODUCCIÓN.

La entronización del Duque de Anjou como rey de España no sólo supuso un cambio dinástico, sino también la transformación del panorama artístico hispano a través de una novedosa política estética. De ahí la importancia de artistas como Miguel Jacinto Meléndez de Rivera (Oviedo, 1679 - Madrid, 1734), quienes educados en la tradición del Barroco madrileño hubieron de asumir unos postulados del todo ajenos, espoleados como fueron por el empuje de los artistas extranjeros contratados por la Corona. Dentro de este contexto de incertidumbre a diferentes niveles sobresale la excepcional aportación del pintor asturiano, especialmente en el ámbito del retrato regio, al configurar una tipología novedosa que contribuyó a afianzar y difundir durante poco más de dos décadas la imagen de la nueva dinastía entre la sociedad española. Con todo ello se demuestra además cómo, si bien el cambio político y la llegada de artistas extranjeros facilitaron la evolución del arte español, no supusieron un giro inevitable hacia esa etapa de desnacionalización que hasta hace poco tiempo denunciaba la historiografía.

Respecto a la formación del que estaba llamado a liderar una fecunda familia de artistas, los datos acerca de su traslado a Madrid e instrucción artística permanecen aún rodeados de interrogantes, si bien parece que Miguel Jacinto fue enviado junto con su hermano Francisco Antonio. Siguiendo a su primer biógrafo, Juan Agustín Ceán Bermúdez, pudo formarse en el taller de José García Hidalgo –discípulo de Juan Carreño de Miranda y pintor de cámara de Felipe V–, para pasar después a aprender el arte del dibujo en la academia del conde de Buenavista. Este adiestramiento le permitió entrar en contacto con dibujos y estampas, antes de enfrentarse con el estudio del natural y la copia de pinturas de otros artistas. Gracias a la protección de un desconocido benefactor, el resto de la familia se instaló en la Villa y Corte a comienzos del siglo XVIII, donde el padre ejerció como sastre durante un escaso periodo de tiempo. En cualquier caso, la desaparición de los principales representantes de la pintura barroca madrileña antes del cambio de siglo, privó a Miguel Jacinto de su magisterio. Y aunque el vacío había sido inmediatamente ocupado por la fulgurante presencia de Lucas Jordán, el retorno de éste a Nápoles en 1702 con la llegada de la nueva dinastía y de otra orientación estética, privó igualmente a Meléndez de completar su precaria formación con un artista renombrado. Por otra parte, la inestabilidad social y económica derivada de la Guerra de Sucesión, así como la confirmación borbónica de los pintores de Carlos II en sus puestos, retrasó hasta la segunda década del Setecientos el triunfo del artista ovetense, dedicado hasta entonces en exclusiva a representar a Felipe V y a su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya.

Mientras permaneció en la corte, completando su formación e intentando abrirse camino en el difícil mundo de la competencia entre artistas y la atracción del favor regio, su hermano Francisco Antonio Meléndez permaneció en la capital napolitana antes de regresar a España en 1717. Cinco años antes Miguel Jacinto lograba el ambicionado título de pintor del rey, lo cual le aseguraría un estatus profesional entre la sociedad cortesana, aunque la plaza no estuviese entonces dotada económicamente. Prueba de ello es su introducción en la pintura de temática sacra, sobre todo en obras de devoción, así como el respaldo al nombramiento de su hermano en 1725 como pintor real de miniaturas, y el padrinazgo sobre sus sobrinos, entre los que sobresale el afamado bodegonista Luis Meléndez.

La copia de estampas italianas y flamencas, así como de pinturas de los principales representantes del Barroco madrileño, le introdujo en el género religioso con un relativo éxito durante el primer tercio del siglo XVIII. A pesar de seguir en ocasiones con literalidad los prototipos de Carreño de Miranda, supo insuflar a sus composiciones cierta brillantez y elegancia propias del nuevo gusto imperante en Europa. Sin embargo, su mayor éxito profesional vino derivado de una habilidosa maniobra de aproximación al favor real mediante la especialización en la creación del modelo de retrato oficial. Centrado en esta función desde los inicios del reinado de Felipe V, durante más de dos décadas permaneció consagrado a la labor de efigiar a los miembros de la Real Familia por encargo de instituciones y particulares. Considerando el momento de alcanzar el grado máximo al que todo pintor aspiraba, Meléndez se aprestó a hacer valer sus méritos, elevando un memorial al monarca en que pretendía una de las dos plazas vacantes de pintor del rey. Como respuesta por parte de la Junta de Obras y Bosques, a finales de 1711 se le exigieron las correspondientes pruebas de maestría, lo que demuestra que hasta ese momento su obra había estado apartada del favor regio. Probablemente, los retratos presentados figurarían a Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y al príncipe Don Luis –que Elena Santiago identifica con los ejemplares del Museo Cerralbo–, cuya modernidad y elegancia debieron convencer a la Corona hasta el punto de serle concedido el ansiado título, en 12 de abril de 1712, *ad honorem*<sup>2</sup>.

Sólo en febrero de 1727, a la muerte de Antonio Palomino y movido por la avalancha de retratos de la nueva reina, Isabel de Farnesio, que debían sustituir a los de la Saboyana, se aventuró a solicitar la percepción de sueldo. No sería hasta entonces cuando le fuesen reconocidos los 720 maravedíes anuales de gajes que le correspondían como pintor del rey. También entonces recibiría el único encargo directo proveniente de la Corona –la serie de retratos para la Real Librería–, donde supo culminar su particular proceso de formalización de la imagen regia mediante la integración de recursos tradicionales de la pintura española con la brillante puesta en escena característica del arte francés. Durante el Lustró Real

(1729-1733) no acompañó a la corte en su estancia sevillana, quedando el encargo de retratos regio monopolizado por Jean Ranc y su taller. Estas circunstancias obligaron a Meléndez a desplazar su atención hacia el retrato de particulares y la pintura religiosa, lo cual le permitió mantener una desahogada posición económica hasta su muerte.

## 2. EL RETRATO DEL REY.

El papel simbólico del retrato ha sido ampliamente resaltado por la historiografía, superador de su carácter como mera representación. Y en este sentido, cabe señalar la capital importancia de la imagen regia, equivalente a la presencia física del propio monarca, ante la cual todos los súbditos rinden homenaje con motivo de su proclamación y su ubicación preferente en las salas de presidencia y reunión de los organismos políticos y administrativos de la Corona. De otra parte, su existencia en el salón principal de una casa del estado noble manifestaba no sólo un eventual favor regio, sino la evidencia palpable de la lealtad del súbdito y su familia a la institución real. Además, suponía dar a conocer la apariencia física del monarca, que debía reunir belleza y nobleza, y emanar magestad. La importancia que la apariencia del monarca tenía para sus súbditos había sido ampliamente desarrollada con anterioridad, pues así destacaba Juan Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575):

“Ser el rey hermoso y agraciado es una de las cosas que más convidan a los súbditos a quererle y amarle. Porque el objeto del amor dice Platón que es la hermosura y buena proporción; y si el rey es feo y mal tallado, es imposible que los suyos le tengan afición, antes se afrentan de que un hombre imperfecto y falto de los bienes de Naturaleza los venga a regir y mandar.”<sup>3</sup>

No puede olvidarse tampoco que la construcción de un prototipo eficaz formaba parte del proceso de legitimación política, tan cuestionada desde el preciso instante de la proclamación del duque de Anjou como rey de España. De ahí el profundo interés de la Monarquía, en todo momento, por rodearse de retratistas hábiles que fueran capaces de difundir en sus obras la autoridad regia allí donde la presencia física del rey no podía llegar.

En el caso concreto que nos ocupa, los retratos de los primeros Borbones, se incorporaba un ingrediente de importancia capital como era la seducción a través de la imagen. Una forma esencial para allanar cualquier obstáculo a la aceptación popular de la nueva dinastía pasaba por transmitir una atractiva apariencia plena

de lozanía y fortaleza, símbolo externo de su superioridad física y moral y, por tanto, sinónimo del tiempo que entonces se inauguraba. De hecho, la propaganda borbónica se encargó de oponer la apostura y energía del rey adolescente con la decrepitud degenerada del último Habsburgo, pues la amenaza de la decadencia religiosa y política se cernía nuevamente sobre el reino con la opción del archiduque Carlos de Austria<sup>4</sup>. De este modo, lo que inicialmente parecía un conflicto dinástico pronto fue asimilado a una cruzada religiosa, a lo cual contribuyeron activamente las profanaciones llevadas a cabo por las tropas austracistas en Barcelona y El Puerto de Santa María, hasta penetrar más cómodamente su comprensión en la mentalidad popular. Se explica así que un sector mayoritario de la Iglesia defendiera ardientemente la causa de Felipe V desde el púlpito, llevando a exponer su retrato junto al Santísimo Sacramento en los altares, e incluso venderlo como imagen milagrosa. La expectación pública por conocer la apariencia del joven rey era tal que, según algunos autores, su figura se multiplicó en centenares de imágenes de todo tipo. De su importancia política da cuenta la campaña mediática orquestada por Luis XIV con objeto de inundar Europa, y sobre todo España, de estampas realizadas por los mejores grabadores que reflejaran la idoneidad de su nieto para el alto destino al que estaba llamado.

Se entiende así el interés de Felipe V por rodearse de buenos retratistas, y lo azaroso de su elección. Así es evidenciado por la propia reina María Luisa Gabriela de Saboya, quien en 1712 se justificaba ante la duquesa de Borgoña cómo “si hubiésemos tenido en España buenos pintores, no habría esperado a vuestra petición para enviaros nuestros retratos; pero, en verdad, los que nos han hecho hasta ahora son tan malos que no me he podido decidir a hacerlo [...]; pues en cuanto tengamos unos tiempos más tranquilos, que tendremos pronto, si Dios quiere, haremos venir expresamente a un pintor de Francia”<sup>5</sup>. De hecho, se intentó con el nombramiento del genovés Nicola Vaccaro como pintor de cámara, junto con las invitaciones a Hyacinthe Rigaud, Jean-François de Troy, Nicolas de Largillière y Jean Raoux, nada tentados por emprender una aventura incierta cuando se hallaban en lo más alto de sus respectivas carreras. Otros artistas franceses mantuvieron, por diferentes razones, una relación esporádica con la corte española, y ni siquiera el talento de Michel-Ange Houasse fue capaz de satisfacer el gusto real. Por su parte, los pintores de cámara de Carlos II que permanecieron al servicio del nuevo rey fueron incapaces de sustraerse al modelo de retrato cortesano fijado por Carreño, cuya representación de la autoridad regia distaba mucho a cómo se entendía en Versalles<sup>6</sup>.

De este modo, frente a los primeros prototipos franceses que figuraban al joven monarca como un adolescente rubio de facciones regulares y rostro mofletado, los artistas españoles se empeñaron en destacar unos característicos rasgos –nariz

equina, boca belfa y mandíbula prognática— que, si bien suavizados, vinculaba su apariencia enérgica y viva a la de sus antecesores Habsburgo. Bajo estos rasgos de familia no sólo se pretendía vincular la legitimidad sucesoria del duque de Anjou, sino que tan particular belleza quedaba asociada a la idea de majestad. Además, este naturalismo formaba parte de nuestra mejor tradición pictórica, pues incluso la delfina María Ana Victoria destacaba cómo su hijo, el rey Felipe, tenía “el aire enteramente austriaco, con la boca siempre abierta”.

Tan sólo Miguel Jacinto Meléndez, entre los artistas españoles, supo plegarse a las nuevas circunstancias, sin renunciar por completo a la tradición pictórica en que se había formado. De hecho, ésta resultó determinante tanto en el escaso aprecio que por su obra sintió la Casa Real, como por la notoriedad lograda entre las instituciones y particulares a los que surtió de abundantes imágenes regias. Sin embargo, el éxito de éstas impidió —según declaraba— cualquier otro empeño artístico, pues fue “siempre el primero q<sup>e</sup>. emprendió tan elevado asunto p<sup>a</sup>. saciar el copioso afecto de los leales, q<sup>e</sup>. no dándole lugar p<sup>a</sup>. emprender otras obras [...] vive siempre gustosamente ocupado en tal R<sup>l</sup>. y glorioso empleo”<sup>7</sup>. Siendo el artista que —a excepción de Jean Ranc— mayor número de veces se enfrentó a la representación de los miembros de la familia de Felipe V, el número de retratos debió ser muy elevado como demuestran las numerosas obras que se le atribuyen, y entre los que se hallan los ejemplares de la colección Visconti en Guadix. Todo ello derivado de “haber logrado en esta, con el mucho desvelo en su aplicazion, algun particular acierto, como lo acreditan todos los retratos q<sup>e</sup>. en esta Corte y fuera de ella se veneran con algun credito de parecidos, pues son suios, o copias dellos”<sup>8</sup>.

En el citado memorial de 1711 también confesaba cómo desde su entronización “logró la fortuna de copiar las perfecciones de V.M<sup>d</sup>. y asimismo de la Reina nuestra S<sup>ra</sup>. y nuestro amado Principe”, en alusión al futuro Luis I. Lo cual ha sido interpretado como una afirmación interesada por parte del pintor para ganarse el favor real, dado que hasta 1705 no parece que se iniciara en la práctica del retrato regio. Y en ningún momento habría tenido acceso a una observación directa del modelo, pues como la mayor parte de los pintores cortesanos hicieron retratos del rey, pero no le retrataron. En efecto, en ese contexto antes referido acerca de la importancia que la propaganda borbónica jugó en la difusión de las virtudes del Animoso frente al aspirante austriaco, cabe suponer que Meléndez creara un temprano y original prototipo a partir de estampas francesas y elementos extraídos de Rubens y Van Dyck, que el resto de pintores cortesanos copió, pero sin llegar a concitar el entusiasmo real. De la apariencia inventada, paulatinamente fue pasando a una interpretación verista —en torno a 1712—, hasta concurrir en un proceso de idealización inversamente proporcional al deterioro físico que atenazaba al monarca.

En cualquier caso, el pintor asturiano se mantuvo fiel a una composición general de retrato enmarcado en cercos ovalados; cuya figura fue reduciendo desde el medio cuerpo al busto prolongado, girado hacia la derecha, con objeto de centrar la atención sobre el gesto del rostro, al principio con una crudeza llamada al fracaso. La iluminación, procedente siempre del ángulo superior izquierdo, recortaba las figuras sobre el fondo neutro y oscuro, lo cual contrastaba con la luz envolvente de la retratística francesa de la época. La apariencia física del monarca fue adquiriendo progresivamente una belleza y serena majestad que, probablemente, no tuvo en realidad, equilibrando sus facciones según un proceso de idealización que mantenía incólume el aspecto juvenil aun cuando contaba con cincuenta años de edad.



Fig. 1. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V (1727). Biblioteca Nacional, Madrid.

En este proceso tuvo un papel esencial Jean Ranc, desde su llegada a la corte en 1722, al introducir el modelo de retrato francés creado por su maestro Rigaud para Luis XIV, que insertaba al personaje en un espacio abierto, pero cuyas referencias paisajísticas diferían de las aportadas por la tradición velazqueña. De manera simultánea, incorporó el atuendo militar con coraza y bengala de general, hasta convertirlo en parte cosustancial de la imagen de los Borbones españoles. En efecto, la transformación de la apariencia regia pasaba por la ostentosa manifestación del poderío bélico de España, encarnada en la animosa figura de un rey que en la guerra –según la propaganda borbónica– es el primer soldado. Esta tendencia a destacar la determinación y legitimidad del monarca en todas sus acciones, infrecuente en la pintura española, daría lugar a toda una galería de príncipes armados, incluso cuando aparecían dedicados a tareas pacíficas de gobierno, como es el caso del ampuloso y elegante *retrato de Felipe V* para la Real Biblioteca (1727) (Fig. 1).

No obstante, las escasas noticias documentales referidas a la obra y clientela de Miguel Jacinto Meléndez, así como la extraordinaria proximidad iconográfica de buena parte de sus retratos del rey y resto de la Real Familia, dificultan la posibilidad de una secuencia cronológica precisa. Sólo atendiendo a un examen comparativo de estilo y técnica, ha podido vislumbrarse la probable evolución artística del pintor, por lo que la datación exacta de los principales prototipos sigue siendo aproximada.

### 3. EL RETRATO DE FELIPE V.

A invitación de Felipe V, llegaba en 1722 a la corte el francés Jean Ranc, quien estaba llamado a convertirse en el artífice de la nueva imagen cortesana, antes de la definitiva iconografía creada por su sucesor Louis-Michel van Loo quince años más tarde. Menos fastuoso y preciosista que su maestro Rigaud, la técnica excesivamente precisa y detallista de Ranc contrastaba con la espontaneidad de algunos de los modelos de Meléndez. Sin embargo, su influencia sobre el pintor asturiano ha sido señalada por algunos autores respecto de una pareja de retratos de la pareja real conservada en colección particular madrileña (Fig. 3). En efecto, mientras que la efigie de Isabel de Farnesio deriva claramente del prototipo fijado en el boceto para *La familia de Felipe V* (1722-1723), del Museo del Prado, la imagen del monarca enmarcada en un óvalo y sobre fondo neutro viste armadura completa, en una presentación inhabitual hasta el momento. Si bien el rostro se mantiene fiel al prototipo creado por Meléndez, la composición sugiere como fuente el retrato de Joseph Vivien (Fig. 2), divulgado por la estampa



de Cornelis Vermeulen y copiado por Nicola Vaccaro por encargo del cardenal Alberoni<sup>9</sup>. Fechado a comienzos del segundo reinado del monarca, de él podrían derivar la serie de retratos con peto de coraza.



Fig. 2. Nicolas de Poilly. Felipe Quinto, rey de las Españas. Biblioteca Nacional, Madrid.



Fig. 3. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V. Colección particular, Madrid.

Muy próximo a éste se halla el *retrato de Felipe V* de la Fundación Julio Visconti, aunque se trate del prototipo más afortunado y uno de los mejores ejemplares atribuidos a Meléndez (Fig. 4). Si bien su procedencia original no está clara, habiendo sido adquirido en el mercado anticuario madrileño –junto con el *retrato de Luis I*–, sin duda, responde a uno de los múltiples encargos que fundamentaron la demanda de efigies reales durante el primer cuarto del siglo XVIII, según se ha señalado. Ajustado a un marco ovalado, la figura de busto prolongado se gira levemente hacia la derecha, presentando a un hombre maduro pero en su plenitud física, que mira fijamente al espectador. El rostro ovalado queda especialmente iluminado desde el ángulo superior izquierdo, señalado por la sutil gradación que produce unos característicos trazos blancos en la frente, mejilla derecha y nariz, y envuelto en una vaporosa peluca blanca que sobrepasa los hombros. Los rasgos faciales, suavemente modelados, son interpretados con mayor grado de idealización frente al carácter afilado de las facciones de los primeros retratos de Meléndez, que aparecían encuadrados en estructuras triangulares. Bajo las amplias cejas los ojos azules dejan de ser achinados y se separan, si bien se mantiene la gran nariz estrecha y alargada, la boca belfa de labios muy ondulados y el mentón



*Fig.4. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V. Fundación Pintor Julio Visconti, Guadix (Granada).  
Foto: Miguel Ángel Gómez Mateos.*

prominente con ligero prognatismo y hoyuelo marcado. Al desaparecer los rasgos excesivos, el resultado es más equilibrado que en los ejemplos precedentes, tendiendo a la idealización del modelo.

Respecto al atuendo, ya ha sustituido el viejo hábito de color negro y golilla que caracterizó la moda en la corte de los Austrias y con el que el joven monarca se hizo representar a su llegada a España, como modo de ganarse el favor de sus nuevos súbditos. Pero también hallamos una amplia distancia respecto de los atildados modelos de la primera etapa del pintor, donde el monarca vestía casaca, chupa, corbata sobre lazo y sombrero de tres candilones. La indumentaria ahora presenta algunos elementos originales, vistiendo casaca morada ricamente bordada en oro, corbata blanca de encaje que cae recta sobre el pecho cubriendo la botonadura –como en el retrato del museo del Castell de Peralada (Gerona)–, y manto blanco con bordados dorados arrollado sobre el hombro derecho (Fig. 12). Recuérdesse cómo la casaca y la corbata formaban parte del atuendo militar, antes de ser introducidos por Felipe V en la indumentaria civil a partir de 1708. Luce la banda azul de la orden del Espíritu Santo, máxima condecoración francesa que ostentaban todos los príncipes de la Casa de Borbón, incluyendo a los de la rama española, quienes por mandato de Luis XIV debían mostrar con ello que no habían renunciado a los derechos dinásticos sobre el trono francés. Además, cruza su pecho el collar del Toisón, la condecoración más importante de la monarquía española que le fue entregada el 5 de mayo de 1701. Se trata en esta ocasión de su versión más ligera, ajustado a los hombros y formando una línea circular cuya caída resulta más natural que en el ejemplar de la Casa de la Moneda (Fig. 5). Llama la atención la destacada presencia de esta pieza, más propia de la joyería cortesana que el collar de gruesos eslabones de otros retratos. Aunque ello pudiera estar relacionado con la indumentaria civil –versiones de Madrid y Gerona–, este elemento aparece también en el ejemplar de la catedral de Burgo de Osma, donde el monarca luce coraza (Fig. 6). Cabe recordar la importancia de esta enseña, por cuanto hasta Carlos II la posesión del gran maestrazgo permaneció ligado a la Corona española, entrando en disputa entre Felipe V y el archiduque Carlos, cuando el primero renunció a sus derechos sobre los Países Bajos<sup>10</sup>.

La pincelada aplicada al rostro, aplanada y lisa, otorga una dureza que se contrapone con el aspecto vaporoso de la peluca; al tiempo que los trazos rápidos y amplios con los que pinta la indumentaria se fragmentan en toques empastados y en zig-zag. Todo ello evidencia de un lado la habilidad en el desarrollo de una forma de representación que dominaba a la perfección, y de otro una más que probable urgencia en su realización y entrega. De esta manera, Meléndez alcanza en el retrato de Guadix unas calidades que superan la de otros ejemplares semejantes, situándose muy próximo a la versión del Museo del Prado (Fig. 7). La luz general otorga al



*Fig. 5. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V.  
Museo Casa de la Moneda, Madrid.*



*Fig. 6. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V.  
Catedral de Burgo de Osma (Soria).*



*Fig. 7. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V.  
Museo Nacional del Prado, Madrid.*



*Fig. 8. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V.  
Real Academia de la Historia, Madrid.*

conjunto un agradable efecto dorado al reflejar los bordados, que se complementa con los blancos y grises del resto, y contrasta suavemente con el azul de la banda.

En definitiva, el tipo aquí aplicado lo hallamos muy cercano al ejemplar de la Casa de la Moneda, que hace pareja con otro de Isabel de Farnesio, y para cuya datación se ha propuesto la fecha de 1718, momento en que la ceca madrileña quedó incorporada a la Corona. La calidad de esta pintura resulta inferior a la que analizamos, debido quizás a los repintes posteriores que llevó a pensar en una obra de taller. Si bien comparte, además del tipo compositivo, una excelente factura en el tratamiento de los ropajes, donde destaca la pincelada suelta y precisa característica del pintor asturiano.

#### **4. EL RETRATO DE LUIS I (1724).**

Por su parte, la prometedor figura del príncipe Don Luis justificaría una abundante iconografía en contraposición con su efímero reinado al encarnar, desde su nacimiento, el interés nacional frente a las aspiraciones colonialistas de las potencias extranjeras. La continuidad dinástica había quedado asegurada desde su nacimiento en 1707, en pleno conflicto bélico por la sucesión; de ahí que la prematura muerte del joven monarca en 1724, tras siete meses de reinado, provocara una intensa frustración en todo el reino.

La abdicación de Felipe V en el Príncipe de Asturias supuso para Meléndez un breve periodo de frenética actividad, dedicada a fijar la imagen del nuevo monarca. Físicamente semejante a su madre, María Luisa Gabriela de Saboya, los primeros retratos le presentaban como un niño de facciones regulares, aunque sin la gracia con que fuera representado por Houasse. Como era preceptivo, las nuevas efigies debían sustituir a las de su antecesor en todos los organismos públicos y en las instituciones sometidas al patronato regio, pues ante él debían prestar su juramento de fidelidad. Cabe suponer que las imágenes realizadas en este momento debieran ajustarse, por razones de urgencia representativa, a este destino oficial. De ahí que la prematura muerte del joven rey impidiera la formalización de otros encargos particulares por parte de súbditos leales.

Si bien Meléndez se había enfrentado con anterioridad a la representación del entonces príncipe, su ascenso al solio regio determinó una imagen renovada que expresara convenientemente la majestad y la gracia. De ahí que, una vez logrado un modelo eficaz para la propaganda política, el pintor asturiano se dispusiera a reproducirlo sin apenas variantes con objeto de satisfacer la creciente demanda. Hasta el





*Fig. 9. Miguel Jacinto Meléndez. Luis I (1724). Fundación Pintor Julio Visconti, Guadix (Granada).  
Foto: Miguel Ángel Gómez Mateos.*

momento, los estudios sobre este artista tan sólo referían la existencia de cuatro retratos de Luis I conocidos, firmados y datados en 1724, que siguen un mismo modelo variando únicamente la indumentaria (Fig. 11)<sup>11</sup>. Además, todos enmarcan la figura –recortada sobre fondo neutro– en un pesado cerco ovalado con inscripción alusiva,



Fig. 10. Miguel Jacinto Meléndez. Luis I (ca. 1719).  
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



Fig. 11. Miguel Jacinto Meléndez. Luis I (1724).  
Colección particular, Vizcaya.

a diferencia de la pintura de la colección Visconti de Guadix que se desenvuelve en un espacio abierto (Fig. 9). De cualquier modo, el destacado naturalismo presente en todos los casos explica cómo el elemento más llamativo de la composición fuese la elegante apostura, por contraste con unas poco agradables facciones. En efecto, el pintor parecía corresponder a la descripción que del entonces príncipe, con quince años de edad, hiciera el duque de Saint-Simon durante su embajada de 1721:

“El Príncipe de Asturias está muy bien hecho. Alargado, delgado, esbelto, delicado, pero saludable; es rubio, de hermosos cabellos, la cara fea, y que se asemejará, con la edad, a la de su abuelo materno el rey de Cerdeña.”<sup>12</sup>

Aunque sea precisamente esa característica fealdad la que diferencie la imagen que aquí analizamos del resto de versiones coetáneas, la disposición recuerda a los primeros retratos de Felipe V, de medio cuerpo, levemente girado a la derecha y mirada dirigida hacia el espectador. El modelo procedería del retrato con hábito de novicio de la orden del Espíritu Santo pintado en 1717 por Michel-Ange Houasse (Museo del Prado), donde el joven príncipe, de cuerpo entero, aparece cubierto por una larga peluca que desciende sobre sus hombros, al tiempo que se lleva la mano a la cintura sujetando los guantes. Una ajustada versión de esta pintura sería el retrato de Meléndez que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Fig.

10), donde representa a un niño de media figura, vuelto de tres cuartos a la izquierda y mirando al espectador. Flexiona el brazo izquierdo sobre el sombrero que ajusta a su cintura, mientras sostiene un memorial en la diestra, recurso habitual en los primeros retratos de Felipe V que le permite afirmar su autoría. Al igual que en el ejemplar de Guadix, ese rostro de líneas suaves, facciones aniñadas y mofletudas, adquiere aquí una expresión contenida, donde la seguridad sin arrogancia ha sustituido aquella timidez infantil del pasado. Sin embargo, se sigue tratando de un niño, no de un adolescente que se ha convertido en monarca de un vasto imperio.

En la pintura procedente de la colección Visconti, bajo la despejada frente del joven rey, los ojos redondos flanquean una nariz fina, pero que aún no ha adquirido el perfil equino de la rama borbónica; la boca pequeña tampoco indica su carácter bello, y apenas se insinúa la mandíbula prognática de los Austrias. El foco de luz, procedente del lado izquierdo, ilumina el rostro con los característicos toques blancos que el pintor aplica sobre la frente y la nariz de sus modelos. Del mismo modo, esa pincelada precisa se hace desenvuelta y ágil en el resto de la figura, donde la indumentaria adquiere un peso específico. El corbatín anudado al cuello, como en el retrato paterno, es una cascada de transparencias que apenas dejan vislumbrar el Toisón, cuyo nombramiento de caballero había recibido de su padre en 1717. La rica casaca de seda gris con bordados en oro confiere efectos cálidos y de gran brillantez al conjunto, en armonía con la banda azul del Saint-Sprit que le fue también otorgada entonces por el duque de Orleáns. Si en el original de Houasse sostenía un sombrero, aquí Meléndez retoma el recurso empleado en los primeros retratos de Felipe V, exhibiendo en la mano izquierda un memorial con la firma del pintor. Muy perdido en el ejemplar que estudiamos, suele incluir una inscripción del tipo: "Señor, D<sup>n</sup>. Miguel Meléndez, puesto a los pies de Su Mag<sup>d</sup>". Ello podría hacer pensar que nos hallemos en los balbuceos de una iconografía regia que el destino funesto se encargó de frustrar.

Esa línea oblicua marcada por ambos brazos, en primer y segundo plano, otorgan al conjunto una lograda profundidad espacial; si bien menos acusada que en el prototipo más reiterado, donde el ángulo del brazo derecho forma un acusado escorzo antes de apoyar la diestra en la cadera. Esta segura actitud del personaje debió ser una consecuencia más de la creciente influencia de Ranc, para quien el gesto venía determinado por la rica vestimenta; de ahí que retire la casaca para descubrir los ricos bordados de la chupa. Pero, sin duda, el mayor interés de esta composición radique en el paisaje de fondo que se adivina crepuscular tras el cortinón carmesí que se abre hacia la izquierda, y donde las nubes doradas se superponen en líneas horizontales sobre el celaje. La supresión del marco oval sin duda contribuye a intensificar estos efectos, al aumentar la superficie pintada, hasta completar la recortada bocamanga de la casaca y el lazo de la banda. Esta am-



plitud y desenvoltura de la figura en el espacio confieren al conjunto una atmósfera de mayor elegancia, próximo por tanto a las sofisticadas composiciones francesas.



Fig. 12. Miguel Jacinto Meléndez. Felipe V.  
Museo del Castell de Peralada, Gerona.

Fig. 13. Miguel Jacinto Meléndez. Luis I.  
Museo del Castell de Peralada, Gerona.

Todo ello otorga al conjunto un encanto del que carecen otros retratos del artista asturiano, no sometido aún al dictado de la pintura francesa, y donde la apariencia del modelo aún no había sido actualizada. En este sentido recuerda al retrato de Peralada (Fig. 13), emparejado con otro de Felipe V antes citado, donde el príncipe no aparenta más de trece años, apoya la mano izquierda en la cintura sujetando el sombrero y mantiene la casaca abotonada. De difícil datación –como la mayor parte de la obra de Meléndez–, el rostro está pintado tan cuidadosamente como acabadas las calidades del traje<sup>13</sup>.

## 5. CONCLUSIÓN.

En conclusión, el hallazgo de esta pareja de retratos reales en la colección artística de la Fundación Pintor Julio Visconti, no sólo aporta dos excelentes muestras al

catálogo conocido de Miguel Jacinto Meléndez, sino que introduce nuevas posibilidades de interpretación y análisis de su obra. Hemos pretendido mostrar cómo la importancia de esta retratística cortesana reside en la capacidad del artista asturiano para renovar un género sin renunciar al realismo que caracterizó a la escuela española de pintura. Así, la simplicidad de las composiciones condenaba tanto la tradición hispánica del retrato austero, cargado de simbología, como la *grandeur* de los modelos franceses. Esa sencilla elegancia, casi familiar, de las pinturas anteriores a 1722 justificaría el nulo interés de la Corona por su obra hasta el encargo de la serie para la Real Biblioteca, cuando ya había adoptado el afortunado prototipo de Ranc. Pero, en cualquier caso, planteó desde lo español una alternativa válida capaz no sólo de afrontar la internacionalidad del arte dominado por los artistas franceses e italianos, sino de evolucionar y adaptarse a los nuevos tiempos<sup>14</sup>. En las obras analizadas surge uno de esos elementos diferenciadores, absortos en una agradable melancolía, tan alejada de la arrogancia y superficialidad que desprenden las imágenes de sus rivales extranjeros.

## NOTAS

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D «Estudio histórico-artístico y propuestas para la protección del patrimonio de la ciudad de Guadix (Granada)» (HAR2010-21536), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradezco a D. Julio Visconti Merino y a D. Manuel García Vega las facilidades mostradas en la realización de este estudio; y a D. Miguel Ángel Gómez Mateos por las imágenes que lo ilustran.
2. Cfr. SANTIAGO PÁEZ, Elena M<sup>a</sup>. *Miguel Jacinto Meléndez, pintor (1679-1734)*. Madrid: Arco, 2012, pp. 88-97.
3. HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Baeza: Juan Bautista de Montoya, 1594 ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/html/feddd754-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_6.html#l\\_35\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/html/feddd754-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#l_35_)) [Consulta: 14.02.2012].
4. Cfr. MORÁN TURINA, José Miguel. «Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón»: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (Madrid, 1988), pp. 187-200.
5. ROCCA, Comtesse della. *Correspondance inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne*. Paris: Michel Lévy, 1864, pp. 233-234 (cit. MORÁN TURINA, Miguel. *La imagen del Rey. Felipe V y el arte*. Madrid: Nerea, 1990, pp. 16-17).
6. Cfr. BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 352.
7. Archivo General de Palacio. Expedientes personales, caja 664-25. Cit. SANTIAGO PÁEZ, Elena M<sup>a</sup>. *Op. cit.*, pp. 87-88.
8. *Ibidem*.
9. *Ibid.*, pp. 191-192.
10. Por el artículo 10 del *Tratado de Viena (1725)*, quedó estipulado que conservando tanto el rey de España como el emperador austríaco el título de grandes maestros de la Orden, sus sucesores no usasen otros que los de las provincias y reinos que realmente poseyeran (vid. CANTILLO, Alejandro del. *Tratados, convenios y declaraciones de paz y de comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la Casa de Borbón, desde el año de 1700 hasta*

*el día*. Madrid: Imp. Alegría y Charlain, 1843, pp. 389-390).

11. Se trata de cuatro ejemplares semejantes conservados en una colección particular vizcaína, en el Ayuntamiento de Soria, en la actual colección del marqués de Valdueza y otro que perteneció a la colección de D<sup>a</sup>. Juana Cruz Muñoz (vid. SANTIAGO PÁEZ, Elena M<sup>a</sup>. *Op. cit.*, pp. 199-200).
12. ROUVROY, Louis de, duque de Saint-Simon. *Papiers inédits du duc de Saint-Simon: lettres et dépêches sur l'ambassade d'Espagne; tableau de la cour d'Espagne en 1721*. Paris: A. Quantin, 1880, pp. 359-360.
13. Cfr. SANTIAGO PÁEZ, Elena M<sup>a</sup>. *Op. cit.*, pp. 160-161.
14. Cfr. MORÁN TURINA, Miguel. «Españoles, franceses e italianos en la Corte de los primeros Borbones»: *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 8 (Madrid, 2006), pp. 37-56.

