

# **EL RETRATO DEL ARTISTA CREADOR EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII\***

Marina Gacto Sánchez

Universidad de Murcia

## **Introducción**

El contraste entre la auto-percepción del artista y su vinculación con la realidad objetiva que le rodea constituye un tema de interés poco abordado en estudios previos. A través de los autorretratos de algunos artistas, como Luis Meléndez Velázquez, Luis Paret y Alcázar, y Antonio González, hemos estudiado los fenómenos de representación sobre las bases de la realidad y de la apariencia perfilando la evolución de la imagen que el artista contribuye a proyectar y comprobando su importancia en el marco de los acontecimientos históricos que se suceden a lo largo del período cronológico abarcado. El estudio conduce a un balance final de la consideración social del trabajo del artista, cuya vida analizamos a través de los documentos publicados, teniendo como punto de referencia el análisis de la reflexión teórica que ha servido de cimiento para la representación del artista. En esencia, consideramos la situación social del artista en la segunda mitad del siglo XVIII desde dos ámbitos de información: la literatura artística disponible y las fuentes plásticas. Mediante el estudio de la biografía del artista y de su autorretrato pretendemos alcanzar las claves fundamentales de su consideración social en una etapa de la historia de España que presenta profundos cambios socio-culturales y una complejidad que tiene su fiel reflejo en el arte de su tiempo.

## **El influjo histórico de las academias**

En España, el siglo XVIII es un momento histórico que se inicia con un cambio de casa reinante y la entronización de la casa Borbón. La referencia a una vinculación entre las Academias y el fenómeno borbónico puede ocasionar perplejidad; pero si bien es cierto que no fueron una invención directa de esta casa reinante, encajan en el programa de renovación y modernización que llevó a cabo esta monarquía de origen francés. Las Academias tuvieron su origen en las tertulias eruditas donde se discutían las novedades científicas y el papel estatal fue fundamental en su promoción,

especialmente en el caso español, a raíz del fracaso de la reforma universitaria (Álvarez Santalo, 1989: 137-159)

Los intentos de fundación de una Academia de Bellas Artes se remontan al siglo XVII. A principios del siglo XVIII diversos artistas impulsaron esta idea, que germinó finalmente en una escuela privada regida por el escultor Juan Domingo Olivieri y alcanzó carácter oficial en 1744. Felipe V aprobó el Reglamento ese mismo año y nombró director al mismo Olivieri y al marqués de Villarias como protector. Para la sección de arquitectura fueron nombrados J.B. Sachetti y S. Pavía, para la de escultura A. Dumandré y J. Pascual de Mena, y para la de pintura y grabado L.M. Van Loo y A. González Ruiz. La lentitud de las correspondientes tramitaciones respondió al recelo de la alta burguesía y la nobleza ante el nacimiento de una nueva clase que, aunque reducida, representaban los académicos. El 12 Abril de 1752 se promulgaba el Real Decreto de la constitución de la Real Academia (Morales y Marín, 1986: 13-32)

En la segunda mitad del siglo XVIII la creación de la Academia de Bellas Artes supuso un nuevo camino en la integración social del quehacer artístico, una idea de carácter estatutario contra la tradicional organización gremial. Controlada por la burocracia real y la nobleza, pone en marcha una rigurosa reglamentación que establece una drástica separación entre artistas y artesanos. No obstante, se creó un conflicto respecto a si la Academia debía dirigirse a la formación de artistas o a utilizar el material disponible para la formación conjunta de artesanos (Úbeda de los Cobos, 1987: 459-461) El decoro de las artes y una ideología que desarrolla el concepto del mérito del artista, son ideas que subyacen en las cláusulas del discurso académico, resultando ser un manifiesto ético-político en el reformismo ilustrado. La fundación quedó integrada en el aparato burocrático real, y su estructura científica adaptada a los modelos de Italia y de Francia por considerarse los más progresivos. Como expone Claude Bédat (1974: 3-4), Francisco Antonio Meléndez, padre de Luis Meléndez y uno de los máximos defensores de la creación de la Academia de Bellas Artes, aconsejó al Rey la creación de esta institución siguiendo el modelo francés ya que con ello la corona evitaría pagar largas sumas de dinero a artistas extranjeros que venían a establecerse a su cargo.

Desde el reinado de Felipe V, que refuerza los vínculos entre el arte español y franco-italiano, se propicia una necesidad de encuentro entre lo hispánico y otras culturas extranjeras. Se contratan diversos artistas galos que subrayan el ambiente cortesano y aristocrático a través de su obra. Gracias a la dirección ejercida en el

gobierno español por Isabel de Farnesio se dará un nuevo empuje a artistas y políticos procedentes de su país de origen. Entre 1715-1740 hubo una especial tendencia a reclutar artistas italianos así como a aumentar las colecciones de lienzos y esculturas de esta procedencia. De entre los artistas a su cargo destacan Jean Ranc, retratista por excelencia de la corte española, Michael Ange Houasse, que llega a la corte en 1715 contratado por Orly y a ser considerado como el pintor de la mitología, y Louis Michele van Loo, reclamado por Felipe V para convertirse en su pintor de cámara y que en 1752 se convirtió en director de la Academia de pintura de San Fernando.

Fernando VI activará un desarrollo económico que permitirá el asentamiento definitivo de la Academia de Bellas Artes que, aunque de iniciativa anterior, desarrolla en este tiempo su ordenamiento estatutario y sirve de plataforma a un método renovado de entender el proceso artístico. El italiano Corrado Giaquinto, continuador de la trayectoria de Amigoni, es el artista más destacado de este reinado.

Con Carlos III se revitalizará la cultura artística en términos europeístas gracias al número de ministros de gran capacidad intelectual que lo rodearon. Giovan Battista Tiepolo permaneció en España ocho años desarrollando una carrera meteórica. Fue maestro de los ilusionistas, y supo combinar la técnica barroca y el arte de Veronés. En la corte trabajan italianos como Tiepolo, Francisco Sabatini, y la figura destacada de Antonio Rafael Mengs. En el cuadro del ideal ético-intelectual se apunta siempre al pintor bohemio, cuya normativa domina en el reformismo iluminista de las artes. El artista se define por mérito y talento, siendo siempre referencia del buen gusto y también imagen del perfecto artista ilustrado (Tovar Martínez, 1989: 84-90)

Con la Ilustración, se pretende una vuelta al racionalismo clasicista en las artes y se plantea de una manera especial la exigencia de la utilidad a cualquier actividad de carácter social. Este pensamiento afectó particularmente a la Academia, ya que abrió el debate teórico sobre la utilidad social de las nobles artes y se ofreció una vertiente más práctica del arte, permitiendo clases de dibujo elemental a los artesanos. Mengs teorizó sobre la utilidad de la academia por su capacidad para enseñar a crear y difundir el buen gusto, a la vez que exigía el aprendizaje de la pintura por medio de enseñanzas teóricas que marcaban la separación entre el artista y el artesano. En este contexto, podemos apreciar que, en su autorretrato realizado en 1773, el propio Mengs se presenta a sí mismo dentro de este conflicto académico, donde el pintor trata de imponer su autoridad cuando gozaba ya de gran prestigio. Su polémica acerca de las enseñanzas que la academia debía ofrecer no tuvo éxito y se ausentó contrariado. Posteriormente, y

defendiendo sus ideales artísticos, desarrolló una obra teórica que daría como resultado la publicación por Azara en 1780 de las bases de su pensamiento en Noticias de la vida y la obra de Antonio Rafael Mengs. En ella Azara ofrece una amplia crítica al quehacer artístico y la doctrina del pintor, culminando con el panegírico, Mengs es filósofo y pintaba para los filósofos. Se representa desde la realidad, sin aparentes ficciones ni ampliaciones intelectualistas, pero no obstante continúa una tradición representativa en la cual el artista no aparece estrictamente como tal, sino como un individuo intelectual, un académico y no un mero artesano, consciente de su sensibilidad excepcional ( Glendinning, 2005: 230-263)

### **Luis Meléndez**

Un importante precedente a esta auto-presentación se advierte en la atrevida obra del pintor Luis Meléndez, fechada en 1746 (Figura 1) y mostrada en el Louvre, sobre todo si se contrasta con su segundo autorretrato de 1771. Al realizar un estudio comparativo entre biografía y retrato podemos apreciar cómo los avatares de su vida le llevaron a enfrentar la existencia de una manera realista en sus últimos días, firmando en 1780 una declaración de pobreza. Esto revela un fuerte contraste respecto a su idealismo de fechas tempranas (Tufts, 1982: 143-166) El artista se vale de un modelo de representación similar al que más tarde emprenderá Mengs, tan propio del siglo XVIII, que refleja las hazañas de la persona representada, su vida personal y, en este caso concreto, sus triunfos de juventud. Pero destaca su posición de artista a través de un porte-crayon que lleva en su mano derecha y el dibujo que sujeta y nos muestra con la izquierda. El autor se exhibe como un artista altivo y orgulloso de la posición alcanzada. El desnudo de la figura representada, y su musculatura, nos traslada a las pruebas académicas, mostrándonos su status como estudiante de la Academia de Madrid. El autorretrato posterior, fechado en 1771, hoy día en la colección de D. José Fernández López en Madrid, refleja un individuo en pose contenida, sin ningún tipo de reminiscencia de actividad pictórica. Su brazo izquierdo se posa en su cintura de una manera elegante pero preparada, como en un retrato meditado a través del cual podemos trazar una semejanza con la postura de pintor filósofo, reflexionando en actitud meditabunda sobre su vida y su arte, de manera interiorizada y contemplativa. Tufts (1974: 1-4 ) afirma que es un hombre desilusionado, en sus cincuenta. Sin embargo, aunque tenga motivos para parecer derrotado y desilusionado, se advierte en su cara una mueca de ironía, como la de quien ha sufrido estoicamente los avatares de la vida. Su

postura debemos vincularla con el hombre sabio y filosófico que ha aprendido la lección de vivir.

Existe una conexión espiritual entre estos dos autorretratos de Meléndez y otras obras realizadas fuera de España. Hogarth se representó a sí mismo en su juventud con peluca y elegancia, pero en su madurez se nos presenta como un pintor trabajando en su caballete, vistiendo gorro sobre una cabellera afeitada. También puede compararse el autorretrato de Chardin realizado en 1775 con el de Menéndez, pero a nuestro juicio es simplemente una comparación formal. El carácter del retrato de Luis Menéndez entronca con la tradición del retrato hispano de fondos neutros y nítida sobriedad. Así mismo, puede recordar el retrato de Baccio Bandinelli de 1530, quien sostiene un dibujo para una de sus esculturas, Hercules y Caco. El autorretrato de Luis Meléndez también fue comentado por Sánchez Cantón (1929: 197-198), que creyó ver influencias de Van Loo, con piezas similares al retrato de Mayans y Siscar de la colección Sartorius. Con su mirada hacia el espectador y su rostro cetrino, entronca con Zurbarán en sus calidades de tradición española. Mostrando fondos neutros, sin referencias ambientales, con elegancia conceptual y sentimiento popular, presenta aspectos novedosos frente a sus antecesores.

En marzo de 1745, formada la junta preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes, de la que su padre figuraba como director honorario de pintura, se redactó una lista con los doce primeros discípulos examinados y aprobados. En ella, junto a Luis González Velázquez, Roberto Michel y Francisco Vegara, encontramos a Luis Meléndez. En 1747, el año posterior a su primer autorretrato, sufrió las represalias de aquellos que arremetían contra su padre, siendo expulsado con pérdida de la pensión que había ganado. En 1760 decide ir a Italia, y se traslada de Roma a Nápoles, donde el que más tarde será Carlos III le compra algunos cuadros. Posteriormente entrará en palacio como ilustrador de libros para la Real Capilla y casará con María Arredondo, quien para ayudar a los gastos domésticos tiene que trabajar como criada. Al llegar Carlos III a España solicita el puesto de pintor de cámara, por quedar vacante el puesto de Pablo Pernicharo, pero la petición le es denegada.

Existen hechos previos que pueden considerarse determinantes familiares de la trayectoria del artista. En 1726 el padre de Luis Meléndez, Francisco Antonio Meléndez, pretende crear una Academia de Diseño, pero su carácter colérico y vanidoso impide aglutinar a los compañeros, inspirar simpatía de la alta burocracia, y llegar a obtener la confianza del rey para tan complicada misión. La primera Junta Preparatoria

para la creación de la Academia fue autorizada por Felipe V en 1744. El 8 de Marzo de 1748, Francisco imprimió y distribuyó una denuncia pública realizada contra la Junta y obligó a su hijo Luis a entregar personalmente una copia a la Academia. La Junta montó en cólera al descubrir que uno de sus miembros había repudiado públicamente la institución y Francisco fue excluido de su título, con prohibición de entrar en la Academia. El 14 de Junio se emitió un escrito por el cual se prohibía también la pertenencia a dicha institución a su pupilo e hijo, Luis Meléndez (Tufts, 1972: 63-67) Tras conocer parte el principio del fin de su trayectoria profesional (Symmon, 1988: 31-34), Luis Meléndez firma su Declaración de Pobreza bajo notario público en Junio de 1780.

Al contrastar estos detalles biográficos con su primer autorretrato de 1746 podemos concluir que esta obra es un claro ejemplo de representación donde el pintor expresa sus triunfos y quiere perpetuar su memoria a través de sus logros pictóricos. Es un reflejo de sus aspiraciones y esperanzas debidas a sus propias habilidades plásticas (Kasl y Stratton, 1996: 150), y lo hace bajo la necesidad de aparentar, en una etapa vital en que la vanidad estaba muy arraigada. En las novelas de la época se hablaba aún del hidalgo castellano que, aunque en la miseria, guarda siempre las apariencias. Se ha pretendido asimilar su vestimenta con la de un majo, pero parecen fechas algo tempranas para hablar del fenómeno del Majismo, que surge posteriormente como reacción frente a las influencias foráneas en la Corte española, resaltando las señas de identidad y poniendo de moda el gusto por lo popular y castizo. Este gusto por las costumbres del pueblo se relaciona con las ideas ilustradas de búsqueda de la sencillez de la vida en el mundo rural (De Sousa Congoso, 2007: 164-171) Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta tendencia se introdujo primero en los sectores sociales más modestos hasta abrirse paso en las clases elevadas hacia mediados de los años ochenta, Por su actitud altanera y su identificación social podríamos hablar de una representación que hunde sus raíces en la tradición de la pintura española y en lo que el Diccionario de Autoridades define como majo “hombre que afecta valentía en las acciones o en las palabras”. Es otra prueba del orgullo y temperamento que tantos problemas dio a la familia Meléndez (Jordan y Cherry, 1995: 152-157) Esta actitud queda enraizada en la tradición occidental, que siempre ha considerado que la apariencia externa determina valores e intenciones morales.

### **Luis Paret y Alcázar**

La vida de Luis Paret y Alcázar, nacido en 1746 y contemporáneo de Goya, coincide con la de Menéndez en sus relieves y altibajos. Procedía de una familia burguesa, asentada en la Villa y Corte y así era menester que entrara en la Academia de San Fernando, como explica Gaya Nuño (1952: 87-153) Su academicismo era propio y responde a un peculiar concepto de lo que ha de ser la pintura. Fracasó en su examen ante la Academia en 1763, cuando opositó a los premios de la primera clase, aunque el mejor valedor ante su fracaso fue el propio Mengs. De todos modos, sería el infante Don Luis de Borbón quien pensionaría de su bolsillo a Paret durante tres años en Roma. A su regreso permaneció al servicio de su protector, el hermano de Carlos III, con “el honor y sueldo de su Pintor”. Los constantes escarceos erótico-sentimentales del infante don Luis, que tanto molestaban al Rey, habían tenido en el pintor un activo cómplice. Por ello se le exilió a Puerto Rico, desde 1775 hasta agosto de 1778 (Morales y Marín, 1986: 172-175) aunque ninguno de sus biógrafos habla de tal estancia a pesar de poseer el diario privado del artista.

Para que cesara su pena y conseguir el favor real, Paret mandó un retrato al Rey vestido con el traje campesino de esta isla (Tapia y Rivera, 1946: 15) y Gaya Nuño (1952) sostiene que existe una copia de este retrato en poder del Sr. Latimier, cónsul de los Estados Unidos en dicha isla. En este contexto, lo que destaca es el poder de la representación, y por ello hemos de contrastarlo con el segundo autorretrato que realizó en 1786 (Figura 2), hoy propiedad del Museo del Prado. Se trata de una exhibición de sus habilidades pictóricas y se puede entender como un juego visual, o como menciona Glendinning (2005: 357-360) es “el cuadro dentro del cuadro”. Aquí vemos al artista en posición reflexiva, que con el brazo izquierdo apoyado en el escritorio sostiene su rostro y nos busca con mirada perdida, como si su mente flotara en etéreos pensamientos. Sobre la mesa se observa un papel extendido, probablemente un mapa con el cabo Carvoeiro, donde naufragó el barco San Pedro de Alcántara. De hecho, un año más tarde, Paret realizará el retrato del oficial Francisco Javier Muñoz y Goosens, capitán de navío, que estaba encargado del rescate de una alta suma de dinero que había naufragado con tal barco en 1786. Podemos hablar por tanto de un retrato a la manera del pintor erudito y filósofo, ya que se presenta en actitud reflexiva y sin practicar el arte de la pintura. Representa un momento íntimo y de reflexión intelectual, ya que es necesario el pensamiento previo al trabajo pictórico. La escena se localiza en su estudio, el de un pintor viajero y erudito, que realza su imagen. Se sabe que durante su estancia

en Italia aprendió griego, y tal vez como reflejo de ello muestra dos bustos de índole greco-romana, uno de ellos probablemente de Homero. El siglo XVIII es la época de gran desarrollo científico y es por ello por lo que se tiende a estudiar la Antigüedad con una aproximación científica. Se penetra en el mundo del Oriente próximo y remoto, y se alcanza sobre todo el ámbito greco-romano. El atractivo de las ruinas de la Antigüedad suscita un verdadero furor arqueológico y las ruinas despiertan la imaginación. Los nuevos ideales se mantienen incluso por encima de las convulsiones políticas y sociales. El descubrimiento de Pompeya y de Herculano, junto al proteccionismo estatal de los nuevos ideales clásicos impulsó un movimiento que se ha considerado una base espiritual y estética firme, con un valor positivo y creador (Tovar Martínez, 1989: 87-88) Se dispone de testimonios de la extensa cultura del pintor, insólita para el tiempo en que vivía, como explica Luisa Caturla (1949: 29-41) En particular, se preocupó en sesión académica del Tratado de la Pintura de Francisco de Holanda y le perteneció un Nuevo Testamento en griego donde estampó su propio nombre en letras de oro. En el retrato analizado viste de manera galante, indicativa de una posición económica aventajada, con la que parece querer mostrar la importancia social y económica de la creatividad de su arte. De nuevo, encontramos la pretensión de que su apariencia demuestra la valía de su trabajo y su propia formación intelectual.

En esta segunda mitad de XVIII se observa que el traje masculino experimenta un mayor desarrollo en cuanto a ampulosidad y elegancia en comparación con el de la mujer (Descalzo y Gómez-Centurión, 1998: 167) Desde la llegada de Felipe V al poder, los nobles intentan seguir el ejemplo de vestimenta adoptada por el monarca y éstos, a su vez, eran imitados por quienes querían ascender en la escala social. Por ello, estas representaciones son un claro ejemplo de la influencia del vestido para obtener una posición social acomodada. El gasto en el atavío ofrece significativos indicios en quienes lo observan y sugiere una indicación de su nivel económico y *status* social. Es un método de construir una imagen pública frente a los demás. Sin embargo, a raíz de los cambios, cambia también la sociabilidad y el modo de relacionarse, comenzándose a introducir nuevas maneras de sociabilización. La casa, que en siglos anteriores se mantenía como un espacio privado, abre sus puertas a la dimensión pública y será el espacio que acompañe a su dueño, determinando en gran medida su status y apariencia (Vega y Molina Martín, 2004: 83-87) Los detalles y adornos son función del nivel económico, y sin duda el tipo de autorretrato que comentamos, de reducidas

dimensiones, jugó un papel determinante en la visión que se podía ofrecer a los invitados del artista. Es importante destacar que esta clase de representaciones son trabajos íntimos; no se trata de un tipo de encargo sino de la voluntad del genio de plasmarse en dicha actitud y con un alto contenido simbólico. En su modo de sentarse, en su mirar y hasta en el atrezo que lo rodea podemos descubrir alusiones simbólicas que se refieren tanto a su elevado estatus, como a su deseo de apariencia.

### **Antonio González Velázquez**

Otro de los autorretratos que queremos analizar es el de Antonio González Velázquez, nacido en 1723 y perteneciente a una saga familiar de artistas. En 1746 ganó una pensión de la Junta Preparatoria de la Real Academia para estudiar en Roma, donde estuvo hasta 1752 colaborando en el taller de Corrado Giaquinto. Allí elaboró en 1748 los frescos de Santa Trinita degli Spagnuoli, obra que le otorgó cierta fama de la que volvió revestido a su retorno a España, y que le valió el interesante encargo de decorar en 1753 la capilla de Nuestra Señora del Pilar en la célebre basílica zaragozana. En Madrid, años después, participó en la decoración de la iglesia de la Encarnación. En 1755 trabajó para el palacio y en 1765 recibió de Carlos III los honores de director de la Academia de pintura de San Fernando. Todas las fuentes apuntan que el trabajo de Antonio Rafael Mengs le influyó notablemente y que, a pesar de haberse formado bajo los criterios barroquistas de Giaquinto, supo evolucionar con el contacto y la visión de la personalidad del artista bohemio.

Entre 1775-1780 Antonio González ejecutó un autorretrato (Figura 3) donde se presenta como pintor en su trabajo. En su mano sostiene los útiles de su labor, paleta y pincel, que maneja mirando al espectador con un gesto áspero, como interrumpido en una labor trascendente. Esta idea de representarse con los instrumentos de su arte en mano, tal como Carducho había advertido, lo encontramos a lo largo del siglo XVII, y nos subraya el deseo del artista de inscribirse en las filas de hombres memorables que deben ser recordados por su condición (Benitez, 2004: 165-175) Por su atavío parece presentarse con un ceremonial propio de un académico, con peluca y elegante vestido, y rodeado de un amplio cortinaje a la manera de un gran personaje de la realeza. No muestra reparo en mostrar su profesión, pues se trata de un gran profesional al servicio del monarca, aunque nunca fue formalmente investido como pintor de cámara (Kasl y Stratton, 1996: 174-176)

La idea de *retrato cultural* aparece en este tiempo como un dato fundamental, por

lo que el pensamiento académico dirige sus esfuerzos a reivindicar los conceptos *que honran y publican la inteligencia del artífice*. Ello conduciría a una constante autocensura y a la tensión autoridad-libertad, que pone de relieve las consecuencias de cualquier licencia o desviación de la norma y las represivas advertencias a los artistas. La academia, sirviéndose de mecanismos sociales y políticos, se convierte en formuladora del progreso y de esta manera el pintor se adhiere en su representación a la propia institución. Se aleja de la idea de Mengs, de pintor-filósofo, y va más allá; se representa como individuo, y como tal reivindica su figura y su posición. No necesita de una intelectualización de su trabajo porque ha alcanzado un *status* y porque, también es necesario precisar, no está a la altura intelectual del pintor bohemio. De hecho, las fuentes hablan de la opinión negativa que el propio Mengs tenía sobre Antonio González ( Kasl y Stratton, 1996: 176 )y de cómo éste fue desplazado de palacio: “que D. Antonio Velázquez no tiene mérito para ese honor...que por mi medio alcanzó el honor de ser empleado por S.M. en las obras del Real Palacio, y sucesivamente en las obras que servían para la Real Tapicería, que el mismo expresa...y no hizo otras obras bajo mi dirección, por que habiendo hallado más propios para el Real servicio a don Francisco Bayeu y a don Mariano Maella, como también más a gusto de S.M. y de otros inteligentes, no se le encargaron mas obras en los Reales Palacios, viendo aun que las últimas que ejecutó, parecían ya obras de pintor cansado de estudiar.” (AGP, Expediente Personal, 2633/31) La realización de este autorretrato, hacia el año 1776, es temporalmente coincidente con el momento en el que el pintor pidió una subida salarial al propio Mengs, y con la negativa reacción del bohemio. Destacamos esta fuente por su relación con la representación plástica del artista, donde se muestra orgulloso de su profesión y logros, e incluso considera sus estipendios insuficientes en relación con su trabajo.

### **Conclusiones**

Tras abordar esta serie de autorretratos, donde el representado reivindica su lugar en el mundo a través de su dignitas, concluiremos con unas reflexiones finales que son fruto de los resultados obtenidos tras el estudio y análisis de las obras presentadas. Entre el autorretrato y la biografía hay una conexión que va más allá de la realidad vivida y que refleja no sólo el deseo de expresar una vida profesional o las hazañas logradas, sino el anhelo de legitimar la imagen y mostrarse como lo que se quiere ser, en muchos casos algo inalcanzable. En este sentido es importante destacar el papel de los artistas

extranjeros que trabajaron en la Corte, ya que impregnaron a los artistas nacionales de un espíritu que les hizo valedores de representaciones que rompen con el realismo de la pintura Española propia de siglos anteriores, favoreciendo el acercamiento a un idealismo más propio de países como Italia y Francia, donde el artista se legitima públicamente como un ser con unas habilidades excepcionales. Todo este proceso llegará a su máxima expresión con la idea del genio Romántico.

El papel que la Academia de San Fernando juega en este proceso es fundamental, pues propicia el cambio de status del creador plástico separando a los artistas de los artesanos. A través de estos autorretratos se reafirma la individualidad y la construcción de la apariencia, a la vez que se realza la virtud del artista como contribuyentes al bien común a través del legado de su obra.

\* Mi agradecimiento a la Fundación Séneca, ya que este artículo se ha realizado gracias a su financiación a través de la convocatoria “Becas Contrato Predoctorales de Formación del Personal Investigador” con nº 06794/FPI/07.

Figura 1: Luís Melendez. *Autorretrato*. (1746) Museo del Louvre, Paris. Ver en:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Luis\\_Melendez\\_Autorretrato\\_Oil\\_on\\_canvas\\_1746\\_Musee\\_du\\_Louvre.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Luis_Melendez_Autorretrato_Oil_on_canvas_1746_Musee_du_Louvre.jpg)

Figura 2: Luís Paret y Alcazar. *Autorretrato*. (1786) Museo del Prado, Madrid. Ver en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Autorretrato\\_de\\_Luis\\_Paret.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Autorretrato_de_Luis_Paret.jpg)

Figura 3: Antonio González Velázquez. *Autorretrato* (1775-1780). Museo del Prado, Madrid. Ver en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Autorretrato\\_de\\_Antonio\\_Gonz%C3%A1lez\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Autorretrato_de_Antonio_Gonz%C3%A1lez_Vel%C3%A1zquez.jpg)

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ÁLVAREZ SANTALO, J. C. (1989), "Renovación del aparato ideológico: la política cultural" en PLANETA (ed.), *El reformismo Borbónico (1700-1789)*, Barcelona, pp. 130-157.
- BEDAT, C. (1974), *L' Academié des Beaux-Arts de Madrid, 1774- 1808*. Toulouse.
- BENITEZ, F. (2004), "El retrato moralizado en España: Contrarreforma e influencia del retrato como género", en VV.AA, *El retrato*, Madrid, pp. 165-175.
- CATURLA, M. L. (1949), "Paret, de Goya, coetáneo y dispar", en *Goya, 5 estudios*. Zaragoza.
- CÉAN BERMÚDEZ, J.A. (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 vols. Madrid.
- DE SOUSA CONGOSO, F. (2007) *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid.
- DESCALZO, L. y GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, A. (1998), "El Real Guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V", en *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid.
- GAYA NUÑO, J.A. (1952), "Luis Paret y Alcázar." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56, pp.87-153.
- GLENDINNING, N. (2005), "Goya y el retrato Español del XVIII" en *El retrato español: del Greco a Picasso*. Cat. exp., Museo del Prado, Madrid.
- JORDAN, B. J. y CHERRY, P. (1995), *Spanish Still Life: From Velázquez to Goya*. Londres.
- KASL, R y STRATTON, S.L. (1996) *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries*. Cat. exp., Indianapolis. Indianapolis Museum of Art, y Nueva York, Spanish Institute.
- MORALES Y MARIN, J.L. (1986) "La pintura española del siglo XVIII" en *Arte español del siglo XVIII. SUMMA ARTIS: Hª General del Arte*, vol. XXVII, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1929), "El autorretrato de Luis Meléndez en el Museo del Louvre", *Archivo Español de Arte*, 5, 197-198.
- SYMMONS, S. (1988), *Goya in pursuit of Patronage*. Londres.
- TAPIA Y RIVERA, A (1946), *Vida del pintor puertorriqueño José Campeche y noticia histórica de Ramón Power*. Puerto Rico.
- TOVAR MARTÍNEZ, V. (1989), *El siglo XVIII Español*. Madrid.
- TUFTS, E. (1972), "Luis Meléndez: Documents of his life and work", *The Art Bulletin*,

54, 63-67.

(1974), "A second Meléndez self-portrait: The artist as still life", *The Art Bulletin*, 56, 1-4.

(1982) "Luis Melendez, still-life painter sans pareil", *Gazette des Beaux- Arts*, 143-166.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1987), "Propuestas de reforma y planes de estudio: Influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Archivo Español de Arte*, 240, pp. 447- 461.

VEGA, J y MOLINA MARTÍN, A. (2004), *Vestir la identidad, construir la apariencia: la cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid.