

***VAN DYCK: EL RETRATO DEL CONDE
NEWPORT Y LORD GORING DE LA NEWPORT
FOUNDATION IDENTIFICADO EN LA
COLECCIÓN DEL PRÓCER CANARIO
BERNARDO IRIARTE, MIEMBRO DEL CONSEJO
DE INDIAS, MINISTRO DE AGRICULTURA,
COMERCIO, NAVEGACIÓN Y POSESIONES DE
ULTRAMAR***

*VAN DYCK: A PORTRAIT OF COUNT NEWPORT
AND LORD GORING OF THE NEWPORT
FOUNDATION AS IDENTIFIED IN THE
COLLECTION OF THE CANARY ISLANDER,
BERNARDO IRIARTE WHO WAS A MEMBER OF
THE CONSEJO DE INDIAS AND SECRETARY FOR
AGRICULTURE, TRADE, SHIPPING AND
OVERSEAS TERRITORIES*

Matías Díaz Padrón*

Recibido: 4 de junio de 2012
Aceptado: 1 de agosto de 2012

Resumen: La localización del retrato de Van Dyck del conde Newport y Lord Goring en la colección del prócer canario Bernardo

Abstract: This in-depth study is devoted to the portrait by Van Dyck of the Count Newport and Lord Goring identified in the collection of

* Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica y CSIC. Conservador del Cuerpo Superior de Conservadores del Estado. Correo electrónico: magdala@epi.es

Iriarte es motivo de su estudio detenido. Se ignoraba hasta ahora su historia externa y vínculos con el coleccionismo español del siglo de las luces y la novedad de su localización anterior en la colección del marqués de la Ensenada que adquirió Iriarte en la venta compartida con Carlos III y con mediación de Mengs.

La ocasión nos ha permitido ahondar en la presencia de este ilustrado de talla internacional en ámbitos de la cultura, la Academia y las artes. Insospechada fue su influencia en la España del siglo XVIII. Jovellanos, Ceán Bermúdez, Antonio Ponz, Mengs, Goya y al mismo Godoy los vemos en dependencia al alto estatus que logra por su voluntad y mérito.

Palabras clave: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sociedad de Amigos del País, Carlos III, J. Townsend, Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco de Goya, W. Von Humbolt, marqués de la Ensenada.

Bernardo Iriarte, of Canary extraction. Until recently, nothing was known of his connections with art collections in Spain at the time of the Enlightenment, nor of its previous ownership by the Marquis de la Ensenada, whose collection Iriarte bought in collaboration with Carlos III and thanks to the mediation of Mengs.

The discovery allowed us to study in detail the presence of Iriarte in international cultural circles, among Academy members and in the arts. Until recently, there was no awareness with respect to the extent of his influence in the Spain of the XVIII century but now it has become evident that Jovellanos, Ceán Bermúdez, Antonio Ponz, Mengs, Goya and even Godoy himself owed some of their fortune among the higher echelons to Iriarte.

Keywords: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sociedad de Amigos del País, Carlos III, J. Townsend, Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco de Goya, W. Von Humbolt, the Marquis de la Ensenada.

Intento en estas líneas llamar la atención de uno de los más bellos retratos de Van Dyck con *Montjoy Blount, primer conde Newport* y *George Lord Goring* (fig.1)¹, adquirido recientemente por la galería The Newport Restoration Foundation, una de las más prestigiosas de Estados Unidos, pero ignorando su historia y origen en los catálogos y estudios del famoso discípulo de Rubens, tales como las biografías del profesor Erick Larsen² y la última de S. Barnes, N. de Poorter, O. Millar y H. Vey³. Fue revisando la obra de Van Dyck en el mecenazgo español —fecundo bajo los Austrias hasta nuestros días—, cuando fue posi-

¹ (L. 121, 9 × 144, 8 cm). Newport Rhode Island, The Newport Restoration Foundation.

² LARSEN (1988), II, p. 361, n° 922.

³ BARNES *et al.* (2004), p. 563, n° IV.171.



FIG. 1. Van Dyck, *Montjoy Blount, primer conde Newport y George Lord Goring*, Newport, Rhode Island, Newport Restoration Foundation.

ble su localización. Esto permitió revivir un espacio ignorado de la presencia de su obra en España en su siglo más poderoso y fecundo.

Esta realidad fue tomando cuerpo en artículos documentales con fruto⁴. Ejemplo del prestigio de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVIII es el doble retrato de Newport y Goring, erróneamente identificado en los antiguos inventarios y catálogos de España como Turena y Condé. Hoy he podido localizar su origen en dos prestigiosas colecciones del Madrid del siglo XVIII: la del marqués de la Ensenada y la del prócer canario Bernardo de Iriarte.

⁴ TORMO (1940-1941); TORMO (1941); DÍAZ PADRÓN, (1976); DÍAZ PADRÓN (2010), pp. 125-144; DÍAZ PADRÓN (2011), pp. 41-58.

Especialmente ilusionante es encontrar esta pintura vinculada a las lejanas Islas afortunadas, en la colección del prestigioso ministro de Carlos III, que tuvo este retrato de Van Dyck, él y sus ilustrados amigos, en especial estima. Estos amigos eran los miembros más ilustres de las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, que entonces hacían gala de estirpe y cultura. Admirable es la talla intelectual de don Bernardo Iriarte y sus hermanos, todos implicados en la colección que atesoró en Madrid. Nuestras islas no están tan lejos del fervor cultural que alienta la corte en el siglo XVIII. Hubo una amplia y refinada cobertura internacional. Años después brillarán las Sociedades de Amigos del País alentando el pensamiento de la Ilustración, al ritmo ilusionante de Asturias, Madrid, León y Sevilla.

En las Islas alcanza una envidiable dimensión a tres mil millas de mar tenebroso. Esto agiganta la personalidad de don Bernardo Iriarte que llegó joven con sus hermanos a la capital del reino. Es una personalidad apasionante. Sorprende su capacidad política, su cultura y, para nosotros más interesante, el dominio que tuvo en las Bellas Artes. El estudio y localización del *Retrato del conde Newport y lord Goring* de Van Dyck en su colección, nos invita a explorar esta dimensión de su actividad.

Me atrevo a aventurar (con la prudencia de quien no ha hondado lo suficiente en la historia de nuestras islas) que el cosmopolitismo y la libertad de pensamiento en los años de juventud de los Iriarte en el valle de La Orotava y el Puerto de la Cruz le ofrecía un espacio premonitorio. Pienso que algo bebió allí. Vivían ingleses, franceses, portugueses, flamencos y europeos de índole distinta. El valle fue un espacio vital afín a las consignas de la Ilustración con apertura a la luz de la razón. Obstaculizar a la Inquisición y favorecer las libertades a los residentes ingleses fue normal en los cabildos isleños, frente al imperativo político de Felipe V. El rey acabó por replegarse ante la queja del Cabildo que exponía con buen criterio que si se cumplen las leyes del gobierno de Madrid, «se hace un gran perjuicio a la isla porque con ello acabará el comercio... Vecinos unos y naturales otros por haber nacido en estas Islas como hijos de ingleses y otros deben gozar del fuero de naturaleza de

esta isla»⁵. Nada extraña a nosotros la apertura de las Islas hacia el exterior dada su situación privilegiada en el Atlántico.

No dudo que Bernardo y sus hermanos «mamaron» de este cosmopolitismo especulativo y tolerante de las Islas. Pienso estaba marcado un camino en línea ascendente. La sociedad canaria era por imperativo histórico más tolerante que las de tierra adentro en la península, con una población de hidalgos y burgueses embarcados en el comercio internacional, con transacción de ideas y arte en sus residencias como signo de cultura. Pienso que el gusto por la pintura lo vivió Iriarte antes de tomar la ruta del Atlántico. Fue normal hacer valer el gusto por las artes entre foráneos y residentes como signo de prestigio⁶. «No resulta fácil conocer cuál fue la motivación que los comerciantes afincados en las Islas sentían al patrocinar obras de arte en un momento concreto, pero si abordamos su análisis con una perspectiva contextualizadora es lógico que respondan a fines muy distintos. Si se trata de piezas o inmuebles destinados al uso privado predominaba en ellos la autocomplacencia y el deseo de responder a un estilo de vida acorde a su estatus, mientras que su fin era cultural el asunto se complica mucho más. En las creaciones que involucran al estamento religioso primaban siempre verdaderos sentimientos de fe, aunque escondían también la manifestación de un prestigio que no contradujo en nada las estructuras jerárquicas del Antiguo Régimen o el afán que sus promotores sintieron de mostrar el poderío de la burguesía como boyante clase social»⁷.

Pienso que las ideas de la Ilustración alimentaron a los Iriarte en el ambiente isleño. Vivían un cosmopolitismo de sesgo europeo en el continente africano. Parece una paradoja, pero la sociedad abierta de La Orotava con familias inglesas, francesas e italianas⁸, difícilmente tenía parangón en la península. Las Sociedades Económicas de Canarias están en auge a dos décadas de mediar el XVIII, tomando vuelos tan o más avanzados

⁵ LORENZO LIMA (2011), pp. 101-113.

⁶ GUIMERÁ RAVINA (1985), p. 58; CONCEPCIÓN RODRIGUEZ (1995), p. 131.

⁷ CONCEPCIÓN RODRIGUEZ (1995), pp. 112 y 113.

⁸ GUIMERÁ RAVINA (1985).

que en la península⁹. El mar no fue un obstáculo para los canarios, todo lo contrario, fue la vía fluida del despliegue universal de sus productos y sus ideas, a veces al margen del resto de España. Nada sorprende que Iriarte y sus hermanos alcanzaran la dinámica más europea en la vida política y cultural al aparcar en la capital del reino. El camino de los vinos puso a la burguesía canaria en pronto contacto con los ideales de la Ilustración, abierta al conocimiento y al espíritu libre¹⁰.

«Las Islas alejadas de España por distancia y por olvido más cerca de Francia o de Inglaterra... los españoles siguiendo la tradición arbitrando soluciones o soñando soluciones que nunca llegaban». En las Islas hubo que defenderse de piratas y de la carestía que las asoló, pero también se produjo un impulso por la vía de la Ilustración en la educación y en los modales a pesar de todo «si hay un siglo que puede calificarse con el epíteto de áulico es este siglo XVIII, en la literatura insular hubo reformas en la educación como reflejo de la universidad literaria, el seminario conciliar, las sociedades económicas de amigos del país de Tenerife y Gran Canaria»¹¹.

EL RETRATO DE MONTJOY BLOUNT PRIMER CONDE DE NEWPORT Y GEORGE LORD GORING

Van Dyck trató la misma fórmula del retrato doble de los príncipes *Charles Louis* y *Rupert* del Museo Louvre, fechado en 1637. Lord George Goring (1608-1657) está a la derecha del espectador con el rostro vuelto en esta dirección. Era hijo primogénito del primer conde de Norwich y primer barón Goring (1628). Fue herido en el sitio de Breda en 1636, luchando en el ejército de Orange con el grado de coronel. Nombrado gobernador de Portsmouth, volvió a Inglaterra (1639). Estuvo envuelto en la conspiración de 1641 con intención de coaccionar al parlamento. Goring delató el complot a su amigo Newport, por lo que la conjura llegó a oídos de John Pym. Tras la muerte de

⁹ ENCISO RECIO (2010), pp. 245 y 279.

¹⁰ BETHANCOURT (1956).

¹¹ ARMAS AYALA (1984), p. 116.

Carlos I, acompañó a la reina a Holanda. Sirvió en el ejército español de Flandes en 1646, interviniendo en el sitio de Barcelona en 1652. Se convierte al catolicismo y muere en Madrid a los 49 años¹².

El retrato tiene el doble interés de retratar a un personaje inglés vinculado a España, por servir a Felipe IV, y probar el estrecho vínculo con la clientela hispanófila de Van Dyck.

A la izquierda está Mountjoy Blount, primer conde de Newport (1597-1666), hijo ilegítimo de Charles Blount, VIII barón de Montjoy, de quien heredó una gran fortuna, y de Penélope, lady Rich (hermana de Robert Devereux, II conde de Essex)¹³. Fue favorito de Jacobo I de Inglaterra, quien lo nombró barón de Mountjoy en 1618. Diez años después recibió el título de primer conde de Newport de mano de Carlos I, hijo de Jacobo I. Llevó a cabo la liberación de La Rochelle y luchó al lado del rey en la guerra civil, participando en la batalla de Newbury en 1644. Desde 1634 y 1661 fue maestre general de la ordenance y responsable de la artillería, la ingeniería, las fortificaciones y el suministro bélico. Los dos militares visten las galas propias de su prestigio y mando militar.

El doble retrato parece conmemorar la campaña de Escocia de 1639. El lienzo está ligeramente dañado en el paisaje y ángulo inferior izquierdo pero la conservación de los rostros y ropajes es excelente. Técnicamente logra un bello efecto luminoso en las telas.

Debió ser retrato muy estimado en su tiempo, pues son varias las copias que hemos podido ir localizando. En colección privada de Madrid, una [fig. 2]¹⁴; otras en Knole House [fig. 3]¹⁵; en la antigua colección de Northwick Park (vendida en Londres en 1965)¹⁶ y en la colección de D. Young en Cape Town (venta

¹² DUGDALE (1675-1676), con referencias a la relación de lord Goring con España; MEMEGALOS (2007).

¹³ BERLETH (1978).

¹⁴ L. 115 x 136 cm. Madrid, colección privada.

¹⁵ Kent, Knole House. Cit. LARSEN (1988), p. 361; BARNES *et al.* (2004), p. 563.

¹⁶ Londres, Christie's, 25-06-1965, n° 67. Venta de la colección Northwick.1864 *Catalogue*, n° 293; BORENIUS (1921), n° 125.



FIG. 2. Según Van Dyck, *Montjoy Blount, primer conde Newport y George Lord Goring*, Madrid, colección privada.



FIG. 3. Según Van Dyck, *Montjoy Blount, primer conde Newport y George Lord Goring*, Kent, Knole House.



FIG. 4. Según Van Dyck, *Montjoy Blount, primer conde Newport y George Lord Goring*, antigua colección de Northwick Park.

en Londres en 1991) [fig. 4]¹⁷; en colecciones privadas inglesas y en Warschau de Beverly Hills. Asociada en el catálogo de la colección M. Moijzer con la procedencia del original¹⁸. La de la National Portrait Gallery de Londres [fig. 5] cambia la mano derecha de Goring que separa del pecho. Y la cabeza de Newport solo, en venta de la galería Sotheby's en 1985¹⁹.

Es interesante la repetición del retrato o de una réplica en pequeño tamaño al fondo de la segunda estancia de *Gabinete de interior de la colección de Antoine Van Leyen* de Gonzales Coques y colaboradores que conserva el Mauritshuis de La Haya²⁰

¹⁷ Christie's Londres, 15-11-1991, n° 151.

¹⁸ Cit. BARNES *et al.* (2004), p. 563.

¹⁹ Sotheby's (Littlecoat, 21-11-1985, n° 815).

²⁰ SPETH-HOLTERHOFF (1957), p. 180; SUCHTENLEN; BENEDEN (2009), p.136 (se desconoce la identificación del coleccionista).



FIG. 5. Según Van Dyck, *Montjoy Blount, primer conde Newport y George Lord Goring*, National Portrait Gallery de Londres.



FIG. 6. Gonzales Coques y colaboradores, *Gabinete de interior de la colección de Antoine Van Leyen*, La Haya, Mauritshuis.

[fig. 6]. Allí están reproducidos varios retratos de personajes españoles o vinculados a su política: así Carlos V, Felipe IV, Isabel de Borbón, correspondiendo el primero a la copia de Rubens según Tiziano del primer viaje a España. Otros representan a Felipe IV con ecos velazqueños y el Cardenal Infante y Carlos *el Temerario* según Rubens. En la mesa hay un grabado que podría estar relacionado con alguno de Van Dyck. Del mismo Van Dyck está reproducido el retrato del Conde Arundel y su esposa.

Al lado de la chimenea está el retrato de Montjoy Blount y Lord Goring. El contenido del interior del gabinete está descrito en el libro de Corneille de Bie *Le Cabinet d'Or* con la dedicación a Antonie van Leyen en 1662 «Véritable Protecteur des Peintres, connaisseur exceptionnel du noble art de la peinture...»²¹. Su rostro se conoce por un magnífico grabado de Erasmus Quellinus. El artista transmite la distinción e inteligencia que le eran propias. Pertenece a una familia poderosa. S. Speth-Holterhoff cita otros retratos de Van Dyck en el estudio pero sin identificar el modelo de la colección de Iriarte²².

Hoy me es posible localizar el retrato, antes de adquirirlo Bernardo Iriarte, en la almoneda del marqués de la Ensenada a mediados del siglo XVIII (1754): «Dos retratos de medio cuerpo de Vandik, en un cuadro»²³. Varias razones en esta intrincada tela de araña me llevan a esto. Recordemos que el marqués de la Ensenada, Bernardo Iriarte y el rey contaron con la ayuda de don Antonio Rafael Mengs conoedor de las colecciones del marqués y de Iriarte, y sabemos que influyó en los gustos del ilustre canario²⁴. El retrato estaba en la galería de Iriarte junto a otros de Velázquez, Rubens y Murillo en el despacho principal de la casa²⁵.

²¹ SPETH-HOLTERHOFF (1957), p. 175.

²² SPETH-HOLTERHOFF (1957), p. 180.

²³ ÁGUEDA VILLAR (1991), p. 169, nota 11. Ninguna referencia a los lienzos de Van Dyck consta en el inventario de Ensenada, donde hemos podido encontrar el de Carlos I de Inglaterra a caballo del museo del Prado, DÍAZ PADRÓN (2007); el San Sebastián del Ermitage, DÍAZ PADRÓN (en prensa); y las Edades del Hombre, DÍAZ PADRÓN (2006).

²⁴ JORDÁN DE URRIES (2007), p. 261.

²⁵ YRIARTE (1787), II, pp. 68-77, epístola VII. RUMEU DE ARMAS (2004); JORDÁN DE URRIES (2007), p. 262; ROETTGEN (1999), pp. 351-353, n° 284.

Allí lo vio don Nicolás de la Cruz y Bahamonde en su *Viaje por España* en 1798: «Y otro de Antoon van Dyck con los supuestos retratos del príncipe de Condé y mariscal Turenne»²⁶. Interesante es la duda de Bahamonde sobre la identidad de los personajes que no cita.

El retrato fue exhibido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 8 al 19 de julio de 1800, como el príncipe de Condé y el mariscal de Turena: «y los excelentes Retratos del Príncipe de Condé y el Mariscal de Turena pintados por Wandick, propios del Ylustrisimo Señor Don Bernardo Yriarte»²⁷. Años después, don Agustín Ceán Bermúdez recomienda insistentemente este retrato entre los mejores de la colección de Iriarte²⁸: «De los dos retratos de Turena y Condé de Van-Dick, en un lienzo, y el del Duque de Alba con su favorita, de Tiziano en otro, me parece que no hay que tratar por ahora, pues estima la viuda de Iriarte cada uno en 24.000 reales, y será poquísimos lo que rebaje de tan subido precio. Es cierto que estos dos cuadros son los más nombrados de su colección»²⁹. Insiste meses después: «tales cuadros, a la verdad, son lo mejor de su colección. Si V.m. se determina a comprarlos, decídase pronto»³⁰. La viuda no lo vendió pues pasó al morir a su sobrina María del Rosario Sainz de Tejada que lo envía a París en 1841: «122. Condé y Turenne. Représentés à mi-corps, la tête nue et revêtus du costume militaire de haute distinction»³¹. En la venta de la colección del marqués de Salamanca de 1867 en París consta con el nº 86: «(Attribué à Van Dyck) Portraits d'hommes. Toile. Haut. 1 met. 22 cent.; larg. 1 met. 42 cent. Ils sont vus

²⁶ CRUZ BAHAMONDE (1817), X, pp. 568-571.

²⁷ JORDÁN DE URRIES (2007), p. 278, nota 70 (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 55-2/1).

²⁸ CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. XXXIV, nota 10.

²⁹ Carta de enero de 1818, AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 84.

³⁰ Carta de 14 de marzo de 1818 de Ceán Bermúdez a Tomás Veri, AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), pp. 84-85 y JORDÁN DE URRIES (2007), p. 271.

³¹ *Catalogue d'une riche collection d'objects d'art et de haute curiosité [...] Une collection de bons tableaux espagnols et italiens, dont un portrait remarquable de Philippe IV, roi d'Espagne, par Velazquez; plusiers Tableaux par et d'après Wateau et Lancret. Ces tableaux proviennent de la galerie de don Bernardo de Yriarte, à Madrid.* París, 1841, nº 122.

jusqu'aux genoux et représentés de grandeur naturelle. Le gentilhomme placé à droite est tourné vers la gauche et vu de trois quarts; d'une main il s'appuie sur une canne, et de l'autre il tient une écharpe; il porte une cuirasse sur un justaucorps de soie jaune, et son épée pendue au côté. L'autre personnage, le coude gauche appuyé contre le piédestal d'une colonne, est vu de face, vers la gauche; des longues boucles de cheveux noirs retombent sur son front et ses épaules. Son casaquin de buffle, à manches roses et à crêves, est recouvert d'une cuirasse ceinte d'une écharpe rodée. Il tient de la main gauche une épée, et la main droite gantée repose sur la hanche»³². Y segunda venta de la colección de Salamanca en 1875 con el nº 99³³.

Hasta aquí la historia externa del retrato ignorada en la Newport Restoration Foundation, donde no va más allá de 1900. En esta fecha fue adquirida al marqués del Campo. Es la más antigua referencia en las últimas biografías³⁴. Pasó después

³² *Catalogue des Tableaux Anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande & Hollandaise composant la Galerie de M. le Marquis de Salamanca. Vente en son Hotel, à Paris, rue de la Victoire, 50, les lundis 3, mardi 4, mercredi 5 et jeudi 6 juin, 1867, à deux heures précises. Commissaire Priseur, Me Charles Pillet. Experts: M. Etienne Le Roy et M. A. Febvre, Paris, 3-6 de junio, 1867. «nº 86: Retrato de hombres. Vistos hasta las rodillas y representados en tamaño natural. El caballero de la izquierda vuelve el rostro a la izquierda y se ve de tres cuartos de perfil, con una mano apoyada en el bastón y la otra cogiendo una banda, lleva coraza sobre un cuerpo de seda amarilla, y su espada cuelga a un lado. El otro personaje, con el codo apoyado en el pedestal de una columna, está visto de frente, hacia la izquierda, con largos rizos de cabello negro que caen sobre la frente y los hombros. Su casaca de búfalo, con mangas rosas acuchilladas, está recubierta por una coraza ceñida de una banda bordada. Lienzo, altura 1 m 22 centímetros, anchura 1 metro y 42 centímetros».*

³³ *Collection Salamanca. Tableaux Anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande et Hollandaise provenant des Galeries de l'Infant Don Luis de Borbon, du marquis d'Altamira; du marquis d'Almeinera; de Iriarte; de la Comtesse de Chinchon, née de Bourbon; de don José de Madrazo; etc., etc., et du Palais de Vista-Allegre. Vente Hotel Drouot, Salles nos. 6, 8 et 9, les Lundi 25 et Mardi 26 Janvier 1875, à deux heures précises. Commissaire Priseur: Me Charles Pillet. Peintre expert, M. Haro, Paris, 1875. Estas dos ventas están estudiadas en DOMÍNGUEZ FUENTES (2003), p. 305.*

³⁴ LARSEN (1988), II, p. 361, nº 922; BARNES *et al.* (2004), p. 563, nº IV.172. N. Glendinning y J. Jordán de Urríes lo ven razonable, aunque con reservas

a las colecciones de Corredor y lord Duveen en Nueva York en 1922, adquirida por Mellon en 1926, volviendo a lord Duveen. En 1954 está en la de Oscar B. Cintas y galería Parke Bernet de Nueva York, (11-05-1963, nº 11), donde la adquirió la Newport Restoration Foundation³⁵.

Tratando del retrato de Van Dyck nos sentimos obligados a indagar la motivación del coleccionista que lo poseyó asumiendo las vivencias de la pintura a ritmo de los valores sociales y crematísticos. Esto permite adentrarnos en la vida de la obra y razón existencial. Adelantamos su origen en la colección del canario don Bernardo Iriarte que fue un prestigioso político y hombre de cultura en el reinado de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII.

Espíritu de mecenazgo y cultura reúne la personalidad de don Bernardo Iriarte. Hombre de gran prestigio en su tiempo, que no podemos desligar de su tío y hermanos «puesto que cada uno de ellos tuvo un papel decisivo en la historia española del siglo XVIII»³⁶. Fue uno de los hombres más brillantes de la Ilustración; amigo de Jovellanos, Ceán Bermúdez y Goya; embajador en París y Londres; Miembro del Consejo de Indias y Ministro de Agricultura, Comercio, Navegación y posesiones de Ultramar. Esto es bien conocido y no faltan acreditados estudios en nuestras islas que lo hayan tratado. Aunque, lamentablemente, poco divulgado su prestigio y gran talla. Leo en la temprana biografía de Emilio Cotarelo y Mori, interesantes noticias de él, de sus hermanos y su tío. Allí dice que «con letras de oro ha de escribir la Real Academia Española a esta familia en una de las paredes de su nuevo palacio, el nombre de los Iriarte entre la serie de príncipes del ingenio y monarcas de las letras españo-

y sin precisión, GLENDINNING (1992), p. 53, nota 106, toma la noticia de Larsen, ignorando la localización actual del retrato; JORDÁN DE URRIES (2007), p. 263.

³⁵ BARNES *et al.* (2004) p. 563, nº IV.172. Citas al cuadro sin más precisiones aparecen en numerosas referencias ocasionales y en monografías de Goya y estudios de Gassier (1971), Trapier (1964), Russell P. Sebold (1971), John Dudley Browning (1980), Jacques Fauqué y Ramón Villanueva Etcheverría (1982), Alonso Zamora Vicente (1999), Hans Wagener (1969) y Juan Pablo Forner (1970) entre otros.

³⁶ MADRID (1996), p. 368.

las³⁷. La personalidad de Bernardo Iriarte apasionó al prestigioso viajero Townsend que le conoció en Madrid y anotó en su libro de viajes por España que «por su gusto y sabiduría apenas tienen [él y Tomás] quien los aventaje en las naciones más avanzadas»³⁸. Los elogios a los españoles vienen siempre de fuera.

Townsend no tiene buena impresión del refinamiento en las mansiones españolas, aunque reconoce la calidad de las pinturas en algunas casas nobles y su buena conservación, no le gusta la decoración y la exhibición de las pinturas. Es el juicio general de su visita a Madrid con dos excepciones, el palacio de los Alba –que alaba por estar abierto a la modernidad– y la residencia de don Bernardo Iriarte: armónica la distribución de las pinturas por géneros y predilección por el siglo XVII, lo que no supone desconocer lo que se estila en Europa. Es esta una colección de nueva planta, pero a distancia del gusto más común del coleccionismo burgués inclinado por los temas populares de «bamboches». Townsend conoce los escritos de don Antonio Ponz y vio en la mayoría de estas colecciones un producto acumulativo de varias generaciones. Esto no está en la del canario. En tiempos recientes, Glendinning ve la colección de Iriarte como la más admirada del Madrid de su tiempo. Una residencia de un apasionado por igual a la literatura y la música³⁹. Glendinning refuerza su acierto, concita del barón Grantham en carta a su hermano Frederich en 1779 con elogios a la armónica distribución de las pinturas de la colección de don Bernardo Iriarte⁴⁰. Reunía en unos salones los retratos de artistas, autorretratos y personajes históricos en otros. Allí estaban destacados el de Van Dyck con Goring y Newport y el de Tiziano del duque de Alba. Siguen otros ordenados por temas mitológicos, religiosos, bodegones y caprichos. Así las paredes estaban vestidas «no de raso, si no de pinturas».

Por los autores contemporáneos no vemos tuviera especial veneración, no hay muchos, salvo su retrato de Goya y un inte-

³⁷ COTARELO Y MORI (1897), p. V.

³⁸ TOWNSEND (ed.) (1988), p. 253.

³⁹ GLENDINNING (1992), p. 44.

⁴⁰ Noticia que comunica a J. Urríes, vid. JORDÁN DE URRÍES (2007), p. 274, nota 18.

rior de iglesia, y el autorretrato de Rafael Mengs. Provisionalmente Goya depositó unas pinturas de toros, pero no estuvieron mucho tiempo (1794). Tema de género que no desdeña Iriarte y que tendremos ocasión de comentar. De hecho avaló esta modalidad de pinturas coincidiendo con las novedosas ideas de Mayans y Siscar y Jovellanos en provecho de la inventiva y la sátira⁴¹.

Fue hombre «audaz y pagado de sí mismo», valiente y capaz de tratar los asuntos más difíciles de Estado⁴². De un ardiente españolismo comprometido con Floridablanca en la unidad de la península Ibérica⁴³. No tiene el complejo típico de la España embelesada por la autoridad de los que vienes de fuera. Al contrario: critica y denuncia la poca preparación de quienes hablan de lo nuestro sin conocimiento⁴⁴. Logra la más alta posición política y cultural y censura la política arbitraria y la injusticia del gobierno de Godoy y Carlos IV, por lo que fue exiliado a Burdeos con Fernando VII⁴⁵. Como Goya, muere en el destierro el 13 de agosto de 1814, a los 79 años. Con ideales paralelos a los de Jovellanos con quien sufre la España que les tocó vivir. Les unió la amistad y el duro sendero de poner la meta de la excelencia del pensamiento y los actos.

Muy importantes son las precisiones elogiosas de Ceán Bermúdez en visita a la colección de su amigo y protector don Bernardo de Iriarte. Este prestigioso historiador del arte debe tanto a Jovellanos como al prócer canario. Unidos en amistad e ideales con Mengs y con Goya. Difícilmente podemos evitar el constante roce entre ellos en estas páginas. Las pinturas de maestros españoles que posee Bernardo Iriarte las comenta en los nueve tomos del *Diccionario de pintores*, prueba de la importancia de la colección. Lamentamos que son solo los pintores españoles, pues excluye a los extranjeros que cita algunos en sumaria nota del primer tomo. Es testigo del constante incremento de las colecciones de la alta burguesía, «que cada día

⁴¹ BERNARDI LÓPEZ VÁZQUEZ (2001), p. 65.

⁴² COTARELO Y MORI (1897), p. 32.

⁴³ COTARELO Y MORI (1897), p. 151.

⁴⁴ COTARELO Y MORI (1897), p. 316.

⁴⁵ COTARELO Y MORI (1897), p. 409.

aumenta» poniendo a la cabeza de todas la de don Bernardo Iriarte que cita siempre con el Ilustrísimo señor por delante. Además del retrato de Van Dyck cita obras de Velázquez, de Murillo, Mengs y Cerezo entre otros españoles y extranjeros de gran fama⁴⁶. Lo resume en la introducción del primer tomo del Diccionario, pero más obras aparecen a lo largo de los demás tomos. Importante es el *Autorretrato* de Alonso del Arco⁴⁷, otro de Murillo⁴⁸, un bodegón firmado de A. Loarte⁴⁹, un libro de grabados con el retrato de Crisóstomo Martínez⁵⁰, el citado *Autorretrato* de Rafael Mengs⁵¹, *Cristo a la columna* de Teodosio Mingot⁵² y *Santa Rosa de Lima* de Bartolomé Pérez, un pintor prácticamente desconocido entonces⁵³, circunstancia que destaca Ceán Bermúdez por llenar un vacío en la pintura. El estudio de las obras va unido a la amistad que se profesan y constatan las cartas que se cruzan.

Fue Iriarte quien le propuso en la Academia (1798) y bajo su iniciativa inició el *Diccionario de pintores*⁵⁴. Para Ceán Bermúdez la colección de Iriarte era la más importante de Madrid, «en aquellos años de lucha»⁵⁵. En carta a Veri, fallecido ya Iriarte, le aconsejaba la adquisición de las dos pinturas mejores que permanecían aun en la colección de su viuda. Eran la de Van Dyck y el Tiziano citado a precios elevados⁵⁶. Todo esto va paralelo a importantes proyectos de los dos hombres. Hay una amistad sin interés. Una amistad directa y cotidiana visible en todos sus actos. Un ejemplo está en la distribución de los libros de Ceán. Pide a Francesco Durán que envíe las obras para su distribución a Iriarte «cosa de la amistad, confiado en el favor que usted me dispensa y en la amistad estrecha de mi amigo el

⁴⁶ CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo I, p. XV.

⁴⁷ CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo I, p. 48.

⁴⁸ CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo II, p. 48.

⁴⁹ CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo III, p. 43.

⁵⁰ CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo III, p. 73.

⁵¹ CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo III, p. 120.

⁵² CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo III, p. 154.

⁵³ CEÁN BERMÚDEZ, (1800), tomo VI, p. 73.

⁵⁴ BERERMAN (1992-1993), p. 500.

⁵⁵ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 92.

⁵⁶ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 84.

señor Iriarte, he tomado la libertad de dirigir las cajas para su distribución»⁵⁷.

Don Nicolás de la Cruz Bahamonde, conde de Maule, había visitado la colección poco antes. Destaca entre lo que vio el retrato de los dos nobles de Van Dyck y aclamó el buen gusto del prócer canario⁵⁸. Visitó las casas nobles de Madrid destacando «entre los particulares, la del camarista D. Bernardo Iriarte [que] contiene una buena colección de pinturas. En el cuarto del despacho –continúa– hai un quadro de Vandik con las figuras de Turena y Conde; otro de Ticiano con las del gran Duque de Alba, y la Panadera; y la Virgen de Pereda, de que habla Palomino, hecha para enviar a Roma»⁵⁹. Es la más extensa noticia de las pinturas que poseemos de la colección, por lo que creemos oportuno transcribirla completa en nota⁶⁰. No están todas

⁵⁷ PORTELA SANDOVAL (1987), pp. 194, 196 y 198.

⁵⁸ CRUZ BAHAMONDE (1817), tomo X, libro XIX, cap. IV, pp. 568-571, 575 y 585.

⁵⁹ CRUZ BAHAMONDE (1817), tomo X, libro XIX, cap. IV, p. 568.

⁶⁰ «en la segunda sala se ve el sacrificio de Abraham que se dice del Guercino; un retrato del duque del Infantado de Murillo; otro del duque de Santisestevan hecho por Jordan; este célebre pintor vino con dicho duque de Napoles donde acababa de ser Virrei. Un quadrito apaisado en tabla que representa el descenso del Señor al seno de Abraham; se ven baxo de un arco las almas que esperan y una encima que está con el Salvador; un poco distante se figuran los fuegos y suplicios infernales con multitud de figuras en diferentes actitudes; es un bello pensamiento de Breughel. La sala principal contiene un excelente retrato de D. Jaun Francisco Eminete, de Murillo; otro de Felipe IV por Velázquez; ambas figuras del natural. El gabinete de los pies de la sala tiene una Venus que se cree de Leonardo de Vinci, tamaño del natural; una Diana de Jordan; es raro el quadro grande que representa un monumento sepulcral con los atributos de las artes, ciencias y dignidades. El gabinete ochavado encierra un retrato de Mengz hecho por él mismo; dos retratos de la caridad de Sevilla, por Murillo; otros quadros pequeños y borroncitos del mismo; vistas de Peternef &c. En otros dos gabinetes hai muchos retratos de profesores, entre ellos los de Diego Velázquez y Bartolomé Murillo que se dicen hechos por ellos mismos; hai otro de Pantoja pintado por Velázquez el retrato del célebre Lope de Vega pintado por Cano; otro retrato de este pintor hecho de su mano; otro del P. Maini por Tristan; y otro de Pompeyo Leoni, hai una copia mediana del retrato de Miguel Ángel. Es bueno el S. Pedro que se ve en el segundo de estos gabinetes que se cree de Murillo imitando a Ribera. En otra sala la muerte de Meduza se tiene por de Jordan. En otra pieza hai un quadro largo que representa un pues-

las obras, pues no se trata de un inventario, si no lo que recuerda de una visita. Tuvo buena amistad con Iriarte y sus comentarios son importantes.

Igual interés tiene la visita de don Antonio Ponz que recoge en la segunda edición de su *Viaje de España* en 1793, tomo V⁶¹. También este ilustre académico contó siempre con el apoyo de Iriarte. Elogia la colección de los retratos «ejecutados por los más clásicos autores, y son notables el de Murillo y el de Antonio Rafael Mengs pintados por los mismos profesores»⁶². Anota en esta edición el auge que toma la colección en comparación con la visita de 1776: «la citada colección del Sr. D. Bernardo Iriarte, actual Vice-Protector de la Real Academia de S. Fernando ha crecido mucho desde la última vez que se imprimió este libro, de suerte que su Casa está hecha una galería de las bellas artes»⁶³. Por estas fechas Iriarte era vice-protector de la Academia (1792-1798) y su pasión por la pintura estaba a flor de piel.

Fue por estos años cuando lo retrata Goya, 1797. Impulsó la vida de la Academia junto con Godoy de protector. El príncipe de la Paz y valido de María Luisa estaba muy lejos de medirse con la cultura de Iriarte y su colección que trató de imitar. «Las actas de la Academia correspondientes a 1793-1794 cuando Godoy inició su protectorado —escribe Isadora Rose de Viejo—, ofrecen un testimonio de su ignorancia inicial en cuestiones artísticas. No solo sabía muy poco de pintura, si no que ni siquiera había leído los estatutos de la Academia. La irritación

to de aves, una mujer que vende y un hombre que compra; firmado *Alexandro Loarte* 1626. En otra estancia se ve un quadro grande firmado *Montero*, que representa Noe con otras figuras; y otro de Andrea Bacaro. Tiene también un gabinete de estampas y una buena librería. En uno de estos aposentos he visto con horror la vaxilla de loza con que la república francesa obsequió á D. Domingo Iriarte por la paz de Basilea objeto de nuestros males y de toda la Europa. Ella creería con estos adornos de *Seve* haber hecho la importante adquisición de la isla de Sto. Domingo, pero otras circunstancias la han vuelto á reunir á la nación Española». CRUZ BAHAMONDE (1817), tomo X, libro XIX, cap. IV, pp. 568-572. Véase también COTARELO Y MORI (1897), p. 430.

⁶¹ PONZ (1772-1794), tomo V, primera edición, 1776, p. 321.

⁶² PONZ (1772-1794), tomo V, ed. 1793, p. 322.

⁶³ PONZ (1772-1794), tomo V, ed. 1793, nota en p. 322, lamenta las ventas de varias colecciones de prestigio, a la que desgraciadamente seguirá poco después la del propio Iriarte (tomo V, 1776, pp. 321 y 322).

de los ilustrados entendidos se hizo notar en aquellas sesiones frente al advenedizo protector y apenas queda disimulada a pesar de su caballeresca amabilidad»⁶⁴. Estaban allí Bernardo Iriarte, Isidoro Bosarte, Nicolás de Vargas, José Vargas Ponce, el marqués de Astorga (conde de Altamira) y duque de Osuna entre otros. Era intención de Godoy introducirse en este medio para codearse con la grandeza y los ilustrados⁶⁵. Actitudes y comportamientos lejos de la autenticidad de Bernardo Iriarte.

También Alexander de Laborde estimó la colección al mismo nivel de las prestigiosas del duque de Alba, Altamira, Berwick, Veragua (descendiente de Cristóbal Colón), Infantado, Oñate, de Pío, Villafranca, Medinaceli, Santa Cruz, Santiago, Pacheco y la de Iriarte, añade: «con pinturas y esculturas excelentes, en exquisitos interiores»⁶⁶.

A finales de siglo Cotarelo y Mori cuenta la afición de Iriarte por las pinturas que reunió desde su juventud, y «llegó a ser muy nombrada en Europa»⁶⁷. A pesar de la intensa actividad política, tuvo tiempo para coleccionar y cultivar las letras. Una colección que prueba conocimiento y sensibilidad. Algo lejos de alcanzar en muchos coleccionistas renombrados de este siglo.

Es justo reconocer el alto nivel alcanzado por los coleccionistas en la Ilustración. Lo explica el contacto y amistad de tantos personajes unidos por la cultura y por el arte. Es el caso de Bernardo Iriarte con Gaspar de Jovellanos. Los dos hombres vivían frente a frente en la calle Leganitos, hoy calle de la Cruz. Compartían tertulias literarias y artísticas entre libros y pinturas⁶⁸. Iriarte siguió la moda francesa en la organización y exposición de sus pinturas, pero el contenido estaba ajustado a los artistas de los siglos XVI y XVII. Frecuentemente adquirió obras fuera de España con ayuda de su hermano⁶⁹. No hay duda que

⁶⁴ ROSE DE VIEJO (1983), tomo I, p. 162.

⁶⁵ ROSE DE VIEJO (1983), tomo I, p. 168.

⁶⁶ LABORDE (1808) tomo III, p. 107 y tomo IV, p. 82.

⁶⁷ COTARELO Y MORI (1897), p. 32.

⁶⁸ COTARELO Y MORI (1897), p. 229.

⁶⁹ COTARELO Y MORI (1897), p. 229, nota 1. Vid apéndice III, nº 2; véase CRUZ BAHAMONDE (1817), tomo X, pp. 429-430, carta a su hermano Bernardo del 28 de agosto de 1781 y 7 de agosto de 1782 adquiriendo en Viena dos

implicó a sus colegas académicos. Especialmente a Ceán Bermúdez y Jovellanos. El contacto con el mercado internacional nos parece sorprendente, pensando que esto no llegó a España hasta entrada buena parte del siglo XX. Es apasionante imaginar a estos personajes reunidos tratando de arte y unidos en el culto a la amistad, la justicia y las artes.

Desgraciadamente la colección de Bernardo Iriarte se dispersó pronto. No lejos de su muerte, Ceán Bermúdez escribía a Tomás Veri (1816-1818) animándole a adquirir las pinturas que aún estaban en venta: «yo no conozco en Madrid otra colección donde se pueda sacar todavía una cosa buena»⁷⁰. Esto escribe al coleccionista mallorquín con directa atención al retrato de Van Dyck que ocupa nuestra atención. Insiste en la importancia de la colección, presagiando lo que sucedió: el paso a manos de extranjeros.

Interesante es destacar la personalidad de Tomás Veri en este entramado de vivencias. También era amigo de Jovellanos y admiraba a Iriarte. Ceán Bermúdez le insiste en la compra de las pinturas: «no encuentro medianas pinturas en la feria. Se va acabando lo bueno». Lamenta la inercia de la sociedad española previniendo lo que avecina la invasión francesa, a pesar del alivio de la devolución de algunas obras a la Real Academia. Denuncia las limpiezas lamentables de restauradores indocumentados⁷¹, con criterios de conservación que no alcanza interés en la sociedad española hasta muy mediado el siglo

pinturas de Ribera. Los últimos cuadros los adquirió el príncipe de Betenberg, BAHAMONDE (1817), tomo X, p. 411. Dio poder a su sobrino Juan de Iriarte, BAHAMONDE (1817), p. 416.

⁷⁰ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 64. Tomas de Veri nació en Mallorca 1763. Fue un prohombre de la milicia y la cultura formando parte de la Sociedad de Amigos del País y también amigo de Ceán y Jovellanos, hombre de talento alejado de las intrigas, sostuvo una larga correspondencia con Ceán que admiró su colección, *idem*, p. 61.

⁷¹ «sin embargo ahora se dio algún movimiento abierto con haber colocado, arreglado y puesto de manifiesto en la academia de san Fernando todos los cuadros que se habían llevado los franceses y restituyeron después. Miento. No todos los cuadros: ni la mitad de ellos... Pero las limpiaron a la francesa y están casi nuevas flamantes y no parecen ser los mismos que yo conocí y descubrí en Andalucía... Pierden la virginidad y todo valor si no caen en manos prudentes» *idem*, p. 64.

XX. Lamenta de nuevo la venta de la colección de su amigo por su viuda: «se van acabando los originales, los pocos verdaderos conocedores aprecian y pagan con estimación los que han quedado, y nuestra viuda de Iriarte cada día se va engordando mas con lo que conserva... Yo no conozco en Madrid una colección de que pueda sacarse una cosa buena porque las demás nos están vedadas, ni en manos que quieran deshacerse de ellos»⁷². Las más caras en venta de Antonia a 24.000 reales el de Van Dyck y el de Tiziano. Pronto va a salir de España el retrato de Van Dyck al mismo tiempo que insistía a Veri en su adquisición con el de Tiziano del duque de Alba, en carta fechada el 14 de enero de 1818)⁷³. La venta del lienzo de Van Dyck va a ocurrir en una subasta de 1841 como escuela del pintor⁷⁴ y el 21 de enero de 1842⁷⁵. Continúa en las ventas de José Madrazo y Salamanca⁷⁶. En estos momentos está fuera de España.

Nada conoce del lienzo de Van Dyck A. Ayerbe, descendiente de Tomás Veri. Lamenta en sus escritos las noticias de Ceán Bermúdez sobre la colección en manos de la viuda⁷⁷. Publica las cartas y ve el paso de la colección a manos de la sobrina María del Rosario Lázaro y Sáenz de Tejada, pero ignorando el destino del retrato de Van Dyck en la publicación de 1920. Nada conoce de su venta en Francia.

Interesantes son las anotaciones de Ayerbe al catálogo de Veri. El marqués de Ariany de la Cenía nos cuenta lo que sabe de las peripecias de la pintura de Van Dyck que tanto recomendó Ceán Bermúdez a Veri. Lamenta que no la haya adquirido su

⁷² Carta de 27 de septiembre de 1817, AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 64.

⁷³ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), pp. 83 y 84.

⁷⁴ París, del 15 al 17 de febrero de 1841, n^o 122: se inscribe como escuela los retratos de Condé y Turenne «representados de medio cuerpo la cabeza desnuda y vestidos de trajes italianos de alto rango», véase JORDÁN DE URRIES (2007), p. 272.

⁷⁵ N^o 13, JORDÁN DE URRIES (2007), p. 272.

⁷⁶ José Madrazo (1856) y dos de Salamanca [1867, n^o 86 y 1875 n^o 99], DOMÍNGUEZ FUENTES (2003), p. 305.

⁷⁷ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 65. Habla y cita en muchas ocasiones a Mengs, a quien habría que unir en las relaciones de estos ilustrados personajes con el coleccionista del Van Dyck que tratamos.

antepasado y transcribe las noticias que conoce «por si alguna vez se logra encontrar». Se pregunta donde estarán los retratos de Van Dyck y Tiziano que con tanto empeño le recomendó Ceán Bermúdez a su antepasado⁷⁸. En carta del 14 de enero de 1818 con elogios a Iriarte, notifica que está en manos de la viuda Antonia Sainz que vivía en la calle del Carmen⁷⁹.

Aunque hemos tratado en líneas anteriores, interesa exponer algo más de la colección de Iriarte: inclinada por la tradición del siglo XVII, ordenada por escuelas y géneros con visión enciclopedista, propia de un buen conocedor, inspirada en los principios pedagógicos de los ilustrados, separando los temas de historia, retrato, género y paisaje. Importante es la generosidad con el público. Esto, poco común en nuestros tiempos, fue visto por la envidia como ostentación de poder⁸⁰. El clima de la estancia lo describe su hermano Tomas Iriarte en carta de 1776: «Esta es mi habitación, que facilita/ Amistosa acogida y libre entrada/ Al estudioso a quien la ciencia agrada,/ Y al que en las Bellas-Artes se exercita./Siempre hallarás mi estancia frecuentada/O bien de Aficionados,/O bien de Profesores aplicados,/Dibuxantes, Amigos Escritores ,/Músicos, Arquitectos, Escultores»⁸¹ y con facilidades para hacer copias para su eficaz divulgación. Fue idea que propuso a la misma Real Academia, animando se hicieran visitas directas por los hombres de la cultura, del arte y a los jóvenes. No solo abrió su residencia al público sino que convenció al duque de Medinaceli para que lo hiciera con carácter gratuito dos días a la semana.

La amistad con Antón Rafael Mengs fue muy estrecha y cordial. Era el más prestigioso pintor de Europa, reclamado por Carlos III para decorar el Palacio de Oriente. Mantuvo con Iriarte una interesante correspondencia hacia 1775 con pruebas de sentida amistad al prócer canario⁸².

⁷⁸ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 84.

⁷⁹ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), p. 91.

⁸⁰ COTARELO Y MORI (1897), pp. 271 y 406.

⁸¹ IRIARTE (1787), II, p. 74. Testimonio de su generosidad del que también se hacen eco Ceán Bermúdez y González de Sepúlveda, véase JORDÁN DE URRIES (2007), p. 277, nota 60.

⁸² ROETTGEN (1999), p. 351, N° 284. El retrato se registra en la colección del marqués Luca de Tena, precisando su procedencia en la colección de

Mengs le regaló el autorretrato que adornaba su galería⁸³. Debió gustar mucho a Iriarte, pues encargó el grabado al yerno de Mengs, Salvador Carmona [fig. 7]. Este manifestó un especial interés a juzgar por la carta que escribe a Iriarte el 18 de mayo de 1778: «No me descuidaré en la conclusión de esta obra, basta para mí que las cosas se han dispuesto de modo que me interesa la conclusión de ella por muchos caminos»⁸⁴. Al mes siguiente en carta de Iriarte a Salvador Carmona, le pide momentáneamente el retrato que está grabando por estar interesado en mostrarlo en una prevista visita de amigos el 28 de junio de 1778: «Y mucha salud. Y le pido que cuando haya de partir haga llevar a mi casa el Retrato, pues el Señor Conde y otras gentes pasarán a verle entre las demas cosillas que tengo»⁸⁵.

De más enjundia son las cartas del mismo Mengs a Iriarte agradeciéndole su intervención en la ayuda a jóvenes talentos pensionados por el rey, prometiendo su apoyo para el éxito y prestigio de España, lamentando la deficiencia de la enseñanza y promoviendo una escuela digna para el prestigio de las Bellas Artes y fueran los primeros en salir de la barbarie en la cual están las artes del dibujo en nuestros días (2 de agosto de 1775)⁸⁶.

Bernardo Iriarte y en la casa Bertrán en San Gervasio donde figura documentada en 1985, p. 79-80, lámina 29. Bibliografía: PONZ (1772-1794), V, 1776, p. 322; AZARA (1780), p. LXXIV; DORAY DE LONGRAIS (1782), p. 32; JANSEN (1786), I, p. 62; PRANGE (1786), I, p. 96; AZARA y FEA (1787), p. XLIV; HONISCH (1965), n° 173, p. 109; MADRID (1980), p. 20, n° 3. Es un retrato prestigioso del que existen numerosas copias de calidad, ROETTGEN (1999), pp. 352 y 353.

⁸³ Este retrato lo cita su hermano Tomás en carta de 1776 «es de mi sala el principal ornato, del sabio Mengs el célebre retrato: Inestimable don de este grande hombre. Que con aquel pincel tan arrogante conque en Europa eternizó su nombre. También ha eternizado su retrato, YRIARTE (1787), t. II, pp. 68-67, epístola VII. Cit. JORDÁN DE URIES (2007), p. 262.

⁸⁴ «No me descuidaré en la conclusión de esta obra, basta para mí que las cosas se han dispuesto de modo que me interesa la conclusión de ella por muchos caminos», CARRETE PARRONDO (1981), n° 7, p. XLVI.

⁸⁵ CARRETE PARRONDO (1981), n° 11, p. IL.

⁸⁶ «No necesito decirle quanto me ha alegrado de la noticia que V.M. Me da de la favorable conversación de S.E.; si podemos salir ello espero hazer Honor a los que habrán contribuido a este negocio, haré ver que no he sólo

También Mengs pidió a su amigo Iriarte una ayuda de carácter personal que demuestra, más que cualquier otra, la amistad que se profesan (23 de abril de 1778). Lamentando que su yerno esté poco apoyado por la corte y preocupado por el futuro de su hija, le pide que le apoye en la solicitud de una pensión para asegurar su futuro⁸⁷.

El pintor alemán influyó en el gusto por el clasicismo de Iriarte, lo que no impidió la inclinación a los pintores del XVII como ya apuntamos. Esto prueba su independencia al seguimiento de las modas. No vemos que esté condicionado por preferencias a un gusto determinado. Tampoco está inclinado por los pintores contemporáneos salvo Mengs y Goya. Del primero poseía el autorretrato citado y retrato del segundo, hoy en el

buscado mi propio interés, malogrando los talentos de la Joventud Española, como hasta ahora ha sucedido quasi con todos los Pensionados que han hido allá, no sólo por la Academia mas también muchos otros que han ido con Grazias y pensiones del rey. Digo que haré ver que el útil lo procuraré a los sujetos que me serán confiados y a la Nación Espagnola y solo deseo tener un poco de parte de la Gloria que podrá resultar al Señor Marqués [Girolamo Grimaldi] como Protector principal de este negocio. Hoy mismo he recibido dos quadros de uno de los mejores pintores de Roma, que hacen lástima de ver como este arte ha caído no por falta de habilidad, aplicación o talento de los hombres, mas solo por falta de la insegnanza del verdadero camino; donde digo que en hoy es mas útil y necesario de establecer una buena Escuela que nunca ha sido, ed io tendré gran gusto y confieso aun vanidad de poder ser istromento de este beneficio que se haría a las artes en general y en particular alla nación Española se pudiéramas hacer que fueran los primeros que saliesen de la barbarie la qual están las artes del dibujo en nuestros días», JORDAN DE URIES (1998), p. 436 y ROETTGEN (1999), p. 555.

⁸⁷ 23-4-1778, «de mi parte ni tengo fondo para dar una dote considerable a mi hija por lo que en caso de desgracia de la falta del Señor Carmona mi hija se hallaría reducida a vivir de 4.000 reales, que hacen cerca de 11 al día y usted conoce, que con esta estaría excasa en Madrid, fuera de la pensión, que tiene mi hija; a efecto que habiendo de estar en Madrid pueda mantenerse decentemente, y en caso (lo que Dios no permita) que faltase el Señor Carmona, y ella quedase sin hijos, tenga la licencia para volverse con sus parientes a Italia con la misma pensión, che el Rey por su clemencia la ha concedido por mis servicios. Para evitar la desgracia que seria el que no le gustase en lo personal, porque gracias a Dios, para mi puede estar seguro de sus buenas costumbres, bien a mis ojos no me parece despreciable, solamente un poco chica de estatura», CARRETE PARRONDO (1981), n° 2 p. XLIII/XLIV.



FIG. 7. Antón Rafael Mengs, *Autorretrato*, grabado por Salvador Carmona.

museo de Bellas Artes de Estrasburgo. Bernardo Iriarte ayudó a Mengs en el ácido pleito con su madrastra Anna Katharina Nützschner.

Vemos una personalidad de independiente criterio que interviene sagazmente en cuestiones técnicas muy especializadas como la valoración del color en dirección opuesta a los académicos, más inclinados a la primacía del dibujo en línea con la

estética francesa dominante. Tuvo un aliado en Mengs. El alemán practicó un personal eclecticismo con admiración a los pintores del color como Tiziano, Rubens y Van Dyck que admiró en la corte de Madrid. «El color no solo para las operaciones en los cuerpos que tienen color sino para hacer que el espectador vea las cualidades de ellos, si son tiernos, duros, húmedos o mezclados con otros cuidadosamente»⁸⁸. Hemos adelantado que en esto se involucra Bosarte, animando a Iriarte a incluirlo en la pedagogía de la Real Academia. En fin, una mayor atención al colorido en los estudios académicos⁸⁹. Un criterio abierto que puso en práctica Bernardo Iriarte al adquirir pinturas de maestros barrocos flamencos, italianos y españoles, cuando los coleccionistas empezaban a desprenderse de las obras del siglo XVII en favor del gusto francés contemporáneo. Es una actitud que comparte con Mengs y Bosarte, valorando la sensualidad de las formas y del colorido de Tiziano y Rubens, a distancia de la reprobación del rey que recluye las obras de tal signo a los fondos de la Academia. De hecho Iriarte está junto a las élites de la cultura del momento como don Antonio Ponz, Ceán Bermúdez, Jovellanos y artistas opuestos como Mengs y Goya, pero la diferencia entre estos dos pintores no siempre fue tajante, puesto que Goya siguió a Mengs en su primera etapa en el gusto por la antigüedad. A veces se olvida que Goya fue requerido por Mengs a trabajar para la corona. Mengs elogia mucho a Velázquez en sus escritos y Goya lo grabó⁹⁰.

Bernardo Iriarte y el conde de Aranda impulsaron la reforma de los planes de estudio de la Academia siguiendo a Voltaire y los enciclopedistas. Acusaron la falta de genio en los artistas por la rigidez de las leyes impuestas por la Academia. Salvo Goya, el resto estaba apegado a los métodos tradicionales. Iriarte no logró la reforma en la medida esperada, por perder el apoyo de Aranda al ser destituido políticamente, pero su actividad fue impresionante durante el verano de 1792.

Intentó renovar los planes de estudio reuniendo un grupo de apoyo para tal propósito. Entre ellos estaban Isidoro Bosarte,

⁸⁸ AZARA (1780) p. 354.

⁸⁹ PORTELA SANDOVAL (1987), p. 197.

⁹⁰ ÁGUEDA (1982), p. 31.

Antonio Ponz, Agustín de Bethancourt (que pronto será el arquitecto más prestigioso en Rusia), Goya y otros menos conocidos como Maella, Bayeu y Carnicero⁹¹. En la arquitectura contó con Juan de Villanueva. Es valiosa la carta de éste a Iriarte con el informe que remitió⁹². Recibió doce informes, A. Ponz y Villanueva aconsejaron medir los méritos por la capacidad creadora de los alumnos sin recurrir al sistema de oposición final. Valorando los hechos en la práctica avanzada sobre la rutina escolástica. Fue una idea premonitoria de la modernidad que pasó al olvido. En los informes destacan los de Juan de Villanueva y Goya.

Iriarte convocó una junta extraordinaria para potenciar el prestigio de las Bellas Artes. Destacan las propuestas de Iriarte y Agustín de Bethancourt. Goya respondió a la petición de Iriarte con informe del 14 de octubre de 1792, pocos días antes de contraer la sordera. La carta le implica con la estética romántica, frente a la clásica de Mengs, al exigir una mayor atención al estudio de la naturaleza, coincidiendo con Iriarte que veía con desagrado la rutina inmovilista. El hecho es que Goya y Juan de Villanueva chocan con la mayoría de los académicos y estos «revolucionarios» cuentan con el apoyo de Iriarte⁹³, que tuvo la lucidez de negarse a la proliferación de las academias en Nueva España sin contar con la calidad de los académicos y los medios necesarios⁹⁴. Iriarte impuso la disciplina y la limpieza en las salas de trabajo y estudio de la Academia.

Mengs aparece con frecuencia en las cartas de Ceán con Veri y la colección de Iriarte⁹⁵. Es conocida la intervención de Mengs en la compra de obras del marqués de la Ensenada para el rey⁹⁶, pero nada se ha dicho de la ayuda a Bernardo Iriarte al mismo tiempo. Adelantamos la noticia que en la venta de Ensenada, don Bernardo Iriarte adquirió el Van Dyck que éste poseía. No parece discutible que fue por consejo de Mengs. Ninguna perso-

⁹¹ MADRID (1992), p. 19.

⁹² MADRID (1992), p. 102.

⁹³ SÁNCHEZ CANTÓN (1928), p. 11.

⁹⁴ MADRID (1992).

⁹⁵ AYERBE y MARQUESES DE ARIANY (1920), pp. 65 y ss.

⁹⁶ ÁGUEDA (1991).

nalidad de la corte y la Academia está tan estrechamente unida a Mengs como Iriarte⁹⁷. Iriarte conocería bien la colección de Ensenada en la residencia próxima a la suya de la calle Barquillo⁹⁸. Es buena la relación de los dos, puesto que muchos años atrás, Ensenada le había propuesto para la redacción del diccionario latino español. Para Iriarte Ensenada era uno de los hombres más importantes de España y el ministro más eminente del siglo. Aquí convergen los gustos y la amistad de los dos políticos con Mengs en la afortunada adquisición del retrato de Van Dyck.

No olvido la complicidad de Mengs con Iriarte en la quema de las pinturas que Carlos III tenía por «deshonestas» (1762). Orden que alarmó a uno y otro. De esto tendremos ocasión de hablar. Además de su implicación al estudio del color, Iriarte logró que las pinturas en entredicho fueran expuestas para el estudio de los jóvenes por razones de pedagogía, de técnica y de colorido.

El ruego de Goya a Iriarte para exponer sus pinturas de género en la Academia fue una de las muchas noticias que ponen en relación al pintor y al excelentísimo Vice-protector de la Academia. Pinturas que presagian el alma compleja de Goya que estaba por venir. Esto de una parte, y de otra, testimonio de la incondicional amistad que le profesa al prócer canario. Esta circunstancia la comentó y valoró con detalle don Francisco Javier Sánchez Cantón⁹⁹. Iriarte favoreció al pintor al poner en valor y exponer aquellos diversos temas populares en 1794. Iriarte en nada se favoreció de estas pinturas que Goya depositó en su casa. Era un avance al triunfo y aceptación del realismo popular y espontáneo en la Academia. Las cartas que escribe a Iriarte el 4, 7 y 9 de enero de 1794 ratifican el respeto y amistad que unía a estos hombres. En las dos primeras pone a consideración de Iriarte aquellas pinturas fruto de su imaginación, «un juego de cuadros, temas no propios de encargo en que

⁹⁷ ROETTGEN (1999), pp. 353-354.

⁹⁸ ABAD LEÓN (1985), tomo II, p. 155.

⁹⁹ SÁNCHEZ CANTÓN (1951), pp. 51 y 52.

el capricho y la invención» se exhibe. Es un novedoso atrevimiento y acicate del éxito futuro¹⁰⁰, comprometiéndose a hacer más cosas y más dignas a la Academia. Antes le pide a Iriarte que estén en su casa, «todo el tiempo que guste»¹⁰¹, y le da gracias por el «interés que me honra», escribe por último Goya¹⁰². El pintor tuvo el apoyo del prócer canario en igual medida que el de Jovellanos en la vida y en el arte.

¹⁰⁰ Carta del día 4 de enero de 1794 (MS. Egerton 585, fol. 74) YLL. Mo Sr. Para ocupar la imaginaci.n mortificada en la consideraci.n de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios q.e me an ocasionado, me dedique a pintar un juego de cuadros de gabinete, en q.e he logrado hacer observacio.s a q.e regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines q.e VS. Y. conoce q.e yo puedo prometerme en exponer esta obra a la censura de los profesores; pero para asegurarme en estos mismos fines he tenido por conveniente, remitir antes a VS. Y. los quadros p.a q.e los bea y por el respeto con q. los ara mirar esta circunstancia por la autoridad y por la singular inteligencia de VS. Y. no tenga lugar la emulación. Protejalos VS. Y. y protéjame ami en la situación q.e mas necesito el favor q.e siempre me ha dispensado. Dios gûe a VS.Y. m.s a.s Madrid 4 de Enero de 1794 Yll.mo S.r B.L.M. de VSY. Su mas atento serv.r Fran.co de Goya Yll.mo S.r D.n Bernardo de Yriarte, vid. GASSIER (1971), p. 382.

¹⁰¹ Carta del día 7-1-1794 (MS. Egerton 585, fol. 75) Yll.mo S.or si pudiera yo espresar á VS.Y. mi agradecimiento de tantos favores q.e le merecco! Quedaría tan contento, como del âprecio, q.e he merecido á los S.res y profesores de la Academia de S.n Fernando. Tanto del cuidado de mi salud! Como de la benignidad con q.e ân mirado mis producciones; pero quedo nuevamente inflamado haplicandome con mucho animo, según mis esperanzas a presentar cosas q.e sean mas dignas de tan respetable cuerpo. Tengo ygual satisf.n de q.e queden los Quadros en casa de VS. Y. todo el tiempo q.e guste, y en concluir el q. e tengo empezado: q.e repr.ta un corral de locos, y dos q. están luchando desnudos con el q.e los cuida cascándoles, y otros con los sacos; (es asunto q.e he presenciado en Zaragoza). Lo embiare a VS.Y. p.a q.e este completa la obra. No se fatigue VS.Y. en apresurar su destino, q.e me ago cargo las dificultades del asunto. Dios gûe á VS. Y. m.s a.s Madrid a 7 del Enero de 1794 Yll.mo S. r B.L.M. de VS.Y. su mas at.to serv.r Franco de Goya Yll.mo S.r D.n Bernardo de Yriarte, GASSIER (1971), p. 382.

¹⁰² Carta del día 9-1-1794 (MS. Egerton 585, fol. 76) «Muy Sr. Mio, y de todo mi respeto, después de dar a VS.Y. las mas debidas gracias por lo que me honra y se interesa en mi bien, tengo que hacerle la suplica que permita que los quadros se lleven de [?] mi parte a casa del Sr. Marqués de Villaverde, porque sé que la Señorita como tan inteligente en el dibuxo tendrá gusto de verlos, y en todo caso es un obsequio muy debido; quando VS.Y. disponga los

No es casual la comprensión y reconocimiento de Iriarte por aquellas pinturas distanciadas del neoclasicismo de Mengs como acertadamente comenta Gassier. Aquellas pinturas abrieron un capítulo de libertad y tensión dramática insospechado en el arte de su tiempo, como el *Corral de locos*¹⁰³. Emerge del letargo provinciano a un cosmopolitismo crítico que Goya debe al contacto con los ilustrados. Para Glendinning estas pinturas coinciden con la angustia de Goya en su enfermedad y tienen «una función catártica» en aquel momento depresivo. Son cuadros de gentes sin rostro y con afán de transmitir signos soterrados del submundo popular. En esto compromete a Iriarte, que se pone a su favor en la Academia abriendo a Goya un camino inédito hasta ahora¹⁰⁴. Es lo que Iriarte, Jovellanos y Ceán critican con la pluma: la ignorancia y el embrujo¹⁰⁵. Esto que duele a los ilustrados lo transmite Goya. Estas pinturas con carga crítica y alucinantes colores son las que salen antes de España.

Revelador de la admiración de Goya por Iriarte es el retrato y la dedicatoria del museo de Estrasburgo (nº 308) [fig. 8]¹⁰⁶. Es el Viceprotector de la Academia de tres cuartos de perfil y seguro de sí mismo. Algo afectado y con ecos vandyckianos. A la altura de estas reflexiones veo alguna nota del diseño de este retrato en el del conde Lord Goring, a la derecha de Newport, del doble retrato de Van Dyck que fue de su propiedad. El modelo de la pintura que más estima. El esquema lo repite Goya en el retrato del general Antonio Ricardos y otros. Es posible que este diseño responda a la iniciativa del propio Iriarte, pues te-

podrá llevar el mismo criado que sería portador de esta. Disimule VS.Y. mis molestias y mándeme mientras ruego a Dios que su vida m.s a.s Madrid a 9 de Enero de 1794 Fran.co de Goya.

¹⁰³ GASSIER (1971), véase pp. 325, 329, 330.

¹⁰⁴ GLENDINING (1992), p. 32.

¹⁰⁵ GASSIER (1971), p. 132. Debe Goya a Jovellanos el encargo de los retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa y el encargo de la ermita de san Antonio de la Florida, no es extraño que aquí hubiera también una compli-
cidad de Iriarte, SÁNCHEZ CANTÓN (1951), p. 43, nota 87 y p. 63.

¹⁰⁶ GUDIOL (1970), nº 373; GASSIER (1971), p. 109; CAMÓN AZNAR (1980-1983), tomo 3, p. 30; BATICLE (1992), p. 231; TOMLISON (1993); MADRID (1996), p. 368, nº 91.



FIG. 8. Francisco de Goya, *Bernardo de Iriarte*, Estrasburgo, Musée des Beaux Arts.

nemos noticias de los consejos que dio al joven pintor José Aparicio —a quien protegió—, recomendándole utilizar modelos de Van Dyck para sus retratos. Lo invitó a conocer su colección y recomendó salir de España para copiar a Van Dyck y Tiziano. Esto se sabe por carta del mismo José Aparicio a Iriarte en 1797: «e imitar las estatuas antiguas que es el verdadero camino que oí decir a vucencia»¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Carta de 1797, JORDÁN DE URRIES (2007), p. 267, nota 53.

Distinto universo transmite Goya en el retrato de Jovellanos, que pintó por las mismas fechas que el de Iriarte [fig. 9]. Trasciende con sus pinceles los sinsabores de su vida. Es una imagen melancólica y pensativa de quien lucha en las tinieblas. Es también expresión de una amistad entre estos hombres. Pintado poco después del nombramiento de ministro de Gracia y Justicia, Jovellanos no ve claro el destino de la España que le ha tocado vivir¹⁰⁸. También Jovellanos, igual que Iriarte, protegió a Goya. Muchas de las ideas de estos dos hombres ilustres influyeron en él¹⁰⁹.

Más firme y distante es el retrato de Bernardo Iriarte. Coincide con lo que dijo de él W. von Humbolt, para quien era una especie de *magister lipsiano*, afectado y orgulloso, pero trabajador y eficaz. Está retratado a punto de ponerse en pie al separar la espalda del respaldo del sillón. La técnica es mas apurada que la de aquellos años, pero el diseño es fiel a la tradición, igual el que ahondar en el alma. El resultado lo avala la convivencia del artista y su modelo en proximidad y trato. Goya es consciente del carácter autoritario de Iriarte. Potencia su estatus y la condecoración de Carlos III¹¹⁰. Expuesto con éxito en la Real Academia de Bellas Artes en sesión del 1 de noviembre de 1797 «no solamente [se admiró] por el parecido sino también por la maestría en que había sido pintado»¹¹¹. Fue encargado en el mismo año del nombramiento de ministro de Agricultura, Comercio, Navegación y Ultramar. Iriarte fue uno de los ilustrados que más empuje dio al prestigio del arte y difusión de la pintura. Inteligente, vivo y eficaz nos lo desnuda Goya; sin reservas a la admiración y agradecimiento que sentía por el prócer canario. Le planta con la sólida prestancia de un hombre superior y decidido. Es símbolo de aquella élite de hombres que intentaron elevar a España al nivel que merecía.

Los dos retratos de Iriarte y Jovellanos llevan la marca de la veracidad, la amistad y la inteligencia y la privilegiada circuns-

¹⁰⁸ AGUEDA y SALAS (1982), carta 137.

¹⁰⁹ HELMAN (1983), p. 97.

¹¹⁰ Se conocen dos copias en el Metropolitan de Nueva York y Lázaro Galdiano, Madrid (1996), p. 68.

¹¹¹ SÁNCHEZ CANTÓN (1928), p. 17.



FIG. 9. Francisco de Goya, *Gaspar Melchor de Jovellanos*, Museo del Prado.

tancia de contacto de artista y cliente. Asumen notas que valora Mayans y Siscar. Los dos son retratos de personas conocidas por el artista a distancia de otros ajenos a los vínculos marcados. No es una máscara. Iriarte apoya su brazo en la cadera en un gesto arrogante y mundano que ponía en práctica Van Dyck. Es un retrato marcado por la complicidad del pintor y su cliente. De espaldas al retrato neoclásico francés en boga y más próximo al pasado¹¹². Este retrato parece asumir reflexiones que por aquellas fechas se hace el conde de Tebas, también amigo de Iriarte y de Goya en la Academia de Bellas Artes. En 1796 se rebelaba contra la servil imitación, reclamando el derecho a la expresión y los sentimientos de los hombres: la vanidad, la ira, la tristeza o el servilismo. Esto va a impactar en los retratos de Goya de la década de 1790. El de Bernardo Iriarte concuerda con esta realidad. Una realidad en unísona elocuencia al epígrafe del retrato: «D.n Bernardo Yriarte Vice prot.r de la R.l Academia de las tres nobles/ Artes, retratado por Goya en testimonio de mutua estimac.n y afecto. Año de / 1797». Goya taladra el alma en los hombres que admira, también con idea de prestigiarse. Este giro en su estética coincide con los retratos próximos de Martín Zaporta, Sebastián Martínez, Menéndez Valdés, Asensio Llujá y Ramón Cabrera. La imagen de Iriarte es fiel a la forma y a la personalidad de un hombre de sobrada capacidad y voluntad política.

Al margen del prestigioso coleccionista, el legado de Iriarte en la protección y valoración del arte alcanza un grado admirable de interés. El destino le llevó a vivir la ocupación y explotación de franceses e ingleses en la guerra de la independencia con las secuelas que siguieron. Fue Iriarte el artífice de la Real Orden de 5 de octubre de 1779, limitando la exportación indiscriminada de pinturas antiguas a las puertas de la invasión y reinado de José Bonaparte. Prohíbe la salida de las obras inventariadas con leyes premonitorias de la modernidad con ayuda de Floridablanca. Le unió a este ministro su ardiente españolismo y proyecto de unidad ibérica¹¹³. Pero esto y lo otro

¹¹² BERNARDI LÓPEZ VÁZQUEZ (2001), p. 65, nota 15.

¹¹³ COTARELO Y MORI (1897), p. 151.

fue de poca efectividad. Desgraciadamente la desidia y el abandono de tantos conventos e iglesias antes de la entrada de los franceses en España no ayudó en nada. Hay testimonios del conde de la Billarderie d'Argiviller, director general con Luis XVI, que en carta al embajador francés en España lamenta el descuido de los monumentos y las pinturas en la península¹¹⁴.

De poco sirvió el decreto de Iriarte de 1779, firmado por Floridablanca. Es una situación que tratan de remediar sin éxito los ilustrados como Iriarte y Jovellanos. P. Gassier se hace eco de la toma de conciencia de los hombres de la Ilustración, junto a Floridablanca y Aranda, estaban Iriarte, Jovellanos y el mismo Goya en rehacer aquella España ignorante y fanática. Los ve el estudioso francés embriagados de cultura, activos y desinteresados¹¹⁵.

Valientemente Iriarte se enfrentó sin ayuda con Luciano Bonaparte, embajador en Madrid (1794-1800). Así escribe con la fuerza que da la razón: «poco después de la llegada de Luciano Bonaparte a Madrid, supe por un miembro de su séquito, que se proponía obtenerlos [los cuadros] para enviarlos a Francia. Pude ver así que la República intentaba saquear, en tiempos de paz, las reliquias de las bellas artes en España»¹¹⁶. Preocupación que renueva en el gobierno de José I con el real Decreto de 1810, pero no bastó para impedir la exportación de tantas pinturas¹¹⁷. Interesante es la disposición de Iriarte intentado mantener las obras de arte en su lugar de origen sin romper la función y la unidad de los conjuntos históricos y artísticos, exigiendo incluso la devolución de las obras a los nobles que habían trasgredido este principio¹¹⁸. Es un avanzado criterio que no encontramos hasta llegar a leyes recientes en la Unesco:

¹¹⁴ «Sé que hay cuadros de grandes maestros perdidos y olvidados en los graneros de España, sé también que los marchantes de arte no han penetrado todavía en ellos. He pensado que tal vez se podrían adquirir a buen precio obras de Tiziano, Velázquez, Murillo, etc. Y que eso podría acrecentar la colección del rey», MENA (2003), p. 159.

¹¹⁵ GASSIER (ed.) (1971), p. 132.

¹¹⁶ MENA (2003), p. 159 .

¹¹⁷ Real Orden del 5 de octubre de 1779 recogida en PONZ (1772-1794), tomo IX, 1780, pp. 289-292. Véase JORDÁN DE URRIES (2007), p. 268, nota 57.

¹¹⁸ JORDÁN DE URRIES (2007), p. 268.

mantener los conjuntos históricos *in situ*, salvando su identidad y ambiente espiritual, luchando contra la voracidad destructora del tiempo y la corrupción inconsciente de la sociedad. No encuentro precedentes en defensa del patrimonio histórico de la nación. Todo un titánico esfuerzo por proteger las artes con razonamientos lógicos y escrupulosa reflexión.

El gusto por la pintura no lo limitó Iriarte a la posesión y disfrute. Adquirió obras de escuelas y géneros variados dentro y fuera de España. Lamenta la salida de las obras de España, que vio como signo de decadencia de aquí y oportunismo de las naciones triunfantes. Todo un cúmulo de actos y vocación protectora a las artes a distancia de lo que Godoy debió hacer. Este personaje controvertido, poco dotado para el ingenio y más para la intriga. La colección del príncipe de la Paz fue una ostentación de su vanidad, la de Bernardo Iriarte un alarde de cultura y generosidad.

Su conocimiento y tesón lo premió el rey con el ingreso en la Real Academia, «en atención a la grande experiencia e inteligencia en todo lo perteneciente a las Bellas Artes que ha acreditado el señor don Bernardino de Iriarte, del Consejo de S. M. en el de Indias en el mucho tiempo que ha sido Consiliario de la Real Academia de San Fernando, ha venido Su Magestad en nombrarle Viceprotector de dicho cuerpo». La corona y la Academia estaban atentas a los valores de los estudiosos y quienes contribuyeron a la grandeza de las artes.

De especial interés fue su atinada intervención ante la amenaza de Carlos III de quemar las pinturas lascivas por motivos morales. Es un hecho bien conocido que olvida que el artífice de la oposición a este proyecto del rey —paradójicamente culto y protector de las artes—, fue Bernardo Iriarte. Se ha tenido por protagonista del cambio de criterio al marqués de Santa Cruz, en la derogación de la Real Orden de 1762 (1792); pero la iniciativa fue del ilustre canario don Bernardo Iriarte, comprometiendo al marqués de Santa Cruz a la contraorden. Incluso la sagaz idea de ocultar las pinturas censuradas a la vista del gran público y destinarlas al estudio y conocimiento de los profesores. Fue una solución a la idea del rey. La carta de Iriarte al marqués de Santa Cruz del 4 de mayo de 1792 es

prueba evidente de quién salvo las pinturas, entre las que peligraban obras importantes de Tiziano, Rubens, Van Dyck, Cornelis van Harlen, Erasmus Quellinus, Guido Reni, Fran Francken, Poussin, Tintoretto, Jan Brueghel y otros muchos¹¹⁹. Iriarte no compartía el puritanismo del rey, puesto que no faltan pinturas de desnudos en su colección¹²⁰. La carta de Iriarte a Santa Cruz dice así:

«Exmo. Sr. Y mi venerado dueño, sugerí días pesados a Dn. Joseph Merlo la especie qe. convendría mucho tuviese el Rei N.S. la benignidad de servirse de mandar que algunos quadros de figuras desnudas que por esta circunstancia no estaban colocadas en Palacio, ni se disfrutaban [*sic.*], se conservasen con la debida custodia y reserva en la Academia de San Fernando; de lo qual resultaría suma utilidad y adelantamiento del estudio de las Artes que profesa la Academia, cuya Casa es de S.M. como todo quanto pertenece a este Establecimiento, donde se mantendrían en seguro depósito y con las convenientes precauciones siempre a disposición de S.M.

Me ha dicho Merlo que S.M. se había dignado de aprobar el pensamiento manifestado concedería esta señalada gracia a la Academia dando a V.E. sus órdenes sobre el particular.

Recurro pues a V. E. para que como tan zeloso de todo lo qe. Interesa al bien público, y señaladamente a la prosperidad de aquel cuerpo y de las tres bellas Artes, coadyuve a qe. Se verifique la loable determinación del Rei N.S. y sirviéndose V.E. de dar las disposiciones que crea mas acertadas y expeditivas pa. Que todo se lleve a efecto»¹²¹.

Otra interesante noticia de su protagonismo en este arriesgado intento contra la voluntad del rey es la carta de W. Humboldt en 1799, después de una comida con Iriarte en la residencia del

¹¹⁹ El 4 de mayo de 1792 Bernardo Iriarte escribió al marqués de Santa Cruz la carta en la que le solicita su colaboración para que se enviaran las pinturas a la Real Academia de San Fernando para el estudio de los alumnos y profesores, donde están seguras y vigiladas. El primer ingreso de estas obras se hizo en 1792 y hubo distintos envíos también en 1796. Insiste en la preocupación por estas pinturas el pintor Alejandro de la Cruz en carta posiblemente dirigida a Iriarte el 18 de agosto de 1795, PORTÚS (1988), pp. 153 y 193.

¹²⁰ GLENDINNING (1992), p. 53.

¹²¹ R.A.B.A.S.F. 14-12-1, véase PORTUS (1988), p. 196.

marqués de Irlanda, que transcribimos literalmente: «Hace pocos años, la Venus de Tiziano iba a ser condenada al fuego y él [Bernardo Iriarte] consiguió salvarla mediante sus oficios ante Santa Cruz a los de este ante el Rey»¹²².

Vemos en Iriarte un hombre de evidente capacidad intuitiva y creadora. Viaja por toda Europa con idea de aprender y transmitir sus experiencias sin nada a cambio. De espíritu selectivo, dispuesto siempre a hacer valer la eficacia de su talento, desprecia la burocracia: un muro de contención al progreso y la acción de todo hombre previsor. El trabajo es el fundamento que hace poderosas a las naciones. Pero va más allá en los espacios. Interviene en la política del nuevo mundo como ministro de Ultramar, con espíritu innovador y sed de mando. Es difícil acotar su personalidad. Es obligado ahondar por quienes tienen tiempo y medios en esta interesante personalidad de las Islas, en la vida, las artes y la política nacional e internacional del siglo XVIII. No lo veo muy cercano a la sociedad de las Islas. No parece sea un ilustrado en compromiso con su tierra en la medida que practicó Viera y Clavijo. Él parece vivir un cosmopolitismo sin fronteras. Aunque estoy lejos de asegurar esto, que es de esperar tenga respuesta concreta en quienes tienen la posibilidad de ahondar en su historia.

Pienso de interés conceder atención al marqués de la Ensenada, don Zenón de Somodevilla (1702-1787). Esto por varios motivos: uno, por el hecho de ser el primer propietario del lienzo de Van Dyck de que dimos sumaria noticia; y dos, por su amistad con Iriarte que compartió con Rafael Mengs y el rey¹²³. El pintor vio el retrato de Van Dyck en la colección del marqués de la Ensenada antes de pasar a Iriarte.

En el inventario de Ensenada de 1754 a cargo de Andrés de la Calleja, registra un lienzo de: «Dos retratos de medio cuerpo de Vandyck en un cuadro»¹²⁴. No da medidas pero sí el formato, la composición y autor. Ninguna referencia más. Es sabido que parte de la colección de Ensenada la adquirió Carlos III con

¹²² HUMBOLDT (1998), p. 89.

¹²³ SANCHO (2000), p. 515.

¹²⁴ ÁGUEDA (1991), p. 169.

la ayuda y consejo de Rafael Mengs¹²⁵, que reparte los consejos sobre la misma colección con Bernardo de Iriarte.

Este coincide con Ensenada en la inclinación por la pintura flamenca de tradición barroca. Además del doble retrato que identifico con Newport y Goring, localizo tres más de Van Dyck en su colección sin identificar hasta ahora : «un san sebastian sacandole las flecas de siete cuartas de caída y vara y cuarta de ancho original de la escuela flameca», pienso que es el mismo que aparece en la colección de Carlos IV de donde pasó al Ermitage de San Petersburgo¹²⁶. Y «dos retratos a caballo el uno del rey de Inglaterra y el otro del Duque de Olivares de cuatro varas de caída y tres de ancho : el uno de Velazquez y el otro de escuela flamenca», este último lo he localizado en los fondos del Museo del Prado como copia de Van Dyck¹²⁷, y otro *Las edades del hombre*¹²⁸.

Así, de los lienzos de Van Dyck de Ensenada, tres adquieren Carlos III y Carlos IV y uno Iriarte por consejo de Rafael Mengs. Un brillante circuito de personajes junto a nuestro ilustre canario. Igual que al rey, el prestigioso pintor alemán aconseja a Bernardo Iriarte.

Ensenada volvió del destierro en 1760 y deshará su colección hacia 1768¹²⁹. En carta al marqués de Montealegre el 15 de agosto de 1768, Mengs le remite nota de las pinturas mejores de la colección del señor marqués de la Ensenada, que le parecen dignas adquiera su majestad. «Están arregladas a su justo valor por cuanto alcanza mi inteligencia, pero hay entre ellas un cuadro de Tintoretto que representa a Judit cuando cortó la cabeza a Olofernes cuyo cuerpo está desnudo y tendido en la cama», aconsejando se pida opinión a Tiépolo respecto a esta pintura.

¹²⁵ ÁGUEDA (1991), pp. 168 y 171. Está la lista y tasación de los cuadros seleccionados por Mengs (1768, Archivo Palacio de Madrid). El inventario de Mengs es más correcto que el de Calleja de 1754, ÁGUEDA (1991), pp. 171 y 173, nota 21. También en LUNA (1980), p. 10.

¹²⁶ DÍAZ PADRÓN (en prensa).

¹²⁷ DÍAZ PADRÓN (2007) p. 127.

¹²⁸ ÁGUEDA (1991), p. 171, nota 11. DÍAZ PADRÓN (2006) y (2012), II, p. 462.

¹²⁹ Muere en 1781, ÁGUEDA (1991), p. 165.

Interesante petición de apoyo a un colega. Esto escapa a nuestra línea de atención, pero es un dato curioso por mostrar el deseo de perfeccionar criterios¹³⁰.

Ningún personaje salvo el rey está tan estrechamente unido al pintor alemán como Iriarte¹³¹. Nada nuevo es encomiar el exquisito gusto de Ensenada. Este afán de lujo perjudicó su prestigio. Felipe V había premiado su eficaz gestión en Nápoles donde adquirió parte de su colección. Igual que la de Iriarte, Ceán Bermúdez y Jovellanos conocen bien su colección. De nuevo en las redes de la política y las artes con el espíritu de la Ilustración.

Por una vez España parece distanciarse del fanatismo y la cerrazón. Ministro de Hacienda, Indias y Marina, Ensenada y Bernardo Iriarte están unidos por la actividad política y el gusto por las artes. No es aventurado ver la influencia de Van Dyck en el retrato de Amigoni del ministro, hoy en el Museo del Prado [fig. 10]. Vivió cerca de Iriarte y de Jovellanos en la calle Barquillo¹³².

Bernardo de Iriarte adquirió el retrato de Van Dyck a Ensenada. La descripción del asunto y razones históricas que propuse líneas atrás me llevan a reconocer el mismo retrato. Oportuna también es la amistad entre los dos hombres que encuentro probada en cartas de puño y letra del canario a su amigo y admirado ministro. Esto refuerza y explica en parte el paso a sus manos del retrato de Van Dyck que estudiamos. Ensenada fue para Iriarte en palabras suyas «uno de los hombres mas grandes que poseyó este suelo español y sin duda el ministro mas eminente del siglo pasado, no escaso de buenos gobernantes». Ensenada había recomendado a Bernardo Iriarte en su juventud para trabajar en el ambicioso proyecto del Diccionario latino-castellano en colaboración con José Joaquín Lorga (1754) y con una buena retribución¹³³.

Vínculos afectivos y académicos que cristalizaron en la ayuda del ministro a la publicación de las obras de su tío Juan de

¹³⁰ LUNA (1980), p. 330.

¹³¹ ROETTGEN (1999), pp. 353 y 354.

¹³² ABAD LEÓN (1985), tomo II, p. 155.

¹³³ COTARELO Y MORI (1897), pp. 24 y 28.



FIG. 10. Jacopo Amigoni, *Marqués de la Ensenada*, Museo del Prado.

Iriarte con un gran éxito (23 de julio de 1771). Fue una preciosa publicación ilustrado con el rostro bondadoso de Juan de Iriarte, por Maella y grabado por Carmona, en la que estuvieron presentes la alta nobleza y los grandes de España¹³⁴.

En fin, un elocuente y bello testimonio del prestigio de Bernardo Iriarte y prueba de la gratitud a su tío Juan Iriarte, director de la Biblioteca Real, a quien debía su exquisita educación,

¹³⁴ COTARELO Y MORI (1897), p. 29 .

suya y de sus hermanos, tan lejos de sus Islas: «Fue para sus tres sobrinos padre amante, maestro cariñoso y protector incasable». La publicación de las obras selectas de don Juan de Iriarte se hizo años después de su muerte (23 de agosto de 1771). Reunió a la alta nobleza y la cultura de España: infantes Gabriel, Luis y Antonio de Borbón, y los duques de Alba, Arcos, Bejar, Hijar, Infantado, Medinaceli, Medina Sidonia, Osuna, del Parque, Villahermosa, príncipe de Salm, marqueses de Almodóvar, Bélgida, Cogolludo, Ensenada, Llió, y muchos literatos y prestigiosos hombres de la cultura. «Leandro Fernández de Moratín nos dice que gustó a la corte y al público por su talento y sus costumbres. Hasta su adversario Sedano reconocía su vasta erudición y rara modestia»¹³⁵.

Hablamos de los ministros más conocidos por la historia como Ensenada, Floridablanca, Aranda y Jovellanos, sin advertir que Iriarte también es ministro y superior culturalmente. Igual que Ensenada su amistad fue sólida con Floridablanca, y con Aranda, no fue menor, pues le encargó la reforma del teatro¹³⁶. Amistad muy estrecha tuvo con los duques de Alba y Villahermosa.

A Jovellanos está unido en la vida, el intelecto, la política, el arte y la intelectualidad y al impulso reformador en pro de la dignidad de los artistas. Para Iriarte el arte era el mayor signo de prestigio de las naciones cultivadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD LEÓN, F. (1985). *Marqués de la Ensenada su vida y su obra*. Madrid.
 ÁGUEDA VILLAR, M. y SALAS, X. de (1982). *Cartas a Martín Zapater*. Madrid.
 ÁGUEDA VILLAR, M. (1982). «El Ideal de belleza en Mengs-Bayeu-Goya». *Archivo Español de Arte*, nº 217, p. 30-37.
 ÁGUEDA VILLAR, M. (1991). «Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII. El marqués de la Ensenada», III Jornadas de Arte. Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). Madrid.
 AMBERES (2010), cat. Exp. *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*. Amberes: Rubenshuis.

¹³⁵ COTARELO Y MORI (1897), pp. 8, 29,157 y 188.

¹³⁶ COTARELO Y MORI (1897), pp. 55, 67 y 68.

- ARMAS AYALA, Alfonso (1984): *Canarias. Tierras de España*. Fundación Juan March, VVAA (introducción literaria de Alfonso Armas Ayala)
- AYERBE, A. y MARQUESSES DE ARIANY Y DE LA CENIA (1920). *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Colección de Tomás de Veri*. Madrid.
- AZARA, J.N. de (1780). *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- AZARA, J.N. de y FÉA, C. (1787). *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della Maesta del re cattoligo Carlo III*.
- BARNES, S.J., DE PORTER, N., MILLAR, O. y HORST, V. (2004). *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven-Londres.
- BATICLE, J. (1992). *Goya*. París.
- BERERMAN, F. (1992-1993). «Un canario de la Ilustración en el Consejo de Indias: Bernardo de Iriarte», *IX Coloquio de Historia canario-americana (1990)*, tomo II, pp. 489-505. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- BERLETH, R. (1978). *The Twilight Lords. An Irish chronicle*.
- BERNARDI LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (2001). «Los Caprichos, otra mirada», en *Entre Nos, estudios de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*.
- BETHANCOURT, A. (1956). *Canarias e Inglaterra: el comercio del vino (1650-1800)*. Hispania.
- BROWING, J.D. (1982). *Biography in the 18th century*.
- CAMÓN AZNAR, J. (1980-1983). *Goya*. Zaragoza, 4 tomos.
- CARRETE PARRONDO (1981). *Encuentro de dos artistas, Manuel Salvador Carmona y Antonio Rafael Mengs: correspondencia, 1778-1779*. Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800). *Diccionario Histórico de los más Ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid.
- CONCEPCIÓN RODRIGUEZ, J. (1995). *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria.
- COTARELO Y MORI, E. (1897). *Iriarte y su época*. Madrid.
- CRUZ BAHAMONDE, N. de la, conde de Maule (1817). *Viaje de España, Francia e Italia*, X. Madrid-Cádiz, 10 volúmenes (1805-1813).
- DÍAZ PADRÓN, M. (1976). *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, ms. tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense, XII vols.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2006). «Tres pinturas de tres pintores flamencos del siglo XVII: Rubens, Jordaens y Van Dyck». *Archivo Español de Arte*, 313, LXXIX, pp. 77-99.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2007). «El retrato de Carlos I de Van Dyck del palacio de Summerset identificado en los fondos del Museo del Prado». *Archivo Español de Arte*, 318, LXXX, (2007), pp. 127-140.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2010). «Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII». *Anales de Historia del Arte*, 20, pp. 125-144. Madrid: Universidad Complutense.

- DÍAZ PADRÓN, M. (2011). «Prestigio y Fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles». *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 333, pp. 41-58.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2012). *Van Dyck en España*, 2 vols.
- DÍAZ PADRÓN, M. (en prensa) «Van Dyck: *San Sebastián asistido por los ángeles* del marqués de Ensenada identificado en el Ermitage de San Petersburgo». *Boletín Camón Aznar*.
- DOMÍNGUEZ FUENTES, S. «Las dos subastas parisienses de la galería Salamanca (1867 y 1875)», *Goya*, pp. 305-310.
- DORAY DE LONGRAIS, J.P. (1782), *Œuvres*. [Translated from the German by J.P. Doray de Longrais. With an «Eloge Historique de M. M.» by L. T. Heirissant.]. Ed. Ratisbon.
- DUGDALE, W. (1675-1676). *Baronage of England or An Historical Account*. Londres.
- ENCISO RECIO, L.M. (2010). *Las Sociedades económicas en el Siglo de las Luces*. Real Academia de la Historia.
- FAUQUÉ, J. y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, R. (1982). *Goya y Burdeos, 1824-1828*.
- FORNER, J.P. (1970). *Los gramáticos, historia chinesca*.
- GASSIER, P.; WILSON, J. y LACHENAL, F. (1971). *Goya. Life and Work*. Friburgo.
- GLENDINNING, N. (1992). *Goya, la década de los Caprichos: Retratos 1792-1804*. Cat. exp. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- GUE TRAPIER, E. du (1964). *Goya and his sitters: a study of his style as a portraitist*.
- GUIMERA RAVINA, A. (1985). *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1771)*. Santa Cruz de Tenerife.
- GUDIOL RICART, J. (1970). *Goya, 1746-1828*. Barcelona.
- HELMAN, E. (1983). *Trasmundo de Goya*. Madrid.
- HONISCH, D. (1965). *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*. Recklinghausen: A. Bongers.
- HUMBOLDT, W. (1998). *Diario de Viaje a España, 1799-1800*. Madrid.
- IRIARTE (1787). *Colección de obras en verso y prosa*, vol. 2. Madrid.
- JANSEN, H y AZARA, J.N. de (1786). *Œuvres complètes d'A.R.M. [...] Traduit de l'Italien [by H. Jansen]. (Mémoires sur la vie et les ouvrages de M.M. Par M. [...] d'Azara)*. París.
- JORDÁN DE URRIES, J. (1998). «Los últimos discípulos españoles de Mengs», *I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- JORDÁN DE URRIES, J. (2007). «El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte». *Goya, revista de arte*, 319-320, pp. 259-280.
- LABORDE, A. de (1808). *Itineraire descriptif de l'Espagne*.
- LARSEN, E. (1988). *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vols., Freren.
- LORENZO LIMA, J. (2011). «Burguesía británica-irlandesa y patrimonio artístico en Canarias durante el siglo XVIII. Nuevas consideraciones sobre Bernardo Valois (1663-1727) y su entorno». *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 108, pp. 101- 113.
- LUNA, J.J. (1980). «Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII.

- MADRID (1980). Cat. Exp. *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*, Museo del Prado, junio-julio 1980, ÁGUEDA VILLAR, M.
- MADRID (1992). Cat. Exp. *Renovación, crisis, continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ÚBEDA DE LOS COBOS, A. *et. al.*
- MADRID (1996) Cat. Exp. *Goya 250 aniversario*, Museo del Prado.
- MENA, M. (2003). «Grandes colecciones de pintura española fuera de España», *El arte español fuera de España*, congreso CSIC.
- MEMEGALOS, F.S. (2007). *George Goring (1608-1657): Caroline Courtier and Royalist General*.
- PONZ, A. (1772-1794). *Viage de España, ó cartas, en que se dá noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella...* 18 vols., 3ª impresión. Madrid: Joachin Ibarra y Vda. de Ibarra.
- PORTELA SANDOVAL, F.J. (1987). «Sobre la correspondencia de Ceán Bermúdez con Francisco Durán». *Boletín de la Academia de San Fernando*.
- PORTUS, J. (1988). *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española, 1554-1838*. Madrid.
- PRANGE, Ch.F. (1786). *Des Ritters Anton Raphael Mengs [...] hinterlassene Werke*, Halle I.
- ROETTGEN, S. (1999). *Anton Raphael Mengs 1728-1779, I, Das malerische und zeichnerische Werk*. Múnich.
- ROSE DE VIEJO, I. (1983). *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, 2 vols. Madrid: Universidad Complutense.
- RUMEU DE ARMAS, A. (2004). *De arte y de historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. (1928). «Goya en la Academia». *Boletín de la Real Academia de San Fernando, Primer Centenario de Goya*.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. (1951). *Vida y obras de Goya*.
- SANCHO, J.L. (2000). «Mengs at the Palacio Real, Madrid». *The Burlington Magazine*, CXXXIX, p. 515.
- SEBOLD, R.P. (1971). *Cadalso: el primer romántico europeo de España*.
- SPETH-HOLTERHOFF (1957). *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs*.
- SUCHTENLEN, A. van y BENEDEN, B. van (2009). *Room for Art in Seventeenth-Century*, cat. exp. Amberes.
- TOMLISON, J.A. (1993). *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra.
- TOMLISON, J.A. (1993). *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra.
- TORMO Y MONZÓ, E. (1940-1941). «Van Dyck: ilustrador de la Historia de España». *Correo Erudito. Gaceta de las Letras y las Artes*, t. 1, pp. 245 y ss.
- TORMO Y MONZÓ, E. (1941). «El centenario de Van Dyck en la patria de Velázquez». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XLIX, tercer y cuarto trimestre, Madrid, pp. 145-64.
- TOWNSEND, J. (ed.) (1988). *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Madrid.

- WAGENER, H. (1969). *University of California publications in modern philology*, vol. 94-97.
- ZAMORA VICENTE, A. (1999). *Historia de la Real Academia*. Real Academia Española.

