

La difícil búsqueda de un pintor de corte: Michel Ange Houasse y Andrea Procaccini retratistas de Felipe V

The Arduous Search for a Court Artist: Michel-Ange Houasse and Andrea Procaccini portraitist of Philip V

Eduardo Puerto de Mendoza¹

Estudiante de Grado de Historia del Arte en la Universidad Nacional a Distancia (UNED)


Resumen: Pese a la importancia que Felipe V y sus esposas otorgaron a su propia imagen, durante casi la mitad de su reinado no lograron disponer de un retratista que los representara a su entera satisfacción. En este periodo fueron varios los artistas al servicio de la corona que asumieron esta función sin lograr la aprobación de los soberanos.

El artículo se centra especialmente en dos de los más dotados, el francés Michel-Ange Houasse y el italiano Andrea Procaccini, profundizando en los motivos por los que no lograron el éxito en esta tarea y proponiendo nuevas atribuciones a sus escasos catálogos.

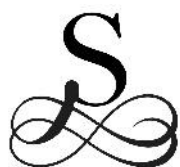
Palabras clave: Felipe V; Isabel Farnesio; Michel-Ange Houasse; Andrea Procaccini; retrato cortesano.

Abstract: Despite the importance that Philip V and his wives granted to their own image, for almost half of his reign they were unable to find a portrait painter to depict them to their entire satisfaction. In this period, there were several artists at the service of the crown who took on this assignment without attaining the approval of the monarchs.

The article focuses especially on two of the most gifted, the French Michel-Ange Houasse and the Italian Andrea Procaccini, delving into the reasons why they did not succeed in this task and proposing new attributions to their scarce catalogs.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-4579-0240>

Key-words: Philip V; Elisabeth Farnese; Michel-Ange Houasse; Andrea Procaccini; court portrait.



er retratista de corte no debió ser nunca una tarea fácil. A la dificultad de moverse en un entorno de intrigas y envidias cortesanas, había que añadir el difícil equilibrio de ejecutar obras respetuosas con las normas de representación y decoro inherentes a una monarquía, sin menoscabo del ineludible parecido físico de los efigiados. Además, el resultado debía ser formalmente bello y acorde al gusto cambiante de cada momento.

El tránsito del siglo XVII al XVIII, se caracterizó por la rápida evolución y extraordinario desarrollo que experimentó el retrato, incentivado por una pasión sin precedentes entre las clases superiores y acompañado de un importante debate teórico y esfuerzos de renovación, llegando a convivir diversas tendencias.

En lo que se refiere al retrato de corte, Francia se posicionó a la vanguardia del género con especialistas como Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillière o François de Troy, quienes crearon nuevas tipologías en las que los sujetos adquieren una majestad enfatizada por los accesorios simbólicos que los acompañan².

Este modelo acabó exportándose a la mayoría de las cortes europeas, bien por su asimilación por los propios artistas locales, como hizo el pintor genovés Giovanni Maria delle Piane, llamado Il Molinaretto (1660-1745) en la corte de Parma, o bien directamente por artistas franceses al servicio de príncipes extranjeros, como fue el caso de Antoine Pense en Prusia.

En España la implantación del modelo francés de retrato de aparato vino acompañada de un cambio dinástico, en el que un príncipe de la casa de Borbón vino a ocupar el trono el 1700. Sin embargo, fue preciso esperar al final del conflicto sucesorio para que se produjese la llegada de un retratista francés capaz de satisfacer adecuadamente las necesidades de representación de la nueva dinastía.

Fue en 1715 cuando Michel-Ange Houasse (1680-1730) llegó a Madrid en calidad retratista. Sin embargo, a pesar de ser esta su principal función y que, durante casi seis años, este autor fue el artista más dotado para el retrato del que dispusieron Felipe V e Isabel Farnesio, son escasos los retratos de su mano que hasta la fecha han sido identificados y existen indicios de que sus efigies no acabaron de complacer a los soberanos.

² Sobre el desarrollo del retrato en Francia durante el reinado de Luis XIV, ver Emmanuel Coquery, "Le portrait français de 1660 à 1715", en *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, dir. Dominique Brême, (Nantes: Musée des Beaux Arts, 1997), pp. 49-72.

El hecho es que, al menos desde 1719, los monarcas realizaron gestiones para contratar un nuevo pintor al que encomendar su imagen. Inicialmente se propuso traer a España al Molinaretto, que trabajaba al servicio de los Farnesio, pero tras la negativa de los duques de Parma a desprenderse de su pintor, se contrató al romano Andrea Procaccini (1671-1734), quien llegó a España en 1720.

La focalización en Italia de estos intentos para contratar un retratista debe relacionarse más con la coyuntura política del momento que con cuestiones relativas al gusto artístico, pues coinciden con unos años de guerra con Francia, provocada por la política belicista emprendida por Felipe V, orientada a la recuperación de los territorios italianos perdidos en la paz de Utrecht. Sólo una vez firmada la paz con Francia en 1721, se iniciaron negociaciones para la contratación de un retratista francés que culminaron exitosamente con la llegada a España de Jean Ranc en 1722.

Houasse y Procaccini compartieron un destino semejante, por cuanto que habiendo sido ambos contratados para realizar retratos, ninguno de ellos tuvo el éxito esperado y ambos fueron reconducidos hacia otras tareas para las que se les consideró más capacitados. Estos fracasos ponen de manifiesto el elevado nivel de exigencia de los monarcas en esta materia y la importancia que otorgaban a su propia imagen.

Para comprender mejor las expectativas puestas en estos artistas y las razones por las que no lograron su objetivo inicial, es conveniente examinar brevemente la situación previa y la consideración que los monarcas tenían de los retratistas a su servicio.

1. La difícil tarea de un retratista de corte

Es sobradamente conocido el interés del primer borbón español y de sus esposas por dotarse de buenos retratistas al no satisfacerles en absoluto los pintores que trabajaban en la corte madrileña. Así, resulta muy ilustrativa la conocida carta de la reina María Luisa de Saboya, primera mujer de Felipe V, donde refiere a su abuela que la falta de envío de retratos se debe a que los que le hacen son muy malos y que espera que, tras la paz, pueda traer algún pintor de Francia³.

Frecuentemente se ha venido vinculando esta preocupación tanto al cambio de gusto asociado a la nueva dinastía como a la propia mediocridad de los pintores de corte heredados de Carlos II, cuyo nivel no alcanzaba la excelencia tras las muertes de Juan Carreño de Miranda (1685) y de Claudio Coello (1693).

³ Carta de 12 de septiembre de 1712, publicada por la Comtesse della Rocca, *Correspondance inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne, petites-filles de Louis XIV*, (París: Michel Lévy Frères, libraires éditeurs, 1865), pp. 233-234.

Si bien ambos factores tuvieron su influencia en el desencanto de los monarcas con los pintores activos en Madrid, creemos que deben ser objeto de algunas matizaciones.

Aunque se ha tildado de mediocres a artistas al servicio de la corona en el cambio de siglo, como Jan van Kessel el joven o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, pensamos que este apelativo es injusto a la vista de las obras seguras de su mano⁴. Aunque no pueda calificárseles como sobresalientes, su calidad era suficiente para producir resultados dignos. A pesar de ello, según cuenta Palomino, los retratos que ambos hicieron de Felipe V no gustaron⁵.

Por ello, consideramos mucho más probable que existieran otras razones que explican la falta de éxito de estos artistas.

Por una parte, como señala Morán Turina⁶, el motivo principal de su fracaso como retratistas cortesanos debe vincularse más bien a su incapacidad para adaptarse al cambio de gusto basado en el modelo de retrato desarrollado en Francia a lo largo del reinado de Luis XIV (1643-1715).

Por otra parte, no puede obviarse el elevado nivel de exigencia demandado a los pintores de cámara responsables de plasmar la imagen de los soberanos, pues, como se verá seguidamente, los artistas antes citados no fueron los únicos que no alcanzaron las expectativas puestas en ellos.

Debe igualmente matizarse el hecho de que la percepción de agotamiento del tradicional retrato español de corte conformado a partir de la síntesis de modelos de Tiziano y de Moro y la necesidad de su sustitución por otro más acorde con el gusto imperante en ese momento, vino derivado del cambio de dinastía. Existen indicios suficientes para afirmar que dicha búsqueda se había ya iniciado en el reinado de Carlos II y, concretamente, impulsado por sus esposas, educadas en ambientes artísticos y culturales distintos⁷.

Así, en una fecha tan temprana como 1679, tenemos noticias de que María Luisa de Orleans, primera esposa del último Austria, vino a España acompañada por el pintor francés Jean Tiger a quien encargó numerosos retratos propios y de otros miembros de la familia real⁸, si bien éste decidió regresar a Francia en 1682.

⁴ Baste citar, por ejemplo, el *San Pedro Nolasco* y *La Inmaculada Concepción* de Ruiz de la Iglesia, del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de Boston, respectivamente, o el *Retrato de familia en un jardín* de Jan van Kessel, del Museo del Prado.

⁵ Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo III, *El Parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724), pp. 482 y 496.

⁶ Miguel Morán Turina, "Los retratos de Felipe V: entre la tradición y la fractura", en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del Rey*, dir. Delfín Rodríguez, (Madrid: Palacio de La Granja, Patrimonio Nacional, 2000), p. 73.

⁷ Es en esta época cuando la Casa de la Reina cuenta con pintores a su servicio, siendo mayoritariamente utilizado el título de pintor de cámara de la Reina por extranjeros: Jean Tiger, Jan van Kessel, Francesco Leonardoní o Jacques Courtilleau. Sobre este tema: Ángel Aterido, "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II", en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), pp. 191 y 211.

⁸ Amalia Descalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 68, nº 269, (1995), pp. 72-76.



Fig. 1. Michel-Ange Houasse, *Retrato de Luis de Borbón, príncipe de Asturias*, 1715. Bretún (Soria), © Fundación Vicente Marín

Por esas mismas fechas se trató de hacer venir a España a Jacob Ferdinand Voet (1639-1689), pintor de origen flamenco y afamado retratista de la aristocracia romana⁹. Es posible incluso que se llegara a

⁹ Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando d' ritratti*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005), p. 22.

producir una breve estancia, pues en el inventario del marqués de Carpio figuraban varios retratos de Carlos II, así como de su esposa y de su madre, pintados por este artista, así como otros de su discípulo Vincenzo Noletti¹⁰.

Tras estos episodios se perseveró en la intención de contar con un retratista extranjero, pues hay constancia documental de que a la reina le disgustaba el modo en que era representada por los pintores españoles y que, por ello, trató de traer a Madrid a un pintor de Francia. En una carta de 1687 dirigida a su hermana la duquesa de Saboya, le anuncia la llegada la próxima primavera de "Ferdinand" para que pinte su retrato y el del rey y se queja de que los retratos que le han realizado en España la han hecho horrorosa¹¹. Se comprende la opinión a la vista del retrato que de ella realizó José García Hidalgo por esas mismas fechas¹². La mencionada misiva no especifica a qué pintor se refiere exactamente, pues puede tratarse tanto del ya mencionado Voet¹³, quien por entonces se había trasladado a París y trabajaba, entre otros, para los Orleans, como a Louis Ferdinand Elle, padre o hijo.

El caso es que dicho viaje no se llegó a producir, por lo que se procedió al nombramiento de Sebastián Muñoz como pintor de cámara¹⁴. Este artista español había viajado a Italia, donde se había formado con Carlo Maratti (1625-1713)¹⁵, artista de gran prestigio internacional que había renovado el género retratístico en Roma¹⁶, circunstancia que no puede ser casual y resulta indicativa del cambio de gusto en materia de retratos.

Desgraciadamente, tanto la soberana como el pintor murieron al poco tiempo, lo que sin duda frustró una prometedora carrera como pintor de corte.

La muerte de Coello en 1693 reactivó las gestiones para conseguir un retratista extranjero, en esta ocasión italiano¹⁷, pues la guerra con Francia dificultaba los contactos con este país. Tampoco en este caso llegaron a fructificar.

¹⁰ Leticia M. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués de Carpio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), p. 463 y nota 516.

¹¹ Escribe la soberana: "*Tous ceux qui m'ont peinte m'ont faite affreuse*", carta de 9 de enero de 1687. Archivo di Stato di Torino, Lettere Principi Forestieri, Mazzo 99. Transcrita por Maria Teresa Reineri, *Anna Maria D'Orleans. Regina di Sardegna Duchessa di Savoia*, (Turín: Centro Studi Piemontesi, 2017), pp. 184-185.

¹² Museo Nacional del Prado (cat. P000652) y su réplica en el palacio de Rychnov nad Kněžnou (República Checa). Este último hace pareja con otro del rey, fechado en 1688, publicado por Pavel Štěpánek, "Un retrato de María Luisa de Orleans, de José García Hidalgo en el Prado", *Boletín del Museo de Prado*, 6, (1985), pp. 33-35.

¹³ Aunque Jacob Ferdinand Voet era de origen flamenco, había desarrollado su carrera en Italia donde había asimilado los modos de pintar de Pierre Mignard, llamado "el Romano", con cuya obra se suele confundir. En 1685 se había trasladado a París y trabajaba para la corte.

¹⁴ El 27 de junio de 1688 fue nombrado por Carlos II pintor del rey sin gajes y el 30 de agosto del mismo año, pintor de cámara de la reina. Aterido, "Pintores y pinturas", p. 210.

¹⁵ Antonio Martínez Ripoll, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 58, n.º 232, (1985), p. 336.

¹⁶ Sobre la renovación del retrato desarrollada por Carlo Maratti: Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, (Roma: Andreina & Valneo Budai Editori, 2008), I, pp. 231-237; y II, pp. 337-344.

¹⁷ Miguel Morán Turina, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 2002-2003), p. 34 y notas 88 y 89.

No es hasta 1696 cuando vuelve a documentarse la presencia de un pintor francés en la corte española. Se trata de Jacques Courtilleau, que obtuvo el título de pintor de cámara de la reina (sin nombramiento oficial) y a quien recientemente se han atribuido varios retratos de Mariana de Neoburgo¹⁸. Tras la muerte de Carlos II, este pintor probó suerte con los nuevos monarcas e incluso acompañó a Felipe V en su campaña italiana. En Alessandria, la duquesa viuda de Saboya, Marie Jeanne Batiste de Saboya-Nemours, le encargó su retrato, actualmente en el Museo del Prado (inv. n.º P002241; óleo/lienzo, 72 x 63 cm.), para regalárselo a su nieta, la reina de España. Al parecer, fue el propio pintor quien, a su vuelta a España, se ocupó de entregar el presente a su destinataria. Por una carta de la reina María Luisa sabemos que el retrato no había gustado a la efigiada pues le hacía “*un air allemand, fade et doucereux*”¹⁹. El caso es que el pintor francés no siguió al servicio de los reyes, siendo reintegrado a la Casa de la Reina viuda, a quien acompañó a Bayona tras su destierro, muriendo allí en 1713²⁰.

Con estos antecedentes, es lógico pensar que se intensificaran los esfuerzos por contar con un buen retratista formado en Francia, si bien este objetivo tuvo que retrasarse hasta la finalización del conflicto sucesorio con los tratados de Utrecht y Rastatt en 1713 y 1714²¹.

2. Los primeros retratos de Houasse en Madrid

La muerte de María Luisa de Saboya en febrero de 1714 dio lugar de manera inmediata al inicio de los contactos diplomáticos para encontrar una nueva esposa para Felipe V, circunstancia que también debió contribuir a impulsar la búsqueda de un pintor de prestigio para que retratase al rey a fin de presentarlo a la candidata.

En tanto se lograba este objetivo, este cometido se encargó a Nicolò Maria Vaccaro²², pintor genovés que residía en España al menos desde 1712. Sabemos por las cartas enviadas en septiembre y octubre de 1714 por Giulio Alberoni, entonces enviado del duque de Parma en Madrid, que el resultado no gustó, calificándolo de “*poco di pittoresco*” y obra de un pintor “*di niun credito*”²³.

¹⁸ Gloria Martínez Leiva, “Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo”, *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, nº 6, (2019), pp. 24-53. (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato/2019.07>)

¹⁹ Rocca, *Correspondance inédite*, pp. 162-163.

²⁰ Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC-Coll & Cortés, 2015), pp. 93 y 94.

²¹ Aun así, algunos pintores franceses estuvieron en la corte muy brevemente y sin éxito: Antoine Guerra o Henri de Favannes. Sobre este tema: Ángel Aterido, “Viejos pinceles para un joven Rey: las artes en la corte de España durante la estancia de Desmarest (1701-1706)”, en *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d’un musicien dans l’Europe du Grand Siècle*, eds., J. Duron e Y. Ferraton, (Versalles: Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005), pp. 107-121.

²² Daniele Sanguineti, *Nicolò Maria Vaccaro. Tracce per i ritratti genovesi*, (Génova: Sagep Editori, 2015), p. 6.

²³ Émile Bourgeois, *Lettres intimes de J.M. Alberoni adressées au Comte I. Rocca, Ministre des Finances du Duc de Parme et publiées d’après le manuscrit du Collège de S. Lazaro Alberoni*, (Lyon: G. Masson, éditeur, 1892), pp. 337 y 344.

Finalmente, la ansiada llegada de un retratista francés se materializó en febrero de 1715 con la presencia en Madrid del pintor Michel-Ange Houasse. Para entonces, Felipe V ya había contraído nuevo matrimonio con Isabel Farnesio, quien había llegado a la capital el mes anterior.

Houasse había sido contratado por Jean Orry, consejero de Finanzas del rey. Se trataba de un pintor que ya gozaba de un cierto prestigio, pues el propio Orry le califica como "*pintor célebre*"²⁴. Se sabe que había estudiado en Roma y entrado en la Academia Real de Pintura y Escultura de París²⁵. Era hijo del también pintor René-Antoine Houasse, quien se había preocupado por su formación e impulsó su carrera profesional.

Inmediatamente tras su llegada a Madrid comenzó la producción de retratos. Su primer encargo fue que pintase un retrato del rey y hasta cincuenta copias del mismo para regalarlas a los militares destacados en el sitio de Barcelona²⁶. En el mes de marzo ya estaba realizando los retratos del príncipe de Asturias, el futuro Luis I (1707-1724), y el de la propia reina, según resulta de la correspondencia de la época publicada por Juan José Luna²⁷.

Los primeros retratos que conservamos de Houasse tras su llegada a España corresponden al príncipe de Asturias, que entonces contaba con ocho años de edad. En uno de ellos viste un lujoso traje de corte en un interior palaciego abierto a un jardín (45 x 63 cm.)²⁸. En otro se le presenta revestido de media armadura ante un paisaje, como en el de la colección Vicente Marín en Bretún (Soria). (Fig. 1) Esta pintura debió gozar de cierto éxito pues fue grabada en Francia por Bernard Picart y otro grabador anónimo²⁹.

La misma imagen del príncipe, circunscrita también al busto, fue utilizada por Fray Matías de Irala (1680-1753) para la elaboración de un frontispicio que salió en mercado artístico en Madrid hace pocos años y que incluye, además, los retratos de Felipe V e Isabel Farnesio³⁰. (Fig. 2) Esta obra es fechable entre 1715-1716, a juzgar por la edad del príncipe. Aparte de su calidad y belleza, el dibujo tiene un gran interés iconográfico pues probablemente también los retratos de los reyes reproduzcan los prototipos

²⁴ Carta de 9 de febrero de 1715 dirigida al marqués de Grimaldo. Publicada por Juan J. Luna, "Houasse en la corte de Madrid. Notas y documentos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, (1981), separata, p. 4.

²⁵ Sobre la biografía y formación de Houasse: Juan J. Luna, "Miguel Ángel Houasse. Vida y formación artística", en *Miguel Ángel Houasse 1680-1730, pintor de la corte de Felipe V*, (Madrid: Museo Municipal, 1981), pp. 67-71.

²⁶ Carta de Orry al marqués de Grimaldo de 10 de febrero de 1715. Citada por Juan J. Luna, "Michel-Ange Houasse retratista", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, 1989), p. 392.

²⁷ Luna, "Michel-Ange Houasse retratista", p. 392.

²⁸ Este retrato fue dado a conocer por Luna en "Michel-Ange Houasse retratista", pp. 394 y 399. Participó en la exposición de Boston de 1939, recogido como escuela francesa e identificado el personaje como el duque de Angulema. *Art in New England: Paintings, Drawings, Prints from Private Collections in New England*, (Boston: Museum of Fine Arts, 1939), p. 37, nº 47.

²⁹ Aterido, *El final del siglo de Oro*, pp. 102-104.

³⁰ Frontispicio con los retratos de busto de la familia real: Felipe V, su esposa Isabel Farnesio y el príncipe de Asturias, futuro Luis I, (ca. 1715-1717). (Dibujo a punta de plata, tinta negra y aguada gris sobre vitela, 310 x 203 mm.) Madrid, Abalarte subastas (27 y 28 de febrero de 2018, lot. n.º 53).

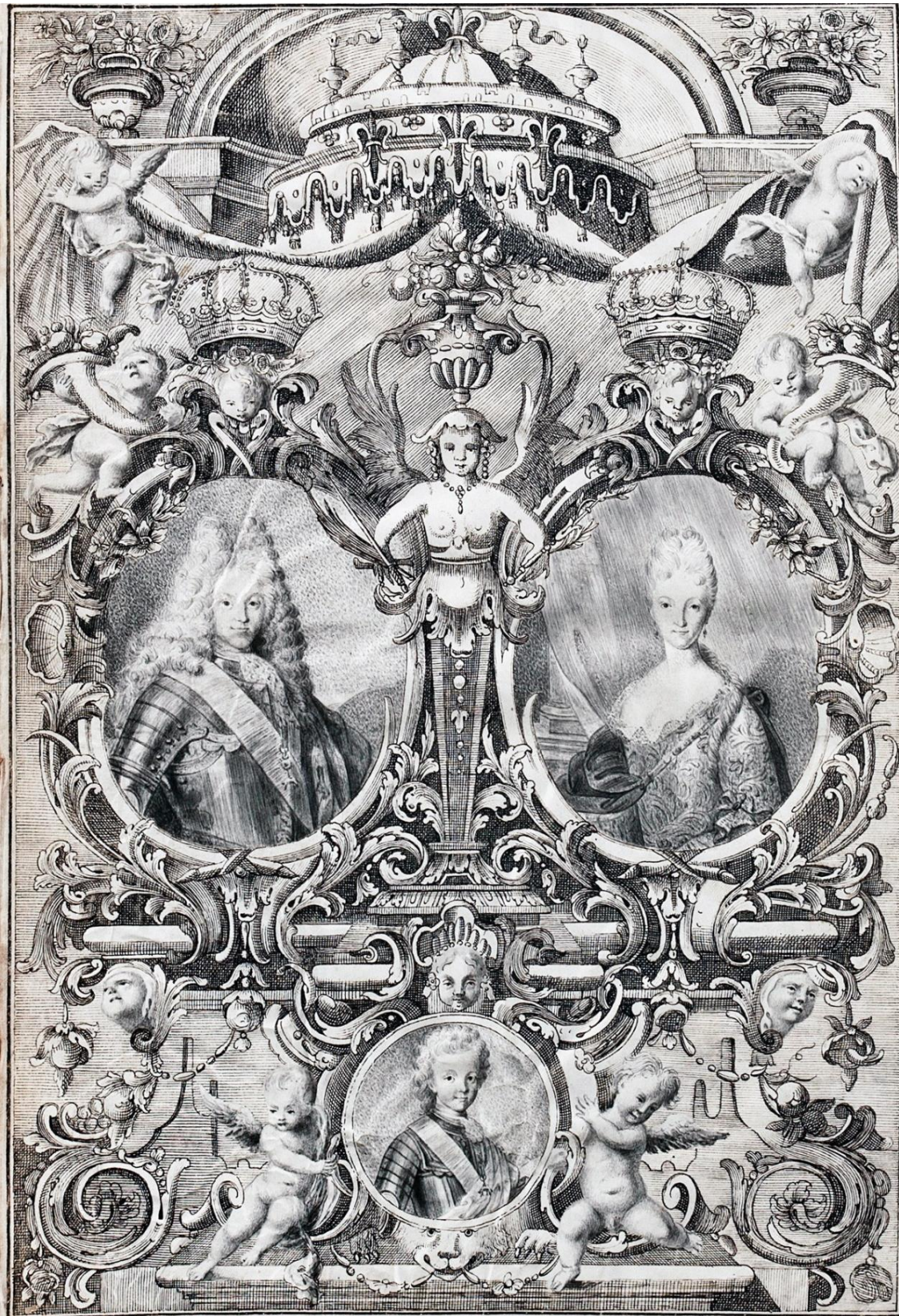


Fig. 2. Matías de Irala, *Frontispicio con los retratos de busto de la familia real: Felipe V, su esposa Isabel de Farnesio y el Príncipe de Asturias, futuro Luis I*, ca. 1715. Colección particular

realizados por Houasse a su llegada a España, como seguidamente se razona.

En el dibujo, el rey aparece representado con armadura luciendo la banda francesa del Saint-Esprit y el Toisón de Oro. Esta imagen, si bien reducida al busto, se corresponde exactamente con un retrato de cuerpo entero del monarca en lienzo conservado en el palacio real de Caserta (243 x 190 cm.; ICCD 15 00052016) (Fig. 3), donde aparece con la misma armadura militar, insignias y manto. En el óleo, el Rey aparece saliendo de la tienda de campaña con el bastón de mando, dispuesto a unirse a la batalla. Detrás de él un servidor le lleva el morrión empenachado, mientras que en la lejanía se aprecia una escena de asedio con soldados a caballo.

Esta pintura estuvo atribuida inicialmente a Il Molinaretto (1660-1745)³¹, que trabajó para los duques de Parma y fue el responsable de retratar a Isabel Farnesio antes de su matrimonio³². Sin embargo, este artista no llegó a conocer a Felipe V, pues, a pesar de los reiterados intentos de la reina por incorporarlo a su servicio, nunca vino a España³³.

La obra fue nuevamente estudiada con ocasión de la muestra "*Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*" que tuvo lugar entre los años 2004 y 2005, en la que se descartó la atribución anterior, y se pasó a catalogar como anónima pintada hacia 1702, año del viaje del soberano a Nápoles, en consideración a su juvenil aspecto³⁴.

El frontispicio de Irala permite ahora vincular este retrato de Caserta con una obra ejecutada en Madrid en torno a 1715 o 1716 destinada a la corte de Parma, cuya autoría debe, a nuestro juicio, asignarse a Houasse.

Hay constancia documental de la intención desde el año 1715, de realizar un retrato del rey para enviar a la familia de la reina en Parma. Así, en abril de ese año Isabel Farnesio escribía a su madre que "[...] En cuanto al retrato del rey que me pide, ya había prometido uno a mi partida al Serenísimo padre y cuando el rey se haga retratar, creo que tendré memoria [...]"³⁵.

³¹ Sobre *Il Molinaretto* se puede consultar: Mario Bonzi, *Il Molinaretto* (Génova: Editrice Liguria, 1962) y Daniele Sanguineti, *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, (Génova: Galata edizioni, 2011), pp. 63-78. Ninguno de estos autores trata el retrato de Felipe V de Caserta.

³² Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, tomo II, Vita di Gio. Maria Delle Piane detto il Molinaretto, pittore, (Génova, 1769), p. 150.

³³ Sobre este tema: Mercedes Simal López, "Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la Corte de Parma entre 1715 y 1723. Noticias sobre Molinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la Delizia farnesiana in Colorno", en *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, volumen III, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2008), pp. 1959-1995.

³⁴ *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, dir. Rosanna Cioffi, (Caserta: Palacio Real de Caserta, 2004), pp. 71 y 278. Ver también *Il mestiere delle armi e della diplomazia, Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, dir. Vega de Martini, (Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane, 2013), p. 126.

³⁵ Carta de 20 de abril de 1715, de Isabel Farnesio a Dorotea Sofía de Neoburgo en italiano, la traducción es de Teresa Lavalle-Cobo. Teresa Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Caja Madrid, 2002), p. 60.



Fig. 3. Michel-Ange Houasse (aquí atribuido), *Retrato de Felipe V*, ca. 1715-1716. Caserta, © Palacio Real

El retrato solicitado fue finalmente realizado y enviado a Parma, pues en una carta de Alberoni de junio de 1716 considera que no se parece al rey y reconoce que no se dispone de otro pintor que lo pueda hacer mejor³⁶. En agosto siguiente se alegra de la llegada del retrato a Parma, aunque reitera que es poco semejante³⁷.

Si bien Alberoni no especifica el autor en sus misivas, este debió ser Houasse, al ser el mejor pintor disponible al servicio de la corona en ese momento. Esta hipótesis resulta congruente con la ubicación actual de la pintura, pues las colecciones de los Farnesio fueron transferidas a Nápoles por orden de Carlos de Borbón, futuro Carlos III, en 1734³⁸.

La atribución a Houasse de la pintura de Caserta queda reforzada al advertir que los rasgos fisonómicos del rey son idénticos a los que presenta en un segundo óleo que sí es seguro de su mano o, al menos, deriva de un original suyo. Se trata de un retrato sedente de tres cuartos en el que viste un elegante traje de corte (óleo/ lienzo, 115 x 84 cm.). (Fig. 4) Esta obra estuvo en el mercado artístico con atribución al taller de Jean Ranc³⁹, pero se trata de una obra de Houasse o su taller, pues, como ha señalado Ángel Aterido⁴⁰, el rey aparece en la misma pose que en el dibujo firmado por este autor que se conserva en el museo nacional de Estocolmo (n.º inv. NMH 2844D/1863), preparatorio para un gran retrato de la familia de Felipe V⁴¹. (Fig. 5)

Hay también otros detalles que aproximan el lienzo de Caserta con obras de Houasse. La escena de batalla del fondo es semejante a la que aparece en el retrato de Luis I antes referido, con soldados que portan armaduras a la antigua y en general, todo el fondo se encuentra en una penumbra rica en matices apreciable en otras obras de este autor.

También el paje responde al mismo tipo físico presente en otras obras suyas, e incluso, la postura de la cabeza es muy parecida a un dibujo conservado en el Museo Nacional del Prado (inv. n.º D003763, reverso)⁴².

En relación con esta obra, hay que citar otros dos retratos de Felipe V que son reducciones de medio cuerpo de la misma, atribuibles a Houasse o,

³⁶ Carta de Alberoni al duque de Parma: "*il consaputo ritratto non hassomiglia in niente al Re, ne vi è altro che lo possi fare migliore*". Simal, "Relaciones artísticas", p. 1972.

³⁷ Carta de Alberoni al conde Rocca: "*Godò alla fine di sentire giunto il ritratto del Re, il quale il nostro signor marchese vi dirà essere poco rassomigliante*". Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 485.

³⁸ El traslado de las colecciones de pintura y escultura de los Farnesio fue ordenado con la excusa de salvarlas de la guerra y se desarrolló en los años siguientes. Sobre este tema: Antonio Ernesto Denunzio, "Gli esordi di Carlo di Borbone a Napoli: i primi trasferimenti delle raccolte farnesiane", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna, Scritti in onore di Giuseppe De Vito*, (Nápoles: Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la storia dell'arte Moderna a Napoli, 2014), pp. 109-114.

³⁹ Zúrich, Schuler Auktionen AG (28 de marzo de 2014, Lot. n.º 3108).

⁴⁰ Fue dado a conocer con la atribución correcta por Ángel Aterido, "La colección real, herencia y novedad", en *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, dirs. Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, Tomo I, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), p. 45.

⁴¹ (Lápiz sobre papel, 485 x 625 mm.) Luna, "Michel-Ange Houasse retratista", pp. 395 y 396.

⁴² *Estudio de cabeza de conejo / Apunte de una cabeza*. (Clarión, lápiz negro sobre papel verjurado, oscuro, 105 x 116 mm). En red: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/estudio-de-cabeza-de-conejo-apunte-de-una-cabeza/885533c8-d846-4c8b-957d-ceb2a7b58038?searchid=0b1264d5-2047-9882-1ec5-f0e2fb030b7d> (consultado: 03-11-2021)



Fig. 4. Michel-Ange Houasse (atribuido), *Retrato de Felipe V*, ca. 1715-1716. Colección particular

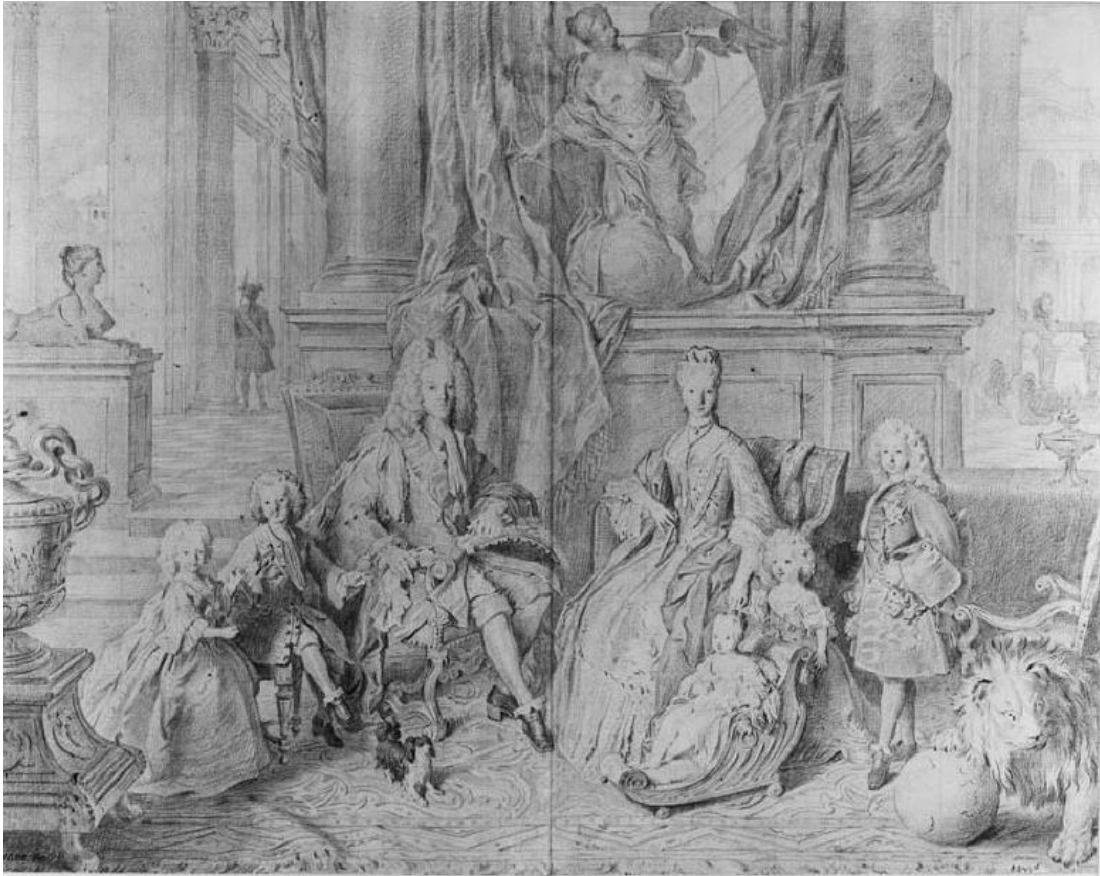


Fig. 5. Michel-Ange Houasse, *Felipe V de España y su familia*, ca. 1718-1719. Estocolmo, © Nationalmuseum

más probablemente, a su taller. El primero se encuentra también en el palacio de Caserta (inv. n.º 00052017114; óleo/lienzo, 100 x 77 cm.), mientras que el segundo, figura como anónimo francés en el palacio Chiabrese de Turín (inv. n.º 00116812; óleo sobre lienzo, 114 x 86,5 cm)⁴³.

Actualmente se conocen varios retratos de los hijos del primer matrimonio de Felipe V pintados por Houasse: los del futuro Luis I, del que el Museo Nacional del Prado posee el ejemplar más destacado (inv. n.º P002387) y los del infante don Felipe Pedro, de quien se conservan dos retratos de su mano en Patrimonio Nacional (inv. n.º 10002672) y en la Galería de los Uffizi (inv. n.º 2690/1890). Sin embargo, no se ha identificado con certeza hasta la fecha ninguno que represente a los hijos de Isabel Farnesio.

Existe un retrato del infante don Carlos en el palacio de Caserta (inv. n.º 898; óleo/lienzo, 134 x 119 cm.) que ha sido atribuido a Houasse⁴⁴, si bien

⁴³ En red: (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500052017>); y (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100116812>) (Consultado: 21-02-2021)

⁴⁴ Juan J. Luna, "A propos de M.-A. Houasse, J. Ranc et L.-M. Van Loo: œuvres inédites", en *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps. Actes du colloque (Sceaux: des 7, 8 et 9 juin 1993)*, Vol. 2, (1995), p. 213. Giuseppe Bertini, "La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma", en *El arte en la corte de Felipe V*, Dir. Miguel Morán Turina (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 2002-2003), p. 425, cat III.86.



Fig. 6. Michel-Ange Houasse (aquí atribuido), *Retrato del infante Carlos con un perro*, 1716. Madrid, colección particular

su discutible calidad es indicativa que se trata bien de una copia o bien de un original en pésimo estado⁴⁵.

En una colección privada de Madrid se conserva un retrato de niño con perro, de calidad sensiblemente superior (Fig. 6). La pintura estuvo expuesta en 2002 en el Palacio Real de Madrid como obra atribuida a Ranc⁴⁶. Pensamos que se trata igualmente del futuro Carlos III, y que la pintura debe atribuirse a Houasse, pues cuando Ranc llegó a España en 1722, este infante contaba ya con seis años.

El modelado del cuerpo y el color de las carnaciones es muy semejante al Niño Jesús de la *Sagrada Familia con san Juan* del Museo Nacional del Prado (inv. n.º P002264). El rostro está tratado de forma semejante al retrato del *infante D. Felipe* de Patrimonio Nacional (inv. n.º 10002672), aunque con una iluminación más suave.

Por la edad que presenta el niño es posible que el retrato corresponda al pintado por Houasse entre junio y julio de 1716, al que hace referencia el

⁴⁵ Alvar González-Palacios, "Exhibition Reviews, Casa di Re. Caserta", *The Burlington Magazine*, 147, 1225, (2005), p. 279.

⁴⁶ (Óleo sobre lienzo, 85 x 109 cm.) *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado y Casa de las Alhajas, 2002-2003) p. 499, cat. III. 85, ill. p. 502.

abate Alberoni en sus cartas. Así, informa que *"si è cominciato il ritratto del Principe D. Carlo da pittore che in mio senso non è certo Ritrattista: quello che posso assicurarvi che è un incanto a vederlo"*⁴⁷. Nuevamente hace referencia al retrato el día 6 de julio para indicar que estará acabado pronto⁴⁸.

A pesar de la corrección y encanto de sus retratos, no debieron satisfacer completamente a los exigentes soberanos. Así se desprende tanto de los comentarios incluidos en las cartas de Alberoni como de la propia reina, quien en relación con un retrato del pequeño infante don Carlos, comenta que el artista pinta bien, pero que no plasma fácilmente la semejanza⁴⁹.

Sin embargo, el pintor no decayó en el favor real y continuó al servicio de los reyes hasta su fallecimiento en 1730. Su labor fue derivada a otro tipo de pinturas, principalmente paisajes que representan los reales sitios y escenas de género, muy del gusto de Felipe V, quien las llevó al palacio de San Ildefonso.

3. Un retrato de Isabel Farnesio vestida de cazadora por Andrea Procaccini

La labor de búsqueda de un nuevo retratista concluyó con la llegada a España de Andrea Procaccini en 1720. Así, tras el fracaso de la negociación para traer a España a Molinaretto, el cardenal Francesco Acquaviva, embajador español ante la Santa Sede, propuso la contratación de Procaccini. Este autor era discípulo de Carlo Maratti y gozaba de gran prestigio en la Ciudad Eterna⁵⁰. En septiembre de 1720 ya estaba en España y había realizado los retratos de los reyes, con gran satisfacción por parte de estos. La propia reina escribía a su tío que el pintor había hecho los retratos de ambos monarcas y que el suyo era aún más semejante que el de Molinaretto⁵¹.

Hasta la fecha no se había logrado identificar ningún retrato real de este autor, considerándose perdidos. Sin embargo, hemos localizado un interesante retrato que debe atribuírsele.

Esta efigie pertenece al Musée des Beaux-Arts de Lons-le-Saunier (Francia) (Óleo/lienzo, ovalado, 120,8 x 101,2 cm.; inv. n.º 106), donde figura atribuida al pintor francés Jean Ranc bajo el título de retrato de un

⁴⁷ Carta de Alberoni al conde I. Rocca de 29 de junio de 1716. Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 473.

⁴⁸ Carta de Alberoni al conde I. Rocca de 6 de julio de 1716. Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 474.

⁴⁹ Carta de Isabel Farnesio a su madre de 21 de febrero de 1718: *"sono adietro a far fare il ritratto di Carletto e se riuscirà bene glielo manderò, bene è vero che non vi sono pittori che faccino bene i ritratti. Questo che lo fa dipinge bene, ma la somiglianza non la prende troppo facilmente..."*. Bertini, "La formación cultural", p. 433, nota 68.

⁵⁰ Sobre la llegada de Andrea Procaccini a España: J. Rius Serra "La ida de Procaccini a España", *Archivo Español de Arte*, 11, 32, (1935), pp. 218-222.

⁵¹ Carta de Isabel Farnesio al duque de Parma, de 15 de septiembre de 1720. Transcrita por Bertoli y Lombardi de la correspondencia destruida durante la II Guerra Mundial. Bertini, "La formación cultural", p. 426, nota 74. Sobre estos retratos: Simal, "Relaciones artísticas", p. 1878.



Fig. 7. Andrea Procaccini (aquí atribuido), *Retrato de Isabel de Farnesio en traje de caza*, (identificación aquí propuesta), ca. 1720-1721, © Musée des Beaux Arts de Lons-le-Saunier

príncipe español, indicando, con dudas, que podría tratarse del príncipe de Asturias Luis Fernando, futuro Luis I. (Fig. 7)

La obra fue objeto de estudio por Pierre Curie⁵², quien pone de manifiesto las dificultades de atribución y de identificación del personaje, si bien desta-

⁵² Pierre Curie, "Un jeune prince espagnol au musée de Lons-le Saunier", *Les Cahiers d'histoire de l'art*, nº 6, (2008), pp. 57-61.



Fig. 8. Andrea Procaccini, *Estudio de casacas*, ca. 1720-1721. Madrid, © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ca su proximidad con la obra de Jean Ranc, lo que teniendo en cuenta su periodo de actividad en España, le permite considerar que podría tratarse de un retrato del futuro Luis I.

Sin embargo, no parece que se trate de una pintura de Jean Ranc, con cuya obra no presenta afinidades estilísticas, ni el retrato responde a ninguno de los prototipos por él creados.

La respuesta a su autoría la hemos encontrado en tres dibujos preparatorios para esta pintura, conservados en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (inv. n.º D-1431, D-1432 y D-1433)⁵³. Los tres proceden de una importante colección de dibujos que habían pertenecido a Andrea Procaccini⁵⁴, y que fueron adquiridos por la

⁵³ Tras la redacción de este artículo, hemos tenido conocimiento de que este retrato había sido estudiado y atribuido a Andrea Procaccini por Gonzalo Zolle Betegón en su tesis doctoral inédita. Corresponde, por tanto, a este autor el mérito de ser el primero en identificar esta pintura como obra de Procaccini. Agradezco al Sr. Zolle Betegón que me haya facilitado esta información. G. Zolle Betegón, *Andrea Procaccini pictorial work between Rome and Madrid*, tesis doctoral, Universidad de Roma Tor Vergata, (Roma: 2012).

⁵⁴ Sobre la etapa española de Andrea Procaccini: Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006), pp. 51-56.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a su viuda en 1775⁵⁵. Muchos de estos dibujos procedían del taller de Maratti, pero otros eran del propio Procaccini y constituyen un instrumento fundamental para el estudio de la obra pictórica de este artista, al tratarse de dibujos de atribución indubitada⁵⁶.

Los dibujos antes mencionados fueron catalogados y atribuidos a Procaccini por Manuela Mena⁵⁷. El primero representa la cabeza y torso del personaje y el segundo contiene, entre otros apuntes, dibujos detallados de ambas manos. El tercero de ellos es un estudio preparatorio de la casaca y las manos⁵⁸, (Fig. 8) empleado para el lienzo del museo de Lons-le-Saunier.

La atribución a Procaccini permite fechar la pintura entre el año 1720 en que llegó a España y el mes de octubre de 1722, en que se produjo la llegada de Jean Ranc, pasando este a ocuparse desde entonces de retratar a los reyes y a sus hijos.

En lo referente a la identificación del efigiado, resulta incuestionable su vinculación con la familia de Felipe V de España, pues muestra con orgullo un dibujo con la inscripción "*Philippus V fecit die 16 Julii Anno 1713*".

A pesar de que la identificación actualmente propuesta indica que se trata de un príncipe, un examen atento a la pintura nos permite reconocer que se trata en realidad de una dama. La presencia de un abanico situado sobre el cojín y bajo el sombrero, así como la chupa desabrochada y la casaca abierta para dejar espacio al pecho, no permiten otra conclusión. Además, en uno de los dibujos preparatorios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se aprecian unas líneas en la parte inferior que marcan el inicio de la falda.

La efigiada no es otra que la reina Isabel Farnesio (1692-1766), segunda esposa de Felipe V de España. Va ataviada con un traje de caza, que era en esa época muy parecido al que llevaban los hombres, según se puede apreciar en numerosos grabados del momento (Fig. 9), de manera que se distinguen únicamente por la falda, prenda que no se ve en el retrato, lo que ha facilitado que se confundiera con un retrato masculino.

La afición de esta soberana por la caza está ampliamente documentada, así que no es extraño que se hiciera representar con esta indumentaria. Durante su viaje a España para reunirse con su esposo tras la boda por po-

⁵⁵ Claude Bédart, "L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 4, (1968), pp. 413-415.

⁵⁶ Gonzalo Zolle Betegón, "La centralità del disegno nella ricostruzione dell'opera pittorica di Andrea Procaccini: tre casistiche e nuovi dipinti", *Horti Hesperidum*, IV, (2014), 1, p. 224.

⁵⁷ Manuela Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 1975), pp. 1042 y 1043, cat. 942, 943 y 944.

⁵⁸ (Papel gris azulado, lápiz negro y ligeros toques de clarión, 274 X 330 mm.) En red: <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=D-1433> (Consultado: 05-07-2021).



Fig. 9. Jean Dieu de St Jean, *Femme de qualité en habit de Chasse*, grabado de 1695. París, © Biblioteca Nacional de Francia

deres en Parma, el Príncipe de Mónaco dejó escrito que “[..] Le gusta, según me cuentan montar a caballo y dicen que lo lleva a cabo con atrevimiento. Es la caza uno de sus más intensos placeres y me han asegurado que tira bastante bien sobre las aves de vuelo duro⁵⁹.

Nada más llegar a España y conociendo la afición del rey por la caza, siguió practicándola como resulta de una carta del mes de enero de 1715 que da cuenta que “el jueves pasado la reina en traje de hombre, fue de caza y mató dos ciervos y un jabalí, y disparó desde el caballo a un conejo corriendo, dejándolo muerto, para admiración del rey y los presentes viendo la extraordinaria agilidad y habilidad de su majestad⁶⁰.

Es muy posible que esta hazaña inspirara el conocido grabado de Diego de Cosa a partir de un dibujo de Matías de Irala y fechado en ese mismo año 1715⁶¹, que representa a la soberana de cuerpo entero, vestida de caza con una escopeta en la mano y con esas tres especies cinegéticas abatidas a sus pies (Fig. 10). Tanto el traje como la peluca que porta son muy similares a los mostrados en el retrato al óleo.

⁵⁹ Jesús Urrea, *Carlos III soberano y cazador*, (Madrid: Ediciones El Viso, 1989), p. 16.

⁶⁰ Edward Armstrong, *Elisabeth Farnese "The Termagant of Spain"*, (London: Longmans, Green, and Co., 1892), p. 40.

⁶¹ (Grabado calcográfico; huella de la plancha 313 x 215 mm.), Madrid, Biblioteca Nacional de España, procedente de la colección Carderera (IH/4505/1).



Fig. 10. Diego de Cosa, *Retrato de Isabel de Farnesio vestida de cazadora*, 1715. Madrid, © Biblioteca Nacional de España

El traje que luce en el grabado es quizás el que traía de Parma pues, según escribió a su madre en 1715, es el único que tenía, debido a que su predecesora no dejó ninguno al no tener costumbre de practicar esa actividad⁶².

Este inconveniente debió ser solventado rápidamente por la soberana, pues, como detalla Antúnez López, ese mismo año llegaron de París dos vestidos de caza realizados en paño. En la documentación publicada por esta autora se describe que uno está confeccionado con “quince varas de carmesí plateado doble de aguas para forro de casaca”⁶³. Tal vez la pintura del museo de Lons-le-Saunier represente uno de estos vestidos, pues el forro de la casaca es rojo.

Otro aspecto interesante de esta singular tela es el dibujo que la reina sostiene en la mano derecha, en el que el pintor ha puesto más interés en dejar constancia de su regio autor que en el motivo representado, aunque se intuye que se trata de un paisaje, pues se aprecia un árbol y una edificación. Al parecer, Felipe V se entretenía dibujando pequeños paisajes, tarea en la que era asistido por Vaccaro según relata Alberoni en sus car-

⁶² Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio*, p. 60.

⁶³ Sandra Antúnez López, *El cruce entre moda y poder. La última Farnesio (1714-1746)*, (Madrid: Universo de Letras, 2019), p. 125.

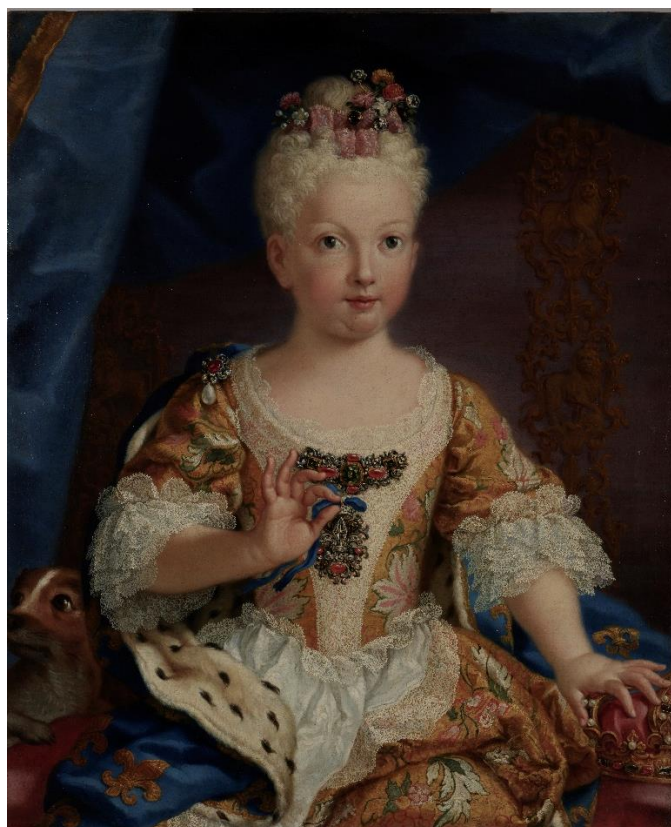


Fig. 11. Andrea Procaccini (aquí atribuido). *Retrato de la infanta Mariana Victoria de Borbón*, 1721. Baltimore, ©The Walters Art Museum.

tas⁶⁴. Antonio Palomino también da cuenta de esta afición y especifica que “para más honrarla los califica de su real firma”⁶⁵, como sucede con el que aparece en esta pintura.

La presencia de este dibujo en el lienzo debe interpretarse tanto como homenaje a su esposo⁶⁶ como una referencia al especial interés que la reina tuvo toda su vida por el arte y, especialmente, la pintura.

Hemos localizado un segundo retrato que debe ser igualmente atribuido Procaccini, ejecutado al inicio de su periodo español. Se trata de una efigie de la infanta Mariana Victoria de Borbón, donde aparece sentada junto a un perro. La obra se conserva en The Walters Art Museum de Baltimore (inv. n.º 667; óleo/lienzo, 74 x 60,3 cm.) (Fig. 11), donde figura catalogada como anónimo francés, realizada ya en Francia.

La pintura presenta características estilísticas muy semejantes al anterior, en especial, la forma de trabajar los encajes del vestido y el modelado del rostro. El hecho de que ya aparezca como prometida del rey de Francia,

⁶⁴ Carta al conde Rocca de 8 de junio de 1716. Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 467.

⁶⁵ Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo I, *Theorica de la pintura*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715), p. 160.

⁶⁶ La presencia indirecta del rey es frecuente en los retratos de Isabel Farnesio. Aparece también en el grabado de Matías de Irala o en el retrato de Miguel Jacinto Meléndez para la Real Biblioteca, donde la soberana sostiene el grabado de Pierre Drevet con la imagen de Felipe V tomada a partir del retrato de Rigaud de 1701.



Fig. 12. Andrea Procaccini, *Estudio de figura infantil y manos*, 1721. Madrid, © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

permite también fijar una fecha de su realización en torno a los últimos meses de 1721, en que se llevaron a cabo las negociaciones de su compromiso, inicialmente en el mayor de los secretos.

Además de la corta edad que representa, el peinado, adornado con una cinta y flores, es muy semejante al que aparece en los retratos de su madre de Miguel Jacinto Meléndez o al de la propia infanta pintado por este autor en los mismos meses⁶⁷, y no al que presenta en sus retratos franceses por Nicolas de Largillière, François de Troy o Alexis Simon Belle.

Se trata de una obra claramente relacionada con su compromiso con Luis XV, posteriormente frustrado, pues muestra orgullosa una joya con forma de Flor de Lis, probable regalo de su prometido y, al fondo, se entrelazan motivos heráldicos compuestos por la lis y el león de la monarquía hispánica. La flor de lis vuelve a aparecer bordada varias veces en el terciopelo del manto real forrado de armiños y apoya la mano izquierda en la corona real, también con lises, como en el retrato de Luis XV y la infanta, por François de Troy, en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia.

⁶⁷ (Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm). Madrid, colección de los Duques de Fernán Núñez, reproducido por Elena M^a Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679-1734*, (Madrid: Arco/libros, S.L., 2012), p. 188, Fig. 83.

De nuevo la atribución a Procaccini aparece confirmada por un dibujo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. n.º D-1706)⁶⁸, (Fig. 12) procedente de la misma colección que los anteriores, y catalogada como de Procaccini por Manuela Mena⁶⁹. Se trata de un estudio de la figura completa de la infanta y de dos estudios detallados de las manos.

La mano que sostiene la joya reproduce, invertida, la de la Cleopatra de Maratti, que había sido copiada por el propio Procaccini en su juventud⁷⁰ y empleada nuevamente por el autor en otras composiciones como la *Virgen con el Niño* del palacio de Riofrío (nº inv. 10061301).

Por la correspondencia del marqués de Scotti se sabe que, en septiembre de 1721, estando la corte en El Escorial, los reyes hicieron sacar de la cama a Procaccini para que hiciera el retrato de la infanta en el mayor secreto para ser llevado a Francia⁷¹. Este primer retrato fue hecho al pastel por las prisas en su envío, pero probablemente también sirvió de prototipo para la ejecución al óleo de un retrato definitivo.

Procaccini debió realizar otros retratos de la familia real, aún no localizados. La ejecución del retrato del rey está acreditada por la documentación⁷² y, entre los dibujos que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hay algunos que representan niños con casaca, que deben de tratarse de estudios preparatorios para retratos de infantes (inv. n.º D-1479a y D-1495a)⁷³.

Sin embargo, al igual que ocurrió con Houasse, tampoco Procaccini se consolidó como retratista. La cuestión no debía ser tanto la falta de calidad técnica de los pintores como su poca facilidad para alcanzar el parecido, pues es este el reproche que generalmente se les hace en la correspondencia al referirse a los retratos. Así, a las citadas cartas de Alberoni referidas a Houasse, cabe añadir una de Isabel Farnesio fechada en 1721 donde comenta que los dos pintores que tenía a su servicio se les

⁶⁸ (Papel gris azulado, lápiz negro y ligeros toques de clarión, 214 x 284mm.). En red: <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1706> (Consultado: 09-07-2021)

⁶⁹ Mena, *Los dibujos de Carlo Maratta*, pp. 1043, 1044, nº 946.

⁷⁰ Gonzalo Zolle Betegón, "Procaccini, Andrea", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 85, 2016, (En red: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_(Dizionario-Biografico)), consultada: 5 de julio de 2021)

⁷¹ Simal, "Relaciones artísticas", pp. 1978-1979.

⁷² Aunque no nos es posible efectuar un pronunciamiento concluyente por falta de una imagen de mayor calidad, creemos interesante mencionar que es muy probable que el retrato de Felipe V que se conservaba en la colección del duque de Tamames, conocido por fotografías de la fototeca del patrimonio histórico del Ministerio de Cultura, Archivo Moreno, sea también obra de Procaccini. En red: (http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=MORENO/preview/00975_B_P.jpg), (Consultada: 28-02-2021)

Uno de los dibujos de atribuidos a este autor por Mena conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. n.º D-1409), contiene apuntes de ambas manos. En red: <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1409>. (Consultada: 05-07-2021) Además, el rostro del monarca fue copiado por Isabel Farnesio en un dibujo al pastel firmado y fechado por la reina en 1721, lo que se ajusta a la cronología. Patrimonio Nacional (inv. n.º 10025879).

⁷³ En red: <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1479a>; y <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1495a> (consultada: 09-07-2021)

daba bien la historia, pero no los retratos⁷⁴. Más adelante, en 1723, refiriéndose solo a Procaccini afirmaba que era un estupendo pintor, pero no para hacer retratos⁷⁵.

Hubo que esperar a la llegada del francés Jean Ranc⁷⁶ a finales de 1722, para que la corte madrileña pudiese contar con un retratista que satisficiera completamente el gusto de los soberanos.

4. Conclusiones

Desde finales del siglo XVII fueron muchos los artistas al servicio de la corona española que no lograron plasmar la imagen de los reyes a su gusto. De entre todos ellos destaca Houasse, tanto por la calidad de sus pinturas como por el hecho de que, durante seis años, casi ocho si contamos hasta la llegada de Ranc, tuvo oportunidad de retratar a la familia real en repetidas ocasiones. Estas obras debieron ser bastante más numerosas de las que hoy en día se le adscriben, a juzgar por las referencias documentales, los dibujos preparatorios y las copias u obras de taller que se le asignan.

Un problema parecido le debió ocurrir a Andrea Procaccini, quien, destinado inicialmente como pintor de retratos, pronto se le encomendaron otras tareas en arquitectura y decoración de los sitios reales para las que se le consideró más capacitado, llegando a ser nombrado aposentador del Real Sitio de San Ildefonso en 1729⁷⁷ y convirtiéndose en consejero artístico de los reyes. Por ello son muy pocas sus pinturas conocidas durante su etapa española, de modo que los retratos que aquí le atribuimos resultan de especial interés tanto para definir con mayor precisión sus características estilísticas, como para emplearlas como punto de partida para la identificación de otros ejemplares.

⁷⁴ Carta de Isabel Farnesio al Duque de Parma de 25 de octubre de 1721. Transcrita por Bertoli/Lombardi de la correspondencia destruida del Archivio di Stato di Napoli. Bertini, "La formación cultural", pp. 427-428 y nota 75.

⁷⁵ Carta de Isabel Farnesio al duque de Parma de 3 de abril de 1723. Bertini, "La formación cultural", p. 428 y nota 77.

⁷⁶ Sobre Ranc: *Jean Ranc: Un Montpelliérain à la cour des Rois*, dirs. Michel Hilaire, Stéphan Perreau y Pierre Stépanoff, (Montpellier: Musée Fabre, 2020).

⁷⁷ Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), p. 451.

Bibliografía:

Antúnez 2019: Sandra Antúnez López, *El cruce entre moda y poder. La última Farnesio (1714-1746)*, (Madrid: Universo de Letras, 2019).

Armstrong 1892: Edward Armstrong, *Elisabeth Farnese "The Termagant of Spain"*, (London: Longmans, Green, and Co., 1892).

Aterido 2005: Ángel Aterido Fernández, "Viejos pinceles para un joven Rey: las artes en la corte de España durante la estancia de Desmarest (1701-1706)", en *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, ed. J. Duron y Y. Ferraton, (Sprimont: Éditions Mardaga, 2005), pp. 107-121.

Aterido 2009: Ángel Aterido Fernández, "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II" en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), pp. 187-218.

Aterido 2015: Ángel Aterido Fernández, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC, 2015).

Aterido, Martínez y Pérez 2004: Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, 2 vols., (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004).

Bédard 1968: Claude Bédard, "L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 4, (1968), pp. 413-415.

Bertini 2002: Giuseppe Bertini, "La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma", en *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 2002-2003), pp. 417-433.

Bonzi 1962: Hugo Bonzi, *Il Mulinaretto*, (Génova: Editrice Liguria, 1962).

Bottineau 1986: Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986).

Bourgeois 1892: Émile Bourgeois, *Lettres intimes de J.M. Alberoni adressées au comte I. Rocca, Ministre des Finances du Duc de Parme et publiées d'après le manuscrit du Collège de S. Lazaro Alberoni*, (París: G. Masson Éditeur, 1892).

Caserta 2004: *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, Dir. Rosanna Cioffi, (Caserta, Palacio Real de Caserta, 2004).

Caserta 2013: *Il mestiere delle armi e della diplomazia, Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, dir. Vega de Martini, (Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane, 2013).

Coquery 1997: Emmanuel Coquery, "Le portrait français de 1660 à 1715", en *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, dir. Dominique Brême, (Musée des Beaux Arts de Nantes y Musée des Augustins de Toulouse, 1997), pp. 49-72.

Curie 2008: Pierre Curie, "Un jeune prince espagnol au musée de Lons-le Saunier", *Les Cahiers d'histoire de l'art*, nº 6, (2008), pp. 57-61.

Denunzio 2014: Antonio Ernesto Denunzio, "Gli esordi di Carlo di Borbone a Napoli: i primi trasferimenti delle raccolte farnesiane", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Scritti in onore di Giuseppe De Vito*, (Nápoles: Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la storia dell'arte Moderna a Napoli, 2014), pp. 109-114.

Descalzo 1995: Amalia Descalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, nº 269, (1995), pp. 72-76.

Frutos 2009: Leticia M. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués de Carpio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009).

González-Palacios 2005: Alvar González-Palacios, "Exhibition Reviews, Casa di Re. Caserta", *The Burlington Magazine*, vol. 147, nº 1225, (2005), pp. 279-280.

Lavalle-Cobo 2002: Teresa Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia de Arte Hispánico y Fundación Caja Madrid, 2002).

Luna 1981: Juan J. Luna Fernández, "Houasse en la corte de Madrid. Notas y documentos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, (Madrid: 1981), pp. 265-285.

Luna 1989: Juan J. Luna Fernández, "Michel-Ange Houasse retratista", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura Comunidad de Madrid, 1989), pp. 391-400.

Luna 1995: Juan J. Luna Fernández, "A propos de M.-A. Houasse, J. Ranc et L.-M. Van Loo: œuvres inédites", en *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps. Actes du colloque*, Vol. 2, (Sceaux: junio 1995), pp. 209-220.

Madrid 1981: *Miguel Ángel Houasse 1680-1730*, dir. Juan J. Luna Fernández, (Madrid: Museo Municipal, 1981).

Madrid 2002-2003: *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado y Casa de las Alhajas, 2002-2003).

Martínez Leiva 2009: Gloria Martínez Leiva, "Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo", *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, nº 6, (2019), pp. 24-53. (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato/2019.07>)

Martínez Ripoll 1985: Antonio Martínez Ripoll, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 58, n.º 232, (1985), pp. 332-350.

Mena 1975: Manuela Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 1975).

Montpellier 2020: *Jean Ranc: Un Montpelliérain à la cour des Rois*, dirs. Michel Hilaire, Stéphan Perreau y Pierre Stépanoff, (Montpellier: Musée Fabre, 2020).

Morán 2000: Miguel Morán Turina, "Los retratos de Felipe V: entre la tradición y la fractura", en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del Rey*, dir. Delfín Rodríguez, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2000), pp. 70-80.

Morán 2002: Miguel Morán Turina, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas 2002-2003), pp. 23-40.

Palomino 1724: Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica. II. Práctica de la Pintura y III. El Parnaso español pintoresco y laureado*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724).

Petrucci 2005: Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' ritratti*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005).

Petrucci 2008: Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, (Roma: Andreina & Valneo Budai Editori, 2008).

Ratti 1769: Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, vol. 2, (Génova: Stamperia Casamara, dalle cinque Lampadi, 1769).

Reineri 2017: Maria Teresa Reineri, *Anna Maria D'Orleans. Regina di Sardegna Duchessa di Savoia*, (Turín: Centro Studi Piemontesi, 2017).

Rius 1935: J. Rius Serra, "La ida de Procaccini a España", *Archivo Español de Arte*, 11, n.º 32, (1935), pp. 118-122.

Rocca, 1865: Comtesse della Rocca, *Correspondance inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne, petites filles de Louis XIV*, (París: Michel Lévy Frères, libraires éditeurs, 1865).

Sanguineti 2011: Daniele Sanguineti, *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, (Génova: Galata, 2011).

Sanguineti 2015: Daniele Sanguineti, *Nicolò Maria Vaccaro. Tracce per i ritratti genovesi*, (Génova: Sagep Editori, 2015).

Santiago 2012: Elena María Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679-1734*, (Madrid: Arco/libros, S.L., 2012).

Simal 2008: Mercedes Simal López, "Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la corte de Parma entre 1715 y 1723. Noticias sobre Mulinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la *Delizia farnesiana in Colorno*", en *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, coord. J. Martínez Millán y M^a P. Marçal Lourenço, vol. III, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2008), pp. 1959-1995.

Štěpánek 1985: Pavel Štěpánek, "Un retrato de María Luisa de Orleans, de José García Hidalgo, en el Prado", *Boletín del Museo de Prado*, 6, n^o 16, (1985), pp. 33-35.

Urrea 1989: Jesús Urrea Fernández, *Carlos III soberano y cazador*, (Madrid: Ediciones El Viso, 1989).

Urrea 2006: Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006).

Zolle 2014: Gonzalo Zolle Betegón, "La centralità del disegno nella ricostruzione dell'opera pittorica di Andrea Procaccini: tre casistiche e nuovi dipinti", *Horti Hesperidum*, IV, 2014, 1, pp. 224-268.

Zolle 2016: Gonzalo Zolle Betegón, "Procaccini, Andrea", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volumen 85, (2016), (en web: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_(Dizionario-Biografico))), consultada: 5 de julio de 2021).

Enviado : 15/07/2021

Aceptado : 27/10/2021

