

Santiago ALCOLEA BLANCH
s.alcolea@amatller.com

*Mariano Salvador MAELLA:
Retrato de María de la Concepción Belvis de
Moncada y Pizarro, VIII marquesa de Ariza*

Instituto Amatller de Arte Hispánico
Barcelona, 1 de agosto de 2002

www.amatller.com/digipubl/MaellaAriza.pdf

Mariano Salvador MAELLA
Retrato de María de la Concepción Belvis de Moncada y Pizarro,
VIII marquesa de Ariza
hacia 1796
pintura al óleo / tela - 112 x 83 cm.



fig. 1 Mariano MAELLA: *La marquesa de Ariza*
óleo / tela - 112 x 83 cm.



fig. 2 Agustín ESTEVE: *La marquesa de Ariza (1796)*
óleo / tela - 201 x 115 cm

La identificación de la dama que aparece en la pintura que nos ocupa (obj. nº 24608, fig. 1) como María de la Concepción Belvis de Moncada y Pizarro, VIII marquesa de Ariza, ha sido posible gracias a otro retrato de la misma de pie y de cuerpo entero, firmado y fechado por Agustín Esteve en 1796 (obj. nº 24603, fig. 2). En esta obra encontramos una larga inscripción, que corre por toda la zona inferior de la tela y que nos informa del nombre y de los principales datos biográficos de la aristocrática señora:

La Ex^{ma} S^{ra} D^a María de la Concep^{on} Belvis de Moncada y Pizarro Marquesa de Hariza hija de los Ex^{mos} S^{res} dⁿ Pasqual Belvis de Moncada Marques^s de Belgida y Mondejar Benavides y Villa[...] y de la Ex^{ma} S^{ra} d^a Florencia / Pizarro Marquesa de Sⁿ Juan Piedras Albas nació en Madrid a 5 de diciembre de 1760 y contrajo matrimonio en 10 de Enero de 1778 con el Ex^{mo} S^r dⁿ Vicente de Palafox Marques de Hariza. En 17 de Enero de 1785 el Rey dⁿ / Carlos 3^o la nombro dama con destino a la Princesa y continuo siendo esta Reyna quien la decoro con la Banda de la R^l orden de Maria Luisa en 21 de Abril de 1792

Tal identificación ha sido más fácil y resulta de especialmente sólida por la existencia de una serie de coincidencias entre las dos pinturas. Por un lado, el punto de vista frontal de la cabeza adoptado en ambos casos (fig. 3 y 4) simplifica la comparación y evita cualquier esfuerzo analítico para llegar a la conclusión de que efectivamente se trata de la misma persona. Pero



fig. 3 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)



fig. 4 ESTEVE: *la marquesa de Ariza* (detalle)

además, se da la circunstancia de que, en uno y otro cuadro, la indumentaria de la marquesa de Ariza es prácticamente idéntica. El vestido blanco con la faja roja es el mismo así como las joyas con que se adorna: pendientes, collar de perlas, anillos y cadenillas que penden de su cintura (figs. 3-8). Sin embargo y a pesar de tan evidente paralelismo, se aprecian también notables diferencias entre ambas obras, aparte del encuadre y de la postura de la modelo. Algunas de dichas disimilitudes son tan notorias como la peluca y el tocado que luce la marquesa en la pintura en que aparece de pie o el chal con que se cubre las espaldas en su retrato sentada. En otros casos, las discrepancias son menos evidentes como es el número de anillos o de eslabones de las cadenillas, o la profundidad del escote de la blusa.

fig. 5 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)fig. 6 ESTEVE: *la marquesa de Ariza* (detalle)fig. 7 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)fig. 8 ESTEVE: *la marquesa de Ariza* (detalle)

fig. 9 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)fig. 10 ESTEVE: *la marquesa de Ariza* (detalle)

Pero aun más reveladoras son las sutiles variaciones atribuibles a diferencias de interpretación pictórica, que podemos observar entre ambos cuadros, de una manera general. Ejemplos de ello los encontramos en las joyas, donde podemos ver con claridad distintos tratamientos (figs. 5-8). Asimismo se advierten conceptos radicalmente contrapuestos en la forma de sugerir las telas, con una clara preocupación por concretar o analizar, podríamos casi decir, la estructura de la indumentaria en el retrato de cuerpo entero (fig. 2), frente al interés por sugerir calidades táctiles y por insinuar las formas del cuerpo que cubren en cuadro de tres cuartos (fig. 1). Acaso donde mejor se aprecie esta disparidad de criterios pictóricos sea en la forma de representar la toquilla y el encaje que la bordea, rígida y bien definida en el primero (fig. 10) y sutil y adaptada a la anatomía subyacente en el segundo (fig. 9). También en el rostro de la retratada se ponen de manifiesto estas mismas diferencias interpretativas que afectan a la definición de las formas, a partir de una construcción racionalizada, a base de volúmenes geoméricamente más estilizados y simples, en la obra de Esteve (fig. 12), mientras que en la otra pintura se percibe un concepto fundamentalmente intuitivo y naturalista (fig. 11). La comparación en paralelo de ambos retratos pone también en evidencia ligeras pero significativas discrepancias en la propia estructura facial de la dama, con ojos más grandes, cejas más gruesas, bajas y rectas, nariz más larga y barbilla ligeramente más corta en la versión realizada por Esteve (figs. 11-12).

fig. 11 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)fig. 12 ESTEVE: *la marquesa de Ariza* (detalle)

De tales divergencias conceptuales resulta obligado deducir que las dos obras fueron ejecutadas por artistas distintos, de manera que Agustín Esteve (1753 - ca. 1820) queda automáticamente descartado como autor de la efigie de la marquesa de Ariza que se presenta en este estudio. La clasificación de un retrato, género en el que los pintores se veían más limitados en la expresión de su personalidad, resulta siempre más compleja, pero en este caso creo que hay suficientes argumentos estilísticos como para atribuirlo a Mariano Salvador Maella (1739 - 1819).

La actividad de Maella como retratista está perfectamente documentada y, de manera muy especial, sus servicios a la corona española. Recién concluida la primera etapa de su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y antes de pasar a Italia para completar su educación profesional, el joven valenciano pasó un tiempo en la ciudad de Cádiz donde ya consta que realizara algunos retratos para ayudarse en el sustento ¹. En Roma, ciudad a la que llegaría a principios de 1758, Maella dedicaría más de siete años de su vida a conseguir el dominio de las diversas técnicas pictóricas, con la aspiración de ejercer profesionalmente en la corte española. Su aplicación y sus dotes se vieron recompensadas en el verano de 1765 con el nombramiento de académico de mérito por la de San Fernando y con la

introducción en Palacio bajo la protección y tutela de Antón Rafael Mengs, pintor natural de Bohemia que, en esa época, ostentaba la primacía absoluta entre los pintores al servicio del monarca español.

Entre las primeras obligaciones de Maella en su recién estrenada ocupación figuró la de pintar cinco retratos, destinados a ser enviados a la corte de Roma, de Carlos III, de sus hijos, el príncipe Carlos (futuro Carlos IV de España) y el rey Fernando IV de Nápoles, y de sus respectivas esposas, la princesa M^a Luisa y la reina Carolina, copiando para ello originales de Mengs². Unos años más tarde, en 1778, cuando el pintor alemán, enfermo, había partido hacia Roma, volvió a realizar otra serie de estos mismos retratos, esta vez de cuerpo entero y con destino a la corte de Rusia³. Según Orellana, que escribía en tiempos de Maella y con información proporcionada por éste, el maestro pintó en 1782 un nuevo conjunto de retratos de Carlos III y de los miembros de su familia para ser enviados esta vez a Portugal, constando específicamente que, en esta ocasión, el artista había tenido “... *la honra de pintarlos por las mismas personas Reales ...*”⁴, es decir que el rey y sus allegados habían posado personalmente ante Maella, con el fin de que realizara los respectivos estudios de sus cabezas que utilizaría para llevar a cabo las composiciones definitivas. La misma fuente añade que el pintor “... *sucesivamente ha repetido los mismos retratos en muchas ocasiones de orden de Su Majestad con distintos obgetos del Real servicio.*” Entre tales réplicas habrá que contar algunos de los cuadros encargados en ese mismo año de 1782 por el Banco de San Carlos y que actualmente se conservan en las colecciones del Banco de España⁵.

De esta manera Maella llegaba a la cúspide como retratista al servicio del rey, es decir a producir sus propios modelos, sin verse obligado a la servitud de reproducir composiciones ajenas. La proximidad de su estilo al de Mengs, fallecido en 1779, sin duda contribuyó a que el valenciano prevaleciera sobre Francisco Bayeu, su máximo oponente para obtener el puesto, ya que Goya en ese momento era un joven pintor en los inicios su carrera cortesana. Para abreviar la relación de los méritos de Maella en este campo enumeraré únicamente los retratos de Carlos III para Constantinopla (1783)⁶, de Carlos III y de los príncipes de Asturias para el hermano del rey, el infante Luis de Borbón (1783)⁷, de Carlos III con el hábito de la Muy Distinguida Orden de Carlos III (1784)⁸, de la Infanta Joaquina, futura reina de Portugal (1785)⁹, del infante Fernando, futuro Fernando VII, para la Maestranza de Sevilla (1786)¹⁰, el de Carlos III para el consulado de Argel (1787)¹¹. Tras la muerte de este soberano en diciembre de 1788, el artista continuó pintando retratos de su hijo, Carlos IV, como el que hizo por encargo de la

Casa Lonja de Sevilla con motivo de las fiestas de proclamación del nuevo rey (1789)¹², o el que se conserva en el Palacio Real de Pedralbes, en Barcelona¹³. Entre 1790 y 1791 Maella realizó varios estudios para un retrato en grupo de la familia real¹⁴ pero que, al parecer, no pasó de la fase de proyecto aunque anuncia ya la obra que Goya efectuaría en 1800. Destacan también en esta galería de retratos reales los dos de Carlos III y de Carlos IV, vistiendo ambos el hábito de Gran Maestre de la Muy Distinguida Orden de Carlos III que el artista pintó entre 1791 y principios de 1792 para la Academia de San Carlos de México¹⁵.

Aunque disponemos de abundante información acerca de su producción artística, el catálogo completo de la obra pictórica de Maella está todavía por hacer. Más escasos aún son nuestros conocimientos acerca de su faceta como retratista fuera del servicio real pero, de todas formas, a la serie de pinturas que he relacionado en las líneas superiores, podemos añadir una escueta lista de efigies de diversos personajes, que demuestran que, efectivamente, Maella también se dedicó a esta actividad al margen de su cargo como pintor de cámara. Algunas de estas obras están fechadas, como los retratos de Fr. Vicente Blasco, rector de la Universidad de Valencia (1787)¹⁶, de Juan Bautista Muñoz (hacia 1793-94)¹⁷ o de Fr. Pedro de Godoy, obispo de Osma y de Sigüenza (1798)¹⁸, mientras que otras carecen de referencias cronológicas concretas, como son los de Sixto García de la Prada¹⁹ o de Froilán de Berganza²⁰. A este corto catálogo se suma ahora el retrato de Maria de la Concepción Belvis de Moncada y Pizarro, VIII marquesa de Ariza, objeto del presente estudio.

Su atribución a Maella se basa exclusivamente en apreciaciones estilísticas. El colorido, rico y brillante, con tonalidades rosadas y doradas, es muy propio del artista valenciano. Lo mismo puede decirse



fig. 13 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)

del empaste, denso y a la vez matizado, como se aprecia en los blancos del vestido o en los verde-azulados del chal que cubre sus espaldas (fig. 13); la pincelada es suelta pero a la vez precisa, sugiriendo con habilidad y de manera espontánea los efectos de luz

tanto en los tejidos (fig. 13) como en las joyas (fig. 14). Maella es un pintor cuyas figuras denotan unas constantes tipológicas muy particulares. Ello es particularmente evidente en sus composiciones narrativas, con personajes de invención. En cambio, en los retratos, el artista se ve obligado a reproducir fielmente las facciones del modelo, de modo que tales constantes tipológicas no resultan tan perceptibles. Pero aun así es posible encontrar algunos elementos que denotan claramente la manera del maestro valenciano, siendo especialmente reveladoras las manos de la marquesa de Ariza (figs. 14 y 15). En ellas podemos apreciar su perfil impreciso, fruto del tratamiento con veladuras que



fig. 14 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)



fig. 15 MAELLA: *la marquesa de Ariza* (detalle)

no cubren las tintas subyacentes, así como las sutiles pinceladas con que se crean delicados efectos del luz, visibles en la uña del pulgar de la mano derecha o en las puntas de los dedos índice y medio de la misma mano (fig. 15)



fig. 16 MAELLA: *La marquesa de Ariza* (detalle)



fig. 16 MAELLA: *La marquesa de Ariza* (detalle radiográfico)

En otro aspecto, es interesante indicar que el estudio radiográfico del retrato de la marquesa de Ariza ha revelado una modificación en el collar de perlas que adorna la garganta de la noble dama, originalmente de tres vueltas, reduciéndose a dos en el aspecto final del cuadro. En la pintura que ya hemos comentado de Agustín Esteve, esta joya es también de dos vueltas, circunstancia que permite pensar en la posibilidad que este pintor, catorce años más joven que Maella, recibiera el encargo de realizar el retrato de la marquesa de Ariza basándose en la obra de su colega. La coincidencia del punto de vista frontal del rostro vendría a apuntar en la misma dirección, explicándose las diferencias entre ambas obras en base a las modificaciones secundarias que con frecuencia se introducían en las copias o derivaciones de los cuadros que servían de modelo, evitando a los retratados las fatigosas sesiones de pose ante el pintor.

Finalmente, quiero únicamente reseñar que el retrato de la marquesa de Ariza que nos ocupa procede de una colección privada rusa. Evidentemente los cuadros son objetos muebles fácilmente trasportables de un país a otro pero, no dejo de pensar en la serie de retratos de Carlos III, de sus hijos y de sus respectivas esposas que Maella pintó en 1778 destinados a ser enviados a la corte de Rusia. Por descontado que la tela en cuestión no tiene nada que ver con ese envío, pero la noticia sirve para constatar que hubo intercambios de retratos familiares entre ambos extremos del continente europeo, intercambios que no eran exclusivos de las familias reales y que también se daban entre los miembros de la alta nobleza, a la que la marquesa de Ariza ciertamente pertenecía.

Santiago ALCOLEA BLANCH
director del Instituto Amatller de Arte Hispánico

NOTAS

-
- ¹ Marcos Antonio de ORELLANA: *Biografía pictórica Valentina*. Manuscrito redactado mayoritariamente a fines del siglo XVIII. Primera edición preparada por Xavier de Salas, publicada dentro de la colección “Fuentes Literarias de la Historia del Arte Español” por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Arte; Madrid, 1930. Segunda edición preparada también por Xavier de Salas, publicada por el Ayuntamiento de Valencia; Valencia, 1967. (1ª ed. 1930, pp. 425 y 561 / 2ª ed. 1967, pp. 433 y 571)
José Luis MORALES MARIN: *Mariano Salvador Maella*. Editorial El Avapiés, S.A.; Madrid, 1991 (p. 21)
- ² Archivo General de Palacio, caja 606 / 12
Reales Sitios, 1973, n° 38, p. 130/38
Morales, op. cit. nota 1 (p. 39)
- ³ Archivo General de Palacio, caja 606 / 12
Orellana, op. cit. nota 1 (1ª ed. 1930, pp. 426 y 562 / 2ª ed. 1967, pp. 435 y 572)
Morales, op. cit. nota 1 (pp. 57, 65 y 94-95)
- ⁴ Orellana, op. cit. nota 1 (1ª ed. 1930, pp. 426-427 y 562 / 2ª ed. 1967, pp. 435 y 573)
Reales Sitios, 1973, n° 38, p. 134/42
Morales, op. cit. nota 1 (p. 94)
- ⁵ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Pintura de los siglos XVI al XVIII.” *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid, 1985 (cat. n° 32, 33 y 34)
- ⁶ Morales, op. cit. nota 1 (p. 94)
- ⁷ *Reales Sitios*, 1973, n° 38, p. 134/42
Morales, op. cit. nota 1 (p. 94)
- ⁸ El cuadro se conserva en el Palacio Real de Madrid y, del mismo, Maella pintó una réplica con destino a la corte de Francia. También se conoce un boceto para esta composición, actualmente en el Musée des Beaux Arts, en Agen (Francia).
Orellana, op. cit. nota 1 (1ª ed. 1930, p. 426 y 562 / 2ª ed. 1967, pp. 435 y 572) lo fecha en 1778
Reales Sitios, 1973, n° 38, p.134/42
Morales, op. cit. nota 1 (p. 94)
- ⁹ *Inventario de Carlos III*, tomo I, p. 435
Memorial del 12 oct. 1789 - Archivo General de Palacio, caja 606/12
Reales Sitios, 1973, n° 38, p. 134/42
Morales, op. cit. nota 1 (p. 95)
- ¹⁰ *Memorial del 12 oct. 1789* - Archivo General de Palacio, caja 606/12
Morales, op. cit. nota 1 (p. 95)
- ¹¹ Morales, op. cit. nota 1 (pp. 81 y 94)
- ¹² Padre Maestro Manuel GIL: *Relación de la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos IV de la muy noble y leal ciudad de Sevilla. Fiestas con que se celebró*. Madrid, 1790 (información facilitada por Mª Rosa Perales, el 26 junio 1984)
- ¹³ Barcelona, Palacio Real de Pedralbes (fotos Instituto Amatller, archivo Gudiol, n° 42565 y 42566).
- ¹⁴ Se conocen dos dibujos, uno que estuvo en la antigua colección Carderera (foto Instituto Amatller n° E-4827) y el segundo conservado en el Museo del Prado (F.D. 453). Por su parte, en la madrileña colección del marqués de Villavieja se conserva un boceto al óleo para la misma composición (foto Instituto Amatller, archivo Gudiol n° 68717).
Morales, op. cit. nota 1 (p. 118)
- ¹⁵ Diego ANGULO: *La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas*. Sevilla, 1936 (pp. 72-73)

Reales Sitios, 1973, nº 38, p. 134/42

Juan Antonio GAYA NUÑO: *La pintura española fuera de España.* (nº 1684 y 1685, fig.s 248 y 249)

Morales, op. cit. nota 1 (p. 117)

¹⁶ *Exposition d'Art Ancien Espagnol.* Hotel Jean Charpentier; Paris, 1925 (nº 59)

GAYA NUÑO, op. cit. nota 15 (nº 1687)

Morales, op. cit. nota 1 (pp. 91 y 95)

¹⁷ Juan Bautista Muñoz (1745 - 1799), nacido en Museros (Valencia), fue discípulo de Fr. Vicente Blasco, que como hemos visto también fuera retratado por Maella. Muñoz escribió, por encargo de Carlos III, una *Historia del Nuevo Mundo*, publicada en Madrid en 1793 y que aparece entre los libros del cuerpo de biblioteca junto al retratado. En la portada de dicho libro figura un retrato de Cristóbal Colón, dibujado por Maella y grabado por Fernando Selma. Muñoz figura también como albacea en el testamento otorgado por Maella el 28 de abril de 1794.

Orellana, op. cit. nota 1 (1ª ed. 1930, p. 428 / 2ª ed. 1967, p. 437 -retrato de Colón-)

Marqués de SALTILLO: "Artistas madrileños." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año LVII, 1953 (p. 218 -Juan Bautista Muñoz, albacea-)

El cuadro se conservaba en 1961 en la colección de Isabel Regoyos, viuda de Beruete (fotos Instituto Amatller, archivo Gudiol, nº 44620, 44740, 44741, 44742 y 44743), aunque una foto Moreno lo situaba en el Museo Romántico de Madrid.

¹⁸ Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. nº 356) (foto Instituto Amatller, archivo Mas, nº C-94889)

Morales, op. cit. nota 1 (p. 118)

¹⁹ Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. nº 562) (foto Instituto Amatller, archivo Mas, nº C-89506)

²⁰ Madrid, Museo del Prado (nº 7052)