



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804)
DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA

2012

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

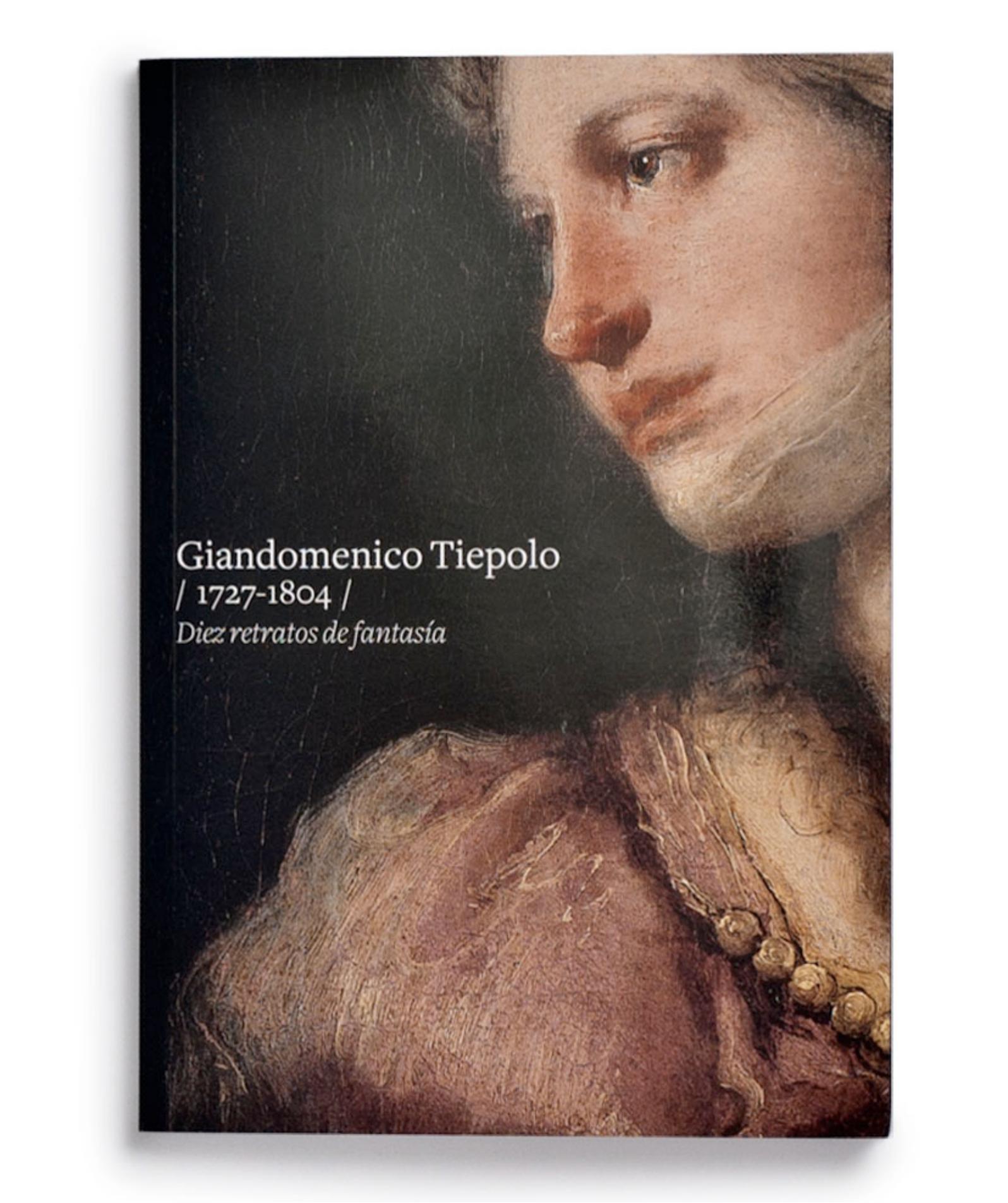


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



FUNDACIÓN JUAN MARCH

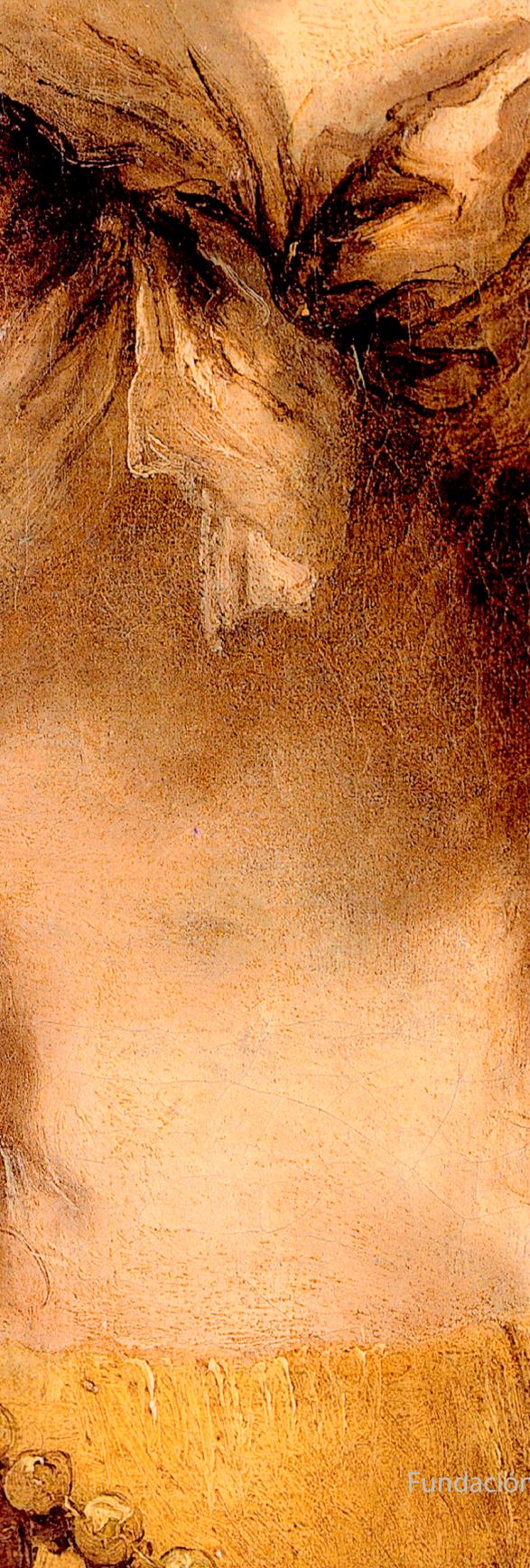




Giandomenico Tiepolo

/ 1727-1804 /

Diez retratos de fantasía



Giandomenico
Tiepolo
/1727-1804/

*Diez retratos
de fantasía*

Con textos de
Andrés Úbeda de los Cobos

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

Este libro, y su edición inglesa, se publican
con ocasión de la exposición

Giandomenico Tiepolo (1727-1804).
Diez retratos de fantasía

Fundación Juan March, Madrid
Del 1 de febrero al 4 de marzo de 2012

ÍNDICE

4 Ocho mujeres y dos hombres
Presentación

6 Giandomenico Tiepolo (1727-1804).
Un artista entre Venecia y Madrid

20 Obras en exposición

42 *Los Retratos de fantasía*

64 *Créditos*

Ocho mujeres y dos hombres

Presentación

Este libro acompaña la exposición *Giandomenico Tiepolo (1727-1804). Diez retratos de fantasía*, que por primera vez mostrará diez óleos sobre lienzo del pintor veneciano Giovanni Domenico Tiepolo. Giandomenico fue hermano de Lorenzo Tiepolo y ambos hijos de Giambattista Tiepolo, el patriarca de la saga familiar de artistas –la “factoría Tiepolo”, como la ha denominado Andrés Úbeda– que se desplazaron a Madrid en 1762 con la tarea principal de decorar al fresco varios techos del Palacio Real.

Procedentes todos ellos de una colección particular, se trata de diez pinturas de gran belleza, concebidas con toda probabilidad –por su unidad estilística, su idéntico tamaño y la similitud de *atrezzo* y actitudes de sus protagonistas– como una serie. Son diez cabezas, dos de las cuales corresponden a hombres de aspecto oriental, maduros y barbados; las ocho restantes a mujeres jóvenes y hermosas. Todas pueden fecharse en torno a 1768, durante la etapa española del artista. En sentido estricto, no pueden ser considerados como verdaderos y propios retratos. Sus personajes –engalanados con variados ornamentos y en actitudes diversas– representan no a personas concretas, sino más bien a tipos genéricos, mostrando rasgos y atributos característicos de un determinado grupo social, económico o intelectual. Así, los retratos masculinos ofrecen una visión de sus protagonistas a la manera de filósofos, hombres sabios y honorables de una Antigüedad soñada, mientras que los de las jóvenes, de desenfadada e inocente belleza, parecen responder a un modelo ideal de belleza femenina. Ambos tipos pertenecen a un género con una fecunda y larga tradición en Venecia, un género que recrea un mundo de fantasía que hunde sus raíces en el siglo XVII y cuyo maestro por antonomasia fue Rembrandt.

La Fundación Juan March desea agradecer a su propietario el generoso préstamo de estas obras. También agradece su especial colaboración en este proyecto a Andrés Úbeda de los Cobos, Jefe de Conservación de Pintura italiana y francesa del Museo Nacional del Prado y autor de los ensayos incluidos en este catálogo, que iluminan la intrahistoria de unas obras misteriosas, poco conocidas –“uno de los capítulos menos estudiados de la producción de la familia Tiepolo”– y nunca antes expuestas.

Fundación Juan March

Madrid, febrero de 2012



Giandomenico Tiepolo (1727-1804).
Un artista entre Venecia y Madrid



El 4 de junio de 1762, Giambattista Tiepolo (Venecia, 5 marzo 1696 - Madrid, 27 marzo 1770) llegó a Madrid con el encargo de pintar al fresco la bóveda del Palacio Real. Su intención inicial era retornar a su patria al concluir esta pintura, aunque lo cierto es que encadenó encargos sucesivos hasta su muerte. En este viaje lo acompañaron sus dos hijos: Giandomenico (Venecia, 30 agosto 1727 - 3 marzo 1804) y Lorenzo, quien, al igual que su padre, acabó sus días en España (Venecia, 8 agosto 1736 - Somosaguas, Madrid, 2 mayo 1776). Ambos colaboraron con Giambattista hasta su muerte, lo cual probablemente justifique que la crítica haya encontrado tantas dificultades para reconocer su talento y autonomía creativa. Giandomenico, a quien se dedica este catálogo, la logró antes, cuando, en 1941, el historiador italiano Antonio Morassi reconoció su mano en los frescos de la Villa Valmarana ai Nani, Vicenza (1757) (cf. *Los retratos de fantasía*, Fig. 2)¹. Su definitiva rehabilitación crítica llegó en 1971, con la publicación de un autorizado catálogo escrito por Adriano Mariuz², sin duda, junto a George Knox, el máximo responsable del conocimiento y aprecio actual hacia este artista. El camino de Lorenzo ha sido más largo y difícil, quizás por su dedicación al pastel, técnica sobre la que todavía pesan injustificables prejuicios (cf. *Los retratos de fantasía*, Fig. 15). A ello no es ajeno el hecho de que los museos poseedores de sus pasteles rara vez los exhiban, debido a su extrema fragilidad. Sólo la exposición que en 1999 le dedicó el Museo del Prado mostró efímeramente su talento y su vigorosa personalidad³.

Giambattista es el pintor más reconocido de la saga, el patriarca y el responsable de una forma de pintar dotada de una poderosa personalidad colorista y decorativa, que reivindica la elegancia y monumentalidad de Veronés, de quien se reconoció heredero. Fue un pintor ambicioso en



FIG. 1.
Giambattista Tiepolo,
Vista de la escalera
de la Residencia de
Wurzburg. Bayerische
Schlösserverwaltung,
Múnich



FIG. 2.
Giandomenico Tiepolo,
Cámara de Polichinela,
plafón. Fresco procedente
de la Villa di Zianigo,
actualmente en el Museo
Ca' Rezzonico, Venecia

términos personales y profesionales, que poco antes de su traslado a Madrid publicaba en la *Nuova Veneta Gazzetta* una declaración de sus principios pictóricos que no dejaba duda alguna sobre sus objetivos y prioridades: “[...] li Pittori devono procurare di riuscire nelle opere grandi, cioè in quelle che possono piacere alli Signori Nobili, e ricchi, perchè questi fanno la fortuna de’ Professori [...]. Quindi è che la mente del Pittore deve sempre tendere al Sublime, all’Eroico, alla Perfezione”⁴. En sus obras más celebradas, conjuntos murales pintados al fresco, desarrolló complejas composiciones pobladas de figuras mitológicas, históricas o alegóricas. En ellas colaboraron activamente sus dos hijos, educados conscientemente en la fiel imitación de las maneras de su padre, de modo que su aportación a las decoraciones murales se integrara sin violencia con lo realizado por él.

En realidad, esa relación artística en términos de sumisión a los modelos paternos puede probarse

sólo durante su época de formación a lo largo de la década de 1740, cuando Giandomenico copió dibujos de Giambattista y dibujó algunas de sus obras al óleo y al fresco. Precisamente por su carácter imitativo, la atribución de muchas de ellas está sujeta a permanente debate entre los especialistas⁵. En 1750 la familia al completo se trasladó a Wurzburg, aceptando la invitación del príncipe obispo Carl Phillip von Greiffenclau para decorar al fresco la sala imperial de su Residencia. Dos años después emprendió la decoración de la gran escalera, la obra maestra de la “factoría” Tiepolo, en la que Giandomenico trabajó codo con codo con su padre [Fig. 1]. Es precisamente allí donde se definen por vez primera las características propias de su pintura y donde asume responsabilidades más allá de la suplantación de la personalidad paterna, como la sobrepuerta dedicada al emperador Justiniano, que firmó con su nombre, añadiendo, orgulloso, su edad: 23 años.

Del padre tomó aspectos trascendentales en su carrera, como el carácter oleaginoso de sus pinturas, sus colores terrosos, su aspecto decorativo, remotamente veronesiano, y, fundamentalmente, un universo de tipos humanos reales y fantasiosos, poblado por orientales, gitanos, charlatanes, sacamuelas, vendedores de elixires, campesinas, soldados, masas de aspecto extraño que se ejercitan en bailes carnavalescos, vagos y curiosos que pierden el tiempo con la primera distracción que aparece ante sus ojos. Y por encima de ningún otro, Polichinela, personaje burlesco de la comedia italiana [Fig. 2]. También, su fantástico distanciamiento de la realidad, la creación de un mundo que no es el nuestro, que pertenece en exclusiva a la familia Tiepolo, pintoresco, fantasioso, fascinante, poblado por los tipos antes descritos que nacen de la fecundísima imaginación de sus integrantes. Los Tiepolo, y Giandomenico de forma particular, mues-

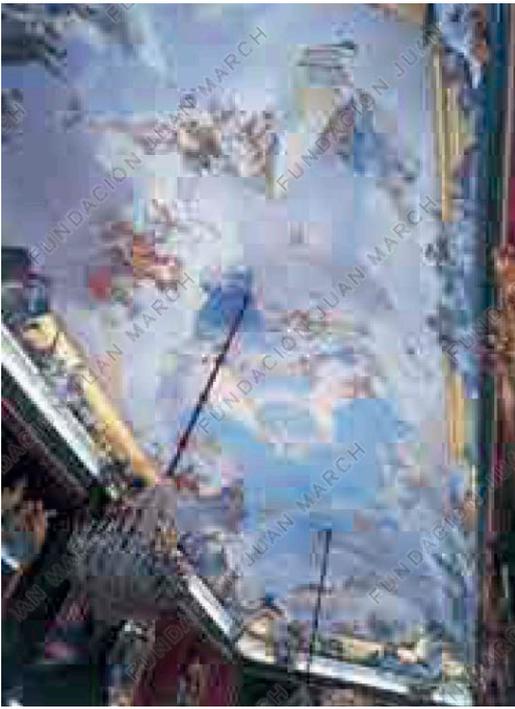


FIG. 3.
Giambattista Tiepolo,
Bóveda del Salón del
Trono. Palacio Real, Madrid

tran tipos elegantes, sobre todo en sus deliciosos modelos femeninos, con su inolvidable *atrezzo* teatral; a veces caricaturescos, exóticos, irónicos, reuniendo una imposible diversidad de tipos humanos (¿humanos?) que convive en aparente armonía. Y es preciso reconocer que quien llegó más lejos, el que desarrolló una fantasía más fecunda, fue, precisamente, Giandomenico. Escenas de carnaval, parejas galantes, chinerías y mascaradas, se asocian hoy a este personaje más que al propio Giambattista o a Lorenzo, este último mucho más apegado a la realidad tangible. Y, finalmente, de Giambattista tomó el misterioso y fascinante tono adoptado, tan lejano a las dóciles descripciones de sus contemporáneos, como las del celebrado Pietro Longhi.

La distancia que media entre la sensibilidad artística de Giambattista y Giandomenico se observa en la decoración de la Villa Valmarana (cf. *Los retratos de fantasía*, Fig. 2)⁶. Allí, Giandomenico tuvo la fortuna de encontrar un cliente que le permitiera representar su universo pictórico, y el resultado es uno de los conjuntos murales más fascinantes de todo el siglo XVIII. En su *foresteria* (edificio para invitados), la fantasía y personalidad de Giandomenico alcanzan sus más sorprendentes cotas de libertad, dando vida a un mundo donde conviven decorativas chinerías con elegantes damas que pasean por los jardines, al mismo tiempo que aparecen campesinos sorprendidos en sus tareas diarias, dotados de una sorprendente realidad. A su lado, los frescos de Giambattista parecen un tanto rutinarios, con escenarios teatrales poblados de temas clásicos y escenas extrañas de Ariosto y Tasso.

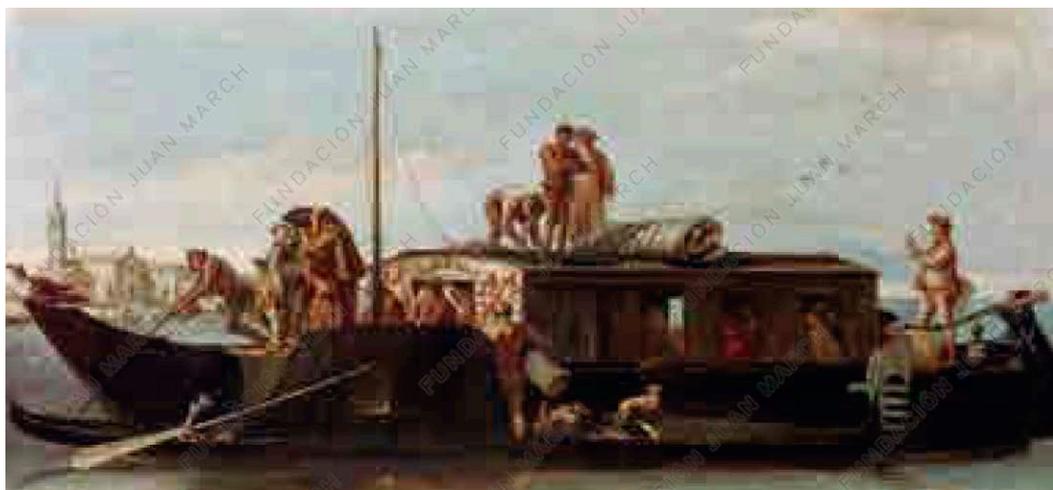
Su presencia en España

Durante los ocho años de estancia en Madrid, su producción tuvo dos vertientes fundamentales. Por una parte, realizó una importante labor decorativa en el nuevo Palacio Real de Madrid, primero como ayudante de su padre en el fresco del Salón del Trono [Fig. 3], y más tarde como responsable de la decoración al fresco de siete salas, dos grandes y cinco de tamaño reducido, labor que realizó entre 1763 y 1765. Además, en su etapa española se datan algunas de sus obras al óleo más célebres, en las que se percibe un sorprendente aroma veneciano, como *El Burchiello* [Fig. 4], ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁷, o *La salida de la góndola*, de la colección Wrightsman (Nueva York)⁸. Aquí también pintó la mayoría, si no todas, de las cabezas de filósofo y de mujeres jóvenes que justifican esta exposición.

Lamentablemente, no existe información sobre sus eventuales clientes o sobre la recepción de pinturas tan ajenas a la demanda habitual en el mercado madrileño. Podemos considerar entre los eventuales compradores de sus pinturas a los integrantes de la colonia italiana, compuesta por el propio embajador de la República veneciana, Sebastiano Foscarini Alvisé, en cuya casa se alojaron los Tiepolo a su llegada a Madrid⁹, y personalidades como el pudiente librero genovés Angelo Corradi, cuya hija casó con Lorenzo Tiepolo, o el comerciante de espejos y noble paduano conocido en España como Joseph Casina, que acompañó a los Tiepolo en

FIG. 4.

Giandomenico Tiepolo,
Il Burchiello. Óleo sobre
lienzo, 1762/1770, 38 x 78,3
cm. Kunsthistorisches
Museum, Viena



su viaje a Madrid¹⁰. Existen motivos para pensar que el universo creado por esta familia tuvo también una acogida positiva por parte de ciertos coleccionistas españoles cuyo nombre ignoramos. No puede interpretarse de otra manera la existencia de obras de gran tamaño, como *Abraham y los tres ángeles*¹¹, del que se desconoce la iglesia u oratorio para el que fue pintado. O las sorprendentes pinturas religiosas de pequeño formato en las que se muestra, en el primer plano, una escena del Nuevo Testamento, mientras que en el fondo se recorta claramente el perfil de la ciudad de Madrid¹². Y



FIG. 5. Giandomenico Tiepolo, *Coronación de espinas*. Óleo sobre lienzo, 124 x 144 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid

a todo ello no fueron ajenos los propios artistas, incluso los que permanecieron en la órbita de Anton Raphael Mengs, como Francisco Bayeu, que se hizo con numerosos bocetos de Giambattista¹³, o el propio Goya, en cuyo inventario de bienes de 1812 se citan: “dos [cuadros] de Tiepolo con el número 10 en 200 rr[eales]. V[ellón]”¹⁴.

A la muerte de su padre en 1770, y a diferencia de su hermano Lorenzo, que decidió permanecer en España, Giandomenico abandonó la corte para volver a Venecia, donde ya se encontraba el 12 de noviembre de ese año. Allí continuó trabajando para clientes españoles, concretamente para la iglesia de los clérigos regulares de san Felipe Neri de Madrid, para la que entre 1771 y 1772¹⁵ realizó una serie de ocho pinturas de la *Pasión de Cristo*, que actualmente se conserva en el Museo del Prado [Fig. 5]¹⁶. La crítica no ha sido especialmente benévola con esta serie, ni, en términos generales, con la pintura realizada a su vuelta a Italia, donde Domenico se enfrentó con un panorama que presagiaba el final del exuberante mundo de los Tiepolo, sustituido por los partidarios del retorno a un ideal de belleza grecolatino.

Sus obras más celebradas correspondientes a esta época tienen un carácter recogido, introspectivo, como el volumen de estampas titulado *Catalogo di varie Opere inventate dal Celebre Gio. Batta Tiepolo*, publicado en primera instancia en 1772, en el que se reproducen obras del padre. Aunque no faltaron tampoco encargos siguiendo el estilo familiar, tanto para iglesias (así la veneciana de San Lio, 1783), como de ámbito palaciego y carácter profano (Palazzo Contarini dal Zaffo, Venecia, 1784). El destino le paró un nuevo encuentro con Mengs, con quien había coincidido en

Madrid, que juzgó uno de sus bocetos en 1772, advirtiendo en él “una certa somiglianza dello stile delli nostri Antichi Uomini grandi dando il fare del Sig. Tiepolo un’Idea di quello di Paolo Veronese misto con lo stil moderno, e la natural vivacità della Scuola Veneziana”⁷⁷.

Pero, junto a este artista oficial, público y hasta cierto punto previsible, se va poco a poco definiendo una personalidad apasionante, cuya actividad permaneció en buena parte desconocida, casi clandestina. Un artista que, en el ámbito privado, manifestó una inesperada independencia respecto a los intereses de Giambattista, aunque continúe presente la deuda con su incomparable técnica pictórica. La muestra más palpable de la nueva sensibilidad advertida a su vuelta a Venecia, libre ya de la opresiva figura paterna y la sumisa necesidad de colaborar en las empresas familiares, es la decoración de su casa de campo, la Villa di Zianigo. Allí, Giandomenico se mostró con entera libertad en los temas que aborda y en la manera de presentarlos, como sus “retratos de espalda”, que renuncian con ello a la representación del rostro, el elemento que define la identidad del personaje. *El Mundo nuevo* o *El paseo a tres* (1791) [Fig. 6], constituyen

FIG. 6.

Giandomenico Tiepolo,
El paseo a tres. Fresco
procedente de la Villa di
Zianigo, actualmente en
el Museo Ca’ Rezzonico,
Venecia



apasionantes experimentos en los que Giandomenico altera radicalmente preceptos tradicionales de la representación, al mostrar figuras que no consideran al espectador el elemento más importante de la escena y que, por ello, renuncian a mostrarse ante nosotros desde un punto de vista preferente. Sorprendentemente, Giandomenico introduce una inquietante distancia entre la pintura y las personas que la contemplan, ofreciendo la impresión de que aquella existe con independencia de estas. Aunque estos “anti-retratos”¹⁸ encuentran un precedente directo en las caricaturas paternas, Giandomenico los introduce en un contexto diferente, integrándolos en una composición cargada de figuras y, más importante, dotándolos de carácter narrativo, de lo que carecían en los ejemplos de Giambattista.

Habitualmente se contraponen este conjunto mural a la ya citada serie de la *Pasión de Cristo*, realizada para la madrileña iglesia de San Felipe Neri (cf. Fig. 5): así, la libertad y la fantasía lúbrica de Venecia suelen aparecer en contraposición con el rigor casi grotesco de la comisión española¹⁹. Aunque la realidad es que ambas pueden verse fácilmente como las dos caras de la misma moneda, esto es, ejemplos de la libertad creativa del artista, de su personalidad, que se revela poderosa y atractiva, de su voluntad de presentar propuestas propias, al margen de la sombra alargada de Giambattista. Dicha libertad se manifiesta en las telas españolas, donde, frente al decorativismo paterno, primaba la devoción religiosa, que huía deliberadamente de la retórica veronesiana que, si bien otorgaba un maravilloso efecto decorativo, resultaba inadecuada para el recogimiento preciso en los cuadros de devoción. Por ello, en la *Pasión de Cristo*, como ocurrió también en la Villa di Zianigo, Giandomenico llegó más lejos de lo alcanzado nunca por su progenitor; en el caso de la serie madrileña, creando un *pathos* deliberadamente trágico, que antepone los aspectos devocionales a los plásticos; y, en la villa veneciana, dando vida a un universo nuevo, en el que las ensoñaciones mitológicas conviven con escenas de vida cotidiana ambientadas en la campiña véneta, en la que aparecen diversos tipos humanos, desde campesinos a personajes de aspecto aristocrático, junto a sus polichinelas, que participan del mismo mundo que el resto de los personajes representados (como en *El Mundo nuevo*), o habitan el suyo propio, en el que sólo rigen las leyes de la imaginación y la fantasía (cf. Fig. 2).

Resulta inevitable establecer una relación entre los últimos años vividos por Giandomenico y el viejo Goya. Es fácil imaginar a ambos contemplando cómo sus mundos respectivos, aquello por lo que habían vivido y luchado, se desmoronaba estrepitosa e inexorablemente. Las dos hijas de Tiepolo habían muerto años atrás, al poco de nacer, y no resulta difícil imaginarlo solo, artísticamente desplazado por propuestas estéticas que propugnaban obras de arte de un carácter radicalmente opuesto a lo que él encarnaba. Su respuesta, como la de Goya en las *Pinturas negras*, fue un encierro introspectivo y voluntariamente impermeable a las influencias del entorno, para crear, con absoluta libertad, obras que no tenían más destinatario que él mismo. Goya mostró sus más íntimos anhelos en las pinturas murales de la Quinta del Sordo. Giandomenico eligió el dibujo para dar rienda suelta a su fantasía, creando lo que él denominó *Divertimento per li*

regazzi [Divertimento para muchachos], 104 dibujos que constituyen un ambiguo testamento artístico que encuentra en Polichinela a su protagonista absurdo e irracional [Fig. 7].

Las condiciones de vida y el significado de la presencia de la familia Tiepolo en España todavía no han sido establecidos con claridad. Su presencia en Madrid coincidió con la de Anton Raphael Mengs, artista rodeado de un aparato teórico y un grupo de influencia que le permitió gozar de una situación de privilegio que, en determinadas ocasiones, perjudicó gravemente a los Tiepolo. Los escasos datos disponibles muestran que la rivalidad resultó inevitable, aunque también existen pruebas de respeto profesional, como el citado juicio a una pintura de Giandomenico (1772), o la recomendación de que fuera Giambattista quien juzgase la obra de Tintoretto existente en la colección del marqués de la Ensenada²⁰, cuya compra para la colección real había sido encomendada a Mengs. Más duro resultó el juicio de este último sobre las maniobras de Giandomenico y Lorenzo para garantizarse un elevado emolumento por sus bóvedas pintadas en el Palacio Real de Madrid, prácticas que desagradaron a Mengs²¹.

Para buena parte de los críticos contemporáneos, Mengs constituía el fiel de la balanza sobre el estilo, el talento y, en definitiva, sobre los argumentos válidos para juzgar el mérito de una pintura. De modo que los Tiepolo, en las antípodas de su sensibilidad artística, fueron vistos con una suspicacia que, en casos extremos, se convirtió en abierto desprecio. Prueba de ello son los comentarios de Antonio Ponz en su *Viage de España*²², en cuyo tomo sexto, correspondiente a Madrid, recogió ácidos comentarios sobre los frescos pintados por Giambattista y Giandomenico. Pocas palabras amables describen los del padre (los del hijo apenas se mencionan), en los que percibe un defecto también presente en los frescos de Corrado Giaquinto (1703-1765): su falta de claridad, el uso de oscuras alegorías para representar las características que adornan a la monarquía española, las cuales resultaban incomprensibles para la mayoría de sus contemporáneos y, por tanto, inútiles. José Nicolás de Azara, biógrafo de Mengs, mencionaba también a ambos artistas, ignorando la presencia de los hijos de Giambattista. Cuando Mengs finaliza su primera obra, afirmará que “no obstante que en nada se parecía á las de aquellos, toda la Nacion la aclamó por el gran Pintor que era”, añadiendo maliciosamente: “La emulación misma debió fingir el aplauso, para poder con mas seguridad y recato aprovechar su veneno”²³. En su opinión, la pintura de Tiepolo, como ocurría con Luca Giordano (1634-1705), agrada a “los ignorantes”, como los califica Azara, los cuales “están hechos á juzgar solamente por los ojos, y á usar poco ó nada del entendimiento”²⁴, poniendo el dedo en la llaga sobre la diferencia fundamental que separa los mundos que representan Tiepolo y Mengs: el agónico barroco frente a un clasicismo emergente, que busca en la antigüedad grecolatina los fundamentos inmutables en los que asentar un modelo ideal de belleza.

La presencia de los Tiepolo en España rezuma algo de soledad e incompreensión. Quizás la mejor muestra de ello son las opiniones sobre Giandomenico vertidas por Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Dicciona-*

/Páginas 16-17/

FIG. 7.

Giandomenico Tiepolo,
Polichinela en la cárcel.
Lápiz y acuarela, 349 x 465
mm. National Gallery of Art,
Washington

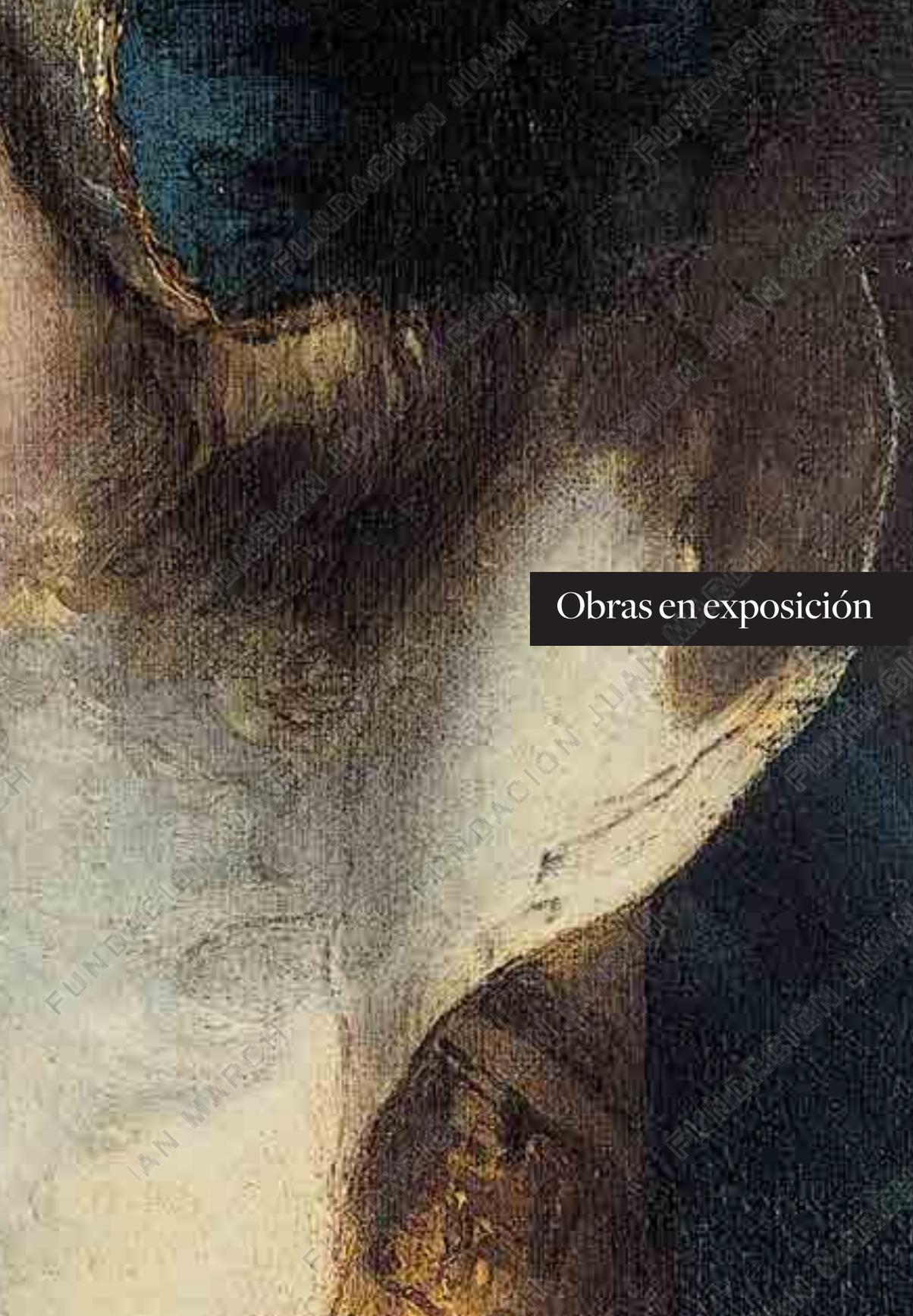




rio histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, publicado en Madrid en 1800, esto es, cuatro años antes de la muerte del artista. Y su juicio resulta todavía más interesante al ser persona que conocía los fundamentos del arte de la pintura (él mismo intentó ser pintor), era amigo de artistas (Goya pintó su retrato y el de su mujer) y había llegado a reunir una notable colección de estampas y dibujos. Sorprendentemente, Ceán confundió las vidas de los dos hijos, atribuyendo a Lorenzo alguno de los datos biográficos de Domenico, y viceversa, muestra inequívoca del mermado crédito que entonces ambos merecían. Entre los méritos que con justicia atribuye a Giandomenico está el de grabar “veinte y seis cabezas de caracteres extraños con bastante espíritu y gusto pintoresco”²⁵. Mucho más benevolentes resultaron los juicios sobre Giambattista y su pintura, en los que se percibe respeto, admiración y un no disimulado ánimo reivindicativo. Allí, después de loar la bóveda del Salón del Trono del Palacio Real, sorprende con una opinión extraña en quien se había autoimpuesto no escribir más que información avalada por datos históricos: “Muchas cosas se dicen contra el extraño modo de pintar de este profesor por haberse separado del camino común que conduce á la imitación de la naturaleza; pero su gran genio y la maestría con que ha desempeñado su nuevo estilo, aunque lleno de peligros para los que se propongan seguirle, le pondrán siempre á cubierto de la sátira de aquellos que no sean capaces de imitarle”²⁶.

- 1 Antonio Morassi, “Giambattista e Domenico Tiepolo alla villa Valmarana”, *Le Arti*, XIX (abril-mayo 1941) y Antonio Morassi, Tiepolo. La Villa Valmarana. Cinisello Balsamo, Milán: Edizioni D'Arte Amilcare Pizzi, 1945.
- 2 Adriano Mariuz, Giandomenico Tiepolo. Venecia: Alfieri, 1971. En posteriores publicaciones completó la información allí recogida. La última fue: “Giandomenico Tiepolo (1727-1804)”, en *Giandomenico Tiepolo. Maestria e Gioco. Disegni dal mondo* (dir. Adelheid M. Gealt y George Knox) [cat. expo., Castello di Udine, 14 septiembre-31 diciembre]. Milán: Electa, 1996, pp. 17-38. Reeditado en A. Mariuz, *Tiepolo*. Verona: Cierre Edizioni, 2008, pp. 365-390 (en adelante, Mariuz 1971, Mariuz 1996 y Mariuz 2008, respectivamente).
- 3 Lorenzo Tiepolo (dir. Andrés Úbeda de los Cobos) [cat. expo., Museo Nacional del Prado, Madrid, 21 octubre-15 diciembre]. Madrid: Skira, 1999.
- 4 “[...] los Pintores deben procurar vencer en las obras grandes, esto es, las que puedan deleitar a los Señores Nobles y a los ricos, porque estos procuran la fortuna de los Artistas [...]. Por ello la mente del Pintor debe siempre tender a lo Sublime, a lo Heroico, a la Perfección”. *Nuova Veneta Gazzetta* (20 marzo 1762). Cit. en Francis Haskell, *Patrons and Painters: a Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven: Yale University Press, 1980, ed. rev. y aum., p. 253 y en Mariuz 1996, p. 28.
- 5 George Knox, “Giandomenico Tiepolo: disegni”, en *Giandomenico Tiepolo. Maestria e Gioco...*, cit., pp. 39-61.
- 6 Fernando Rigon, *Giambattista e Giandomenico Tiepolo, Villa Valmarana ai Nani*. Schio: Sassi, 2008.
- 7 Mariuz 1971, p. 150, lám. 190.
- 8 *Ibid.*, p. 130, lám. 189.
- 9 G. M., Urbani de Gheltof, “Tiepolo in Ispagna”, *Bulletino di Arti e Curiosità Veneziane*, 1880, p. 171.
- 10 Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*. Madrid: Fototipia de Hauser y Menet, 1916, p. 135.
- 11 Museo Nacional del Prado, cat. n.º 2464.
- 12 Como ocurre en el *Descanso en la huida a Egipto* (colección particular), la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* (colección particular) o *San José con el Niño Jesús*, para la iglesia de san Pascual de Aranjuez. *Giambattista Tiepolo 1696-1770* (ed. Keith Christiansen) [cat. expo.]. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 344.
- 13 José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y obra*. Zaragoza: Moncayo, 1995, p. 275.
- 14 Francisco Javier Sánchez Cantón, “Cómo vivía Goya (I. El inventario de sus bienes; II. Leyenda e historia de la Quinta del Sordo)”, *Archivo Español de Arte*, XVIII (1946), p. 106.
- 15 Las fechas se deducen del último cuadro de la serie el *Entierro de Cristo*, fechado en 1772. Todos ellos fueron presentados públicamente en la veneciana plaza de san Marcos el 31 de agosto, como ocurría en determinadas ocasiones con obras que iban a abandonar la ciudad. Cf. Mariuz 1971, p. 71, nota 84.
- 16 Las medidas aproximadas son 125 x 145 cm. Cat. n.º 355-362.
- 17 Sandra Moschini-Marconi, “Il catalogo delle Gallerie dell'Accademia. Nuovi accertamenti”, *Ateneo Veneto* (1967), p. 154.
- 18 Mariuz 1996, p. 32.
- 19 *Ibid.*, p. 31.
- 20 Se trata de *Judith y Holofernes*, Museo Nacional del Prado, cat. n.º 391. Cf. Juan J. Luna, “Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980), pp. 321-338; aquí p. 330, documento fechado el 15 de agosto de 1768.
- 21 Jesús Urrea Fernández, “Una familia di pittori veneziani in Spagna: i Tiepolo”, en *Venezia e la Spagna*. Milán: Electa, 1988, p. 242.
- 22 Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos, y Compañía, 1772-1794, XVIII tomos; aquí tomo VI (1776), pp. 15-21.
- 23 *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolas de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III, del Consejo de S. M. en el de Hacienda, su Agente y Procurador General en la Corte de Roma*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780, p. XIV.
- 24 *Ibid.*
- 25 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, vol. V, p. 44.
- 26 *Ibid.*, p. 46.



The image is a close-up of a dark, textured abstract painting. A prominent diagonal band of light, yellowish-tan and white tones runs from the bottom left towards the top right. The rest of the painting is composed of dark, moody colors like deep blues, blacks, and browns, with visible brushstrokes and a rough, layered texture. A black rectangular box is overlaid on the right side of the image, containing the text 'Obras en exposición' in white. A faint, repeating watermark 'FUNDACIÓN JUAN MARCOTTE' is visible across the entire image.

Obras en exposición

1

Giandomenico Tiepolo
Retrato de hombre con turbante, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



2

Giandomenico Tiepolo
Retrato de viejo barbado, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



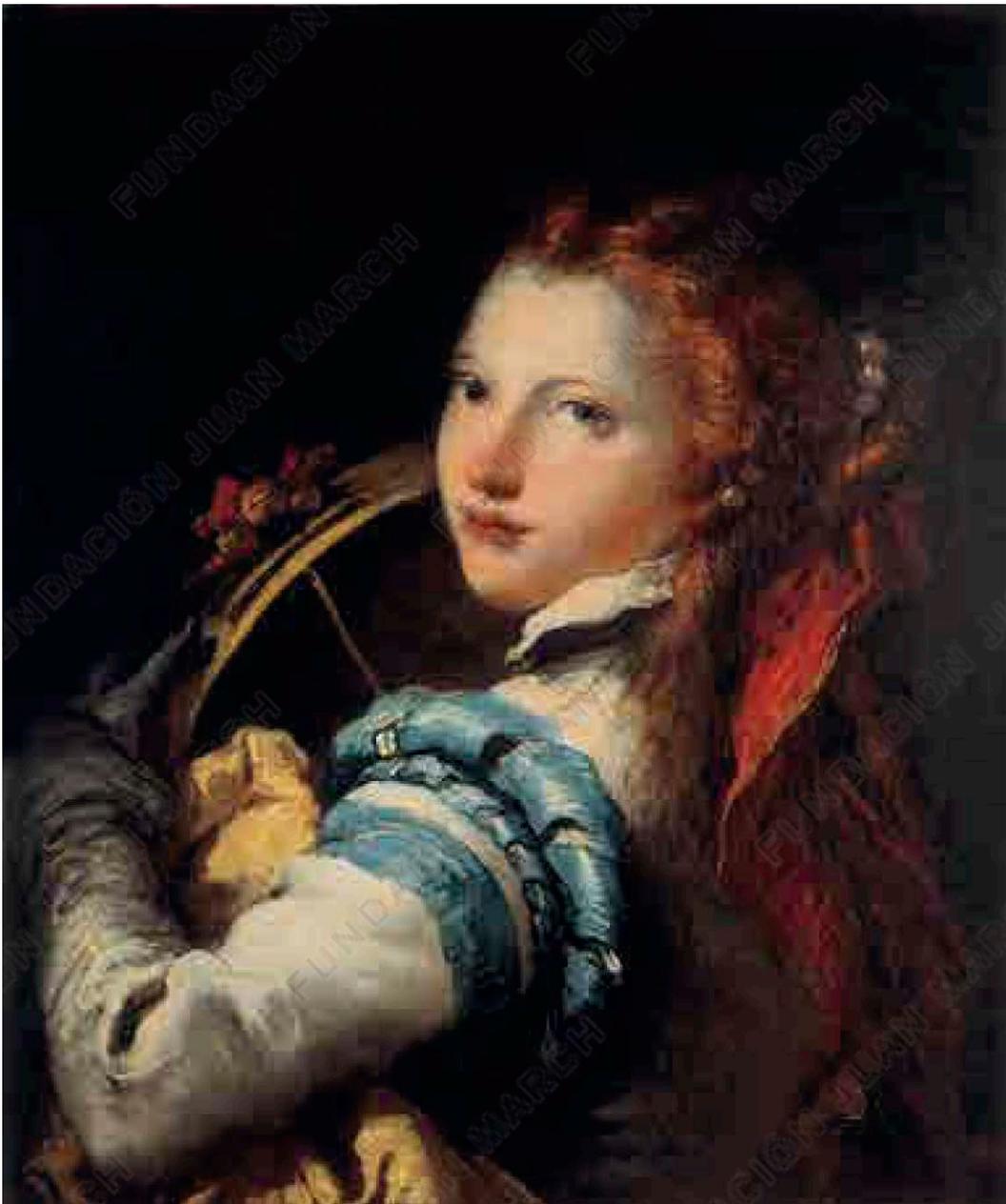
3

Giandomenico Tiepolo
*Retrato de mujer de perfil, supuesto retrato de
Anna Maria Tiepolo, c. 1768*
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



4

Giandomenico Tiepolo
Retrato de mujer con tambor, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



5

Giandomenico Tiepolo
*Retrato de joven con pañuelo y flores
en la cabeza, c. 1768*
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



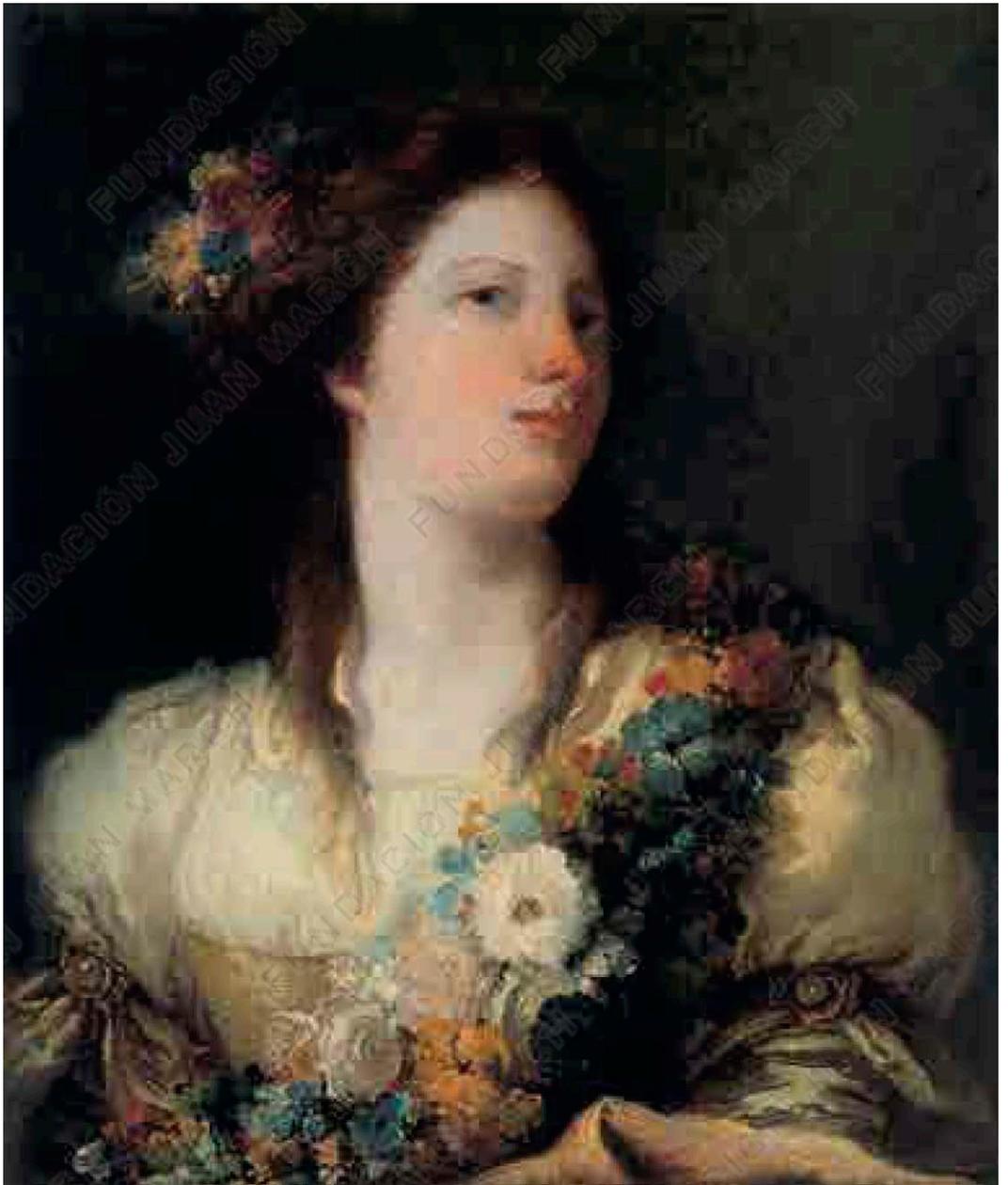
6

Giandomenico Tiepolo
Retrato de joven con frutas, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



7

Giandomenico Tiepolo
Retrato de joven con guirnalda de flores, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



8

Giandomenico Tiepolo
Retrato de joven con lazo rojo en la cabeza, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



9

Giandomenico Tiepolo
Retrato de joven con lazo azul en la cabeza, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular



10

Giandomenico Tiepolo
Retrato de joven con pañuelo en la cabeza, c. 1768
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
Colección particular







Los Retratos de fantasía

La serie de cabezas que justifica esta exposición está compuesta por 10 pinturas: dos de hombres orientales barbados y ocho más de mujeres jóvenes. Todas ellas presentan las mismas medidas: 60 por 50 centímetros, que es el formato más común en las obras de esta naturaleza presentes en el catálogo de Giandomenico Tiepolo. Nada se sabe sobre aspectos fundamentales de estas obras, como cuál fue su primer propietario, cómo las dispuso en su residencia o qué impacto produjeron en sus contemporáneos. Las primeras noticias conocidas las sitúan en una colección particular del Puerto de Santa María (Cádiz), desde donde pasaron, probablemente después de la Guerra Civil española, a sus actuales propietarios¹. Prueba del interés que suscitaron son las dos copias del *Retrato de mujer con tambor* [CAT. 4] existentes en el Museo de Cádiz, considerados hasta los años 50 del siglo XX originales de Giandomenico, y la copia del *Retrato de hombre con turbante* [CAT. 1], que estuvo en la colección Lázaro Galdiano y cuyo paradero actual se ignora².

Los *Retratos de fantasía* constituyen uno de los capítulos menos estudiados de la producción de la familia Tiepolo, sin duda por las dificultades para atribuir los ejemplares conocidos a cada uno de los miembros de la saga y a sus numerosos imitadores. Una buena muestra de ello es la serie que nos ocupa, cuyos originales han permanecido desconocidos hasta ahora, sin que esta circunstancia haya sido óbice para que las copias existentes constituyeran objeto de debate. Concretamente, a través de las mencionadas copias del *Retrato de mujer con tambor* [CAT. 4] existentes en Cádiz. Y el repaso de las dudas suscitadas resulta particularmente interesante porque puede extrapolarse sin dificultad al conjunto de estos “retratos”. Efectivamente, el catálogo del Museo de Cádiz correspondiente a 1876 citaba ya ambas pinturas con los números 51 y 52, la primera como original de Giambattista y la segunda como copia³. A principios del siglo XX, Pompeo Molmenti dio a conocer la fotografía a la crítica especializada, aunque fuera en realidad la de una de sus copias⁴. Esta información fue recogida por eminentes investigadores, como Eduard Sack (1910)⁵, que atribuyeron la pintura a Giambattista. Al parecer, fue Francisco Javier Sánchez Cantón el primero en aceptar su condición de copia (1953)⁶, quizás porque tenía noticia de los originales en colección

FIG. 1.

Giandomenico Tiepolo,
Retrato de mujer joven.
Museo Lázaro Galdiano,
Madrid. Inv. 3549



sanluqueña. Desde entonces, otros investigadores se han ocupado de la pintura afinando poco a poco sobre su atribución; como Jacob Bean, quien señaló la existencia de un dibujo atribuido a Giandomenico, que consideró preparatorio para esta pintura⁷, o Antonio Morassi (1962), que atribuyó finalmente! la pintura (en realidad, la copia) a Giandomenico, por su proximidad con otras que con certeza son de su mano⁸.

Lamentablemente, todos los intentos de localizar las pinturas que se muestran en esta exposición en las colecciones gaditanas del siglo XVIII han resultado infructuosos. Efectivamente, no figuran en la célebre de Sebastián Martínez, amigo de Goya, que poseyó obras de este y de otros contemporáneos del veneciano, como Mengs o Pompeo Batoni⁹; ni en la de Pedro Alonso O'Cruley¹⁰, ni en la de José Murcia¹¹, las tres vendidas a la muerte de sus propietarios.

Existen indicios indirectos que permiten sospechar que los *Retratos de fantasía* debieron gozar de un éxito considerable. Muestra de ello es el crecido número que ha llegado hasta nosotros, aunque, lamentablemente, y como pone de manifiesto la serie que nos ocupa, muy poco se sabe sobre la identidad de sus compradores. Agustín de Silva Fernández de Híjar, X duque de Híjar y Presidente del Consejo de Órdenes, conocido por sus veladas literarias, poseyó un juego, que bien pudo haber adquirido directamente al artista. Todos o una parte de ellos pararon en la colección del marqués de Salamanca, en cuya venta parisina de los días 25 y 26 de enero de 1875 se citan “cinco estudios de cabezas de expresión diferente”¹², cuyas medidas, en torno a los 85 centímetros de altura, son considerablemente más grandes que las de los que aquí se estudian. Se tiene también noticia de otras tres cabezas de viejo que poseyó el todopoderoso Manuel Godoy, quien las debió adquirir en el mercado de arte madrileño. Una de ellas ha sido identificada en el Museo de la Academia de San Fernando (Madrid)¹³.

También se desconoce la cronología de estas pinturas, aunque en este asunto todos los especialistas en la obra de Giandomenico han alcanzado un infrecuente acuerdo, fechando todas las conocidas durante su etapa española (1762-1770). De manera excepcional, alguno de los conjuntos pintados por Giandomenico ha llegado íntegro hasta nosotros, mientras que son muchas más las pinturas que hoy se conservan individualmente. Así, además del que aquí se trata, existe otro juego formado por cuatro soberbias cabezas de viejo en la colección del marqués de Perinat (Madrid), y uno más se conserva en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid), que, por estar integrado por ancianos barbados (una pintura) y mujeres jóvenes (otras cuatro), es el que más se aproxima al nuestro [Fig. 1]¹⁴.

La información disponible sobre estas pinturas es tan escasa que resulta difícil responder incluso a las preguntas más obvias. Así, por ejemplo, ignoramos si llegó a existir un modelo de galería estándar, y, si así fue, desconocemos cuántos cuadros la integraban. No resulta posible tampoco especular sobre si, como ocurre en la colección que aquí se estudia, era frecuente combinar viejos barbados con mujeres jóvenes. Tampoco puede descartarse que en alguna de ellas se integraran retratos de jóvenes varones, conocidos a través de algunos ejemplos que han llegado hasta noso-

tros¹⁵, o mujeres ataviadas a la oriental, de las que existen algunos ejemplos muy mediocres, quizás copias de originales tiepolescos actualmente desaparecidos¹⁶. Por otra parte, no se trataría de una práctica ajena a Giandomenico, que las pintó con notable éxito en el fresco conocido como *El paseo invernal* del pabellón gótico de la Villa Valmarana [Fig. 2].

Lo que sí es posible establecer es que Giandomenico realizó pinturas de calidad desigual, con diversa factura y, también, diferencias en el esmero con el que trató ropajes, rostros o aderezos, que varían considerablemente de una pintura a otra, o mejor, de un juego a otro. Y no encuentro dificultad alguna para reconocer que el que nos ocupa es, junto con el de la colección Perinat, el mejor de todos ellos. En los retratos femeninos que aquí se muestran Giandomenico retrató ligeramente las figuras respecto a otros ejemplares conocidos, mostrando así los brazos, aunque sólo en un caso podemos contemplar una de sus manos. De este modo, pudo enriquecerlos con ramos o guirnaldas de flores, frutas, un tambor, la citada mano o con las telas decorativas de mangas y mantos, de vibrante color y dudosa utilidad, que aparecen en el extremo inferior de casi todas ellas. Además, el artista ofrece aquí una mayor variedad de actitudes, más allá de la visión frontal, o los habituales tres cuartos a derecha e izquierda; situando una de ellas, sin duda la más bella, de perfil [CAT. 3] y, otra en una inédita y sorprendente visión dorsal [CAT. 4]. La comparación con el resto de los retratos femeninos existentes al margen de este conjunto confirma esta observación. Efectivamente, en casi todos los demás, Giandomenico realizó la operación opuesta, acercando los modelos al primer plano, ahorrándose así los citados complementos y dando con ello lugar a imágenes que carecen de buena parte del atractivo decorativismo que presentan los que aquí se tratan, sin que por ello debamos dudar de su autoría.

En términos estrictos no son “retratos”, esto es, imágenes que reproducen el aspecto físico de un individuo concreto, sino “tipos”, o modelos genéricos que no evocan a ningún personaje en particular, sino que manifiestan las características que se le supone a un



FIG. 2.
Giandomenico Tiepolo,
El paseo invernal (detalle).
Pabellón gótico de la Villa
Valmarana, Vicenza



FIG. 3.
Rembrandt, *Hombre barbado con sombrero de piel*. Aguafuerte, 114 x 105 mm



FIG. 4.
Giovanni Benedetto Castiglione, *Cabeza de viejo*. Aguafuerte, 110 x 81 mm

grupo social, económico, intelectual, etc. Por ejemplo, la visión estricta y concentrada de viejos barbados, como filósofos u hombres venerables de una Antigüedad soñada; o el carácter desenfadado e inocente de jóvenes muchachas, rodeadas de flores o instrumentos musicales, probable representación de un modelo ideal de belleza femenina. En alguna ocasión se ha tratado de relacionar alguno de los retratos masculinos con personajes históricos, con resultados muy poco satisfactorios¹⁷. Del éxito cosechado por Domenico con este género habla la diversidad de copias existente y la dificultad para atribuirlos correctamente a los diversos miembros de la saga familiar.

Retratos de filósofos

El mundo de fantasía que recrean estas pinturas no pertenece completamente a los Tiepolo, sino que tiene su origen en la centuria anterior, cuando un número reducido de artistas ensayaron con diversa fortuna la producción de cabezas de fantasía con hombres barbados de aspecto solemne. El modelo paradigmático fue Rembrandt, de donde se obtuvieron sus características generales: hombres de edad con fastuosas e irreales vestiduras y de aspecto genérico, esto es, carentes de identidad concreta [Fig. 3]. Hasta los detalles menores proceden de las estampas del artista holandés, como el rico cinturón que con frecuencia cruza su pecho, adornado con camafeos o miniaturas. Además, no hay duda alguna de que Giambattista, patriarca de la saga familiar, conoció y apreció las dos series de *Teste all' orientale* del artista genovés Benedetto Castiglione [Fig. 4], de sabor inequívocamente rembrandtiano. De Castiglione obtuvo el gusto por las visiones insólitas, como la aproximación dorsal que oculta el

rostro del retratado¹⁸. El conde Antonio Maria Zanetti (1680-1767), coleccionista y comerciante de arte, reconocía en carta a Pierre-Jean Mariette (1694-1774) que estos dos artistas constituían el estímulo más poderoso recibido por Giandomenico¹⁹. En el extremo opuesto a esta sensibilidad que prima el carácter decorativo de la representación se encuentran artistas como José de Ribera, Salvator Rosa [Fig. 5] o Pietro della Vecchia. Ribera estableció las características de un modelo de filósofo distinto, humildes personajes masculinos de busto prolongado y colores terrosos, habitualmente asociados a atributos que permiten su identificación; unos —como ocurre en ciertas pinturas de Luca Giordano— vienen a ser auténticos autorretratos, otros —Salvator Rosa— permiten reconocer una vena de pensamiento más profundo. Frente a ellos, los de Tiepolo son producto de su imaginación y carecen del deseo de verosimilitud o profundidad filosófica que es posible encontrar en algunos ejemplos del siglo anterior. No existe un estudio sobre la fortuna crítica de estas pinturas en otros ar-



FIG. 5. Salvator Rosa, *Cabeza de hombre con turbante*. Óleo sobre lienzo, 59,5 x 49,5 cm. Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, en préstamo de la Colección Denis Mahon



FIG. 6. Giovanni Battista Pittoni, *Astrónomo oriental*. Óleo sobre lienzo, 46,3 x 37,8 cm. Mercado de arte, Londres

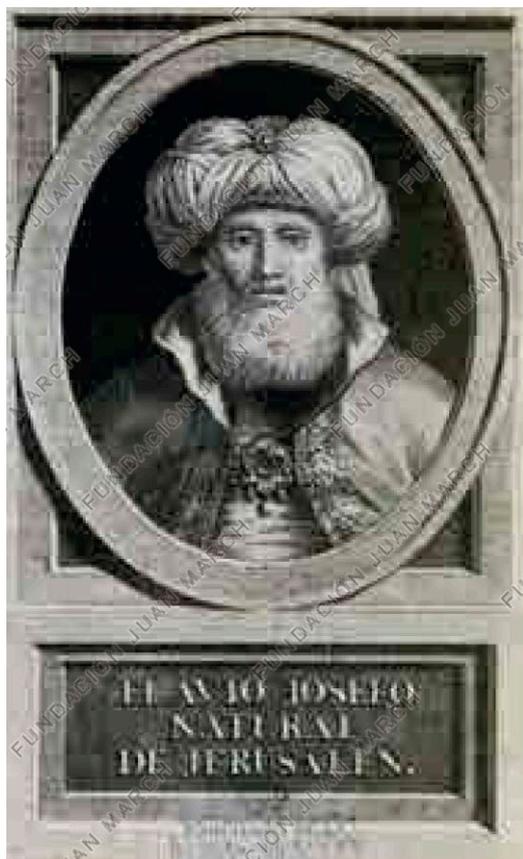


FIG. 7.
Fernando Selma,
Flavio Josefo. Grabado
calcográfico

pinturas. De acuerdo con este investigador, Giandomenico reutilizó para sus aguafuertes material procedente del catálogo paterno, tanto dibujos como figuras sueltas procedentes de pinturas, que convirtió en protagonistas de sus representaciones de filósofos. Además, se sirvió de las cabezas de viejo pintadas por Giambattista, 20 de las cuales han sido identificadas como modelos de las estampas del hijo²³. Teniendo en cuenta que ese primer libro de estampas estaba en curso de producción en otoño de 1757, es preciso considerar que Giambattista dio comienzo al género de los viejos barbados o filósofos antes de dicha fecha, momento en que ya

tistas, que, sin embargo, debió ser considerable. Prueba de ello es la excelente cabeza pintada por otro veneciano, Giovanni Battista Pittoni (1687-1767), en todo semejante a las de Tiepolo y quizás pintada como consecuencia del éxito comercial de la fórmula [Fig. 6]²⁰; en España, algunas de estas imágenes se utilizaron para identificar personajes históricos, como ocurrió con la curiosa estampa abierta por Fernando Selma según dibujo de Antonio Carnicero, en la que se representa un supuesto retrato de “Flavio Josefo natural de Jerusalem” [Fig. 7], en realidad uno de los filósofos de la colección Perinat de Madrid²¹.

Giandomenico utilizó para la elaboración de sus *Retratos de fantasía* los ejemplares pintados con anterioridad por su padre. Este pudo comenzar la producción de cabezas de viejos barbados a mediados de la década de 1740, muchos de los cuales fueron grabados por Giandomenico en dos libros de 30 estampas cada uno²². Salvo raras excepciones, las cabezas pintadas por este reproducen con mayor o menor fidelidad imágenes del primero de estos dos libros, precisamente, el único que puede fecharse con seguridad antes del viaje a Madrid (1762). George Knox formuló una propuesta, hasta ahora no rebatida, por medio de la cual trató de explicar la génesis de estas



FIG. 8.
Giandomenico Tiepolo,
*Retrato de viejo con
espada*. Aguafuerte

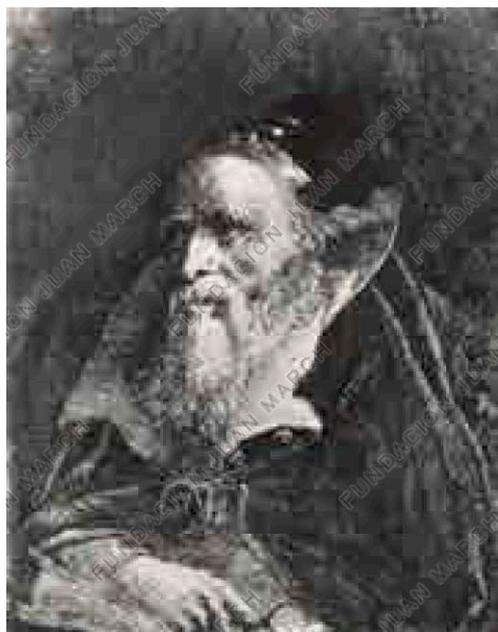


FIG. 9.

Giandomenico Tiepolo,
*Retrato de anciano
barbado*. Aguafuerte

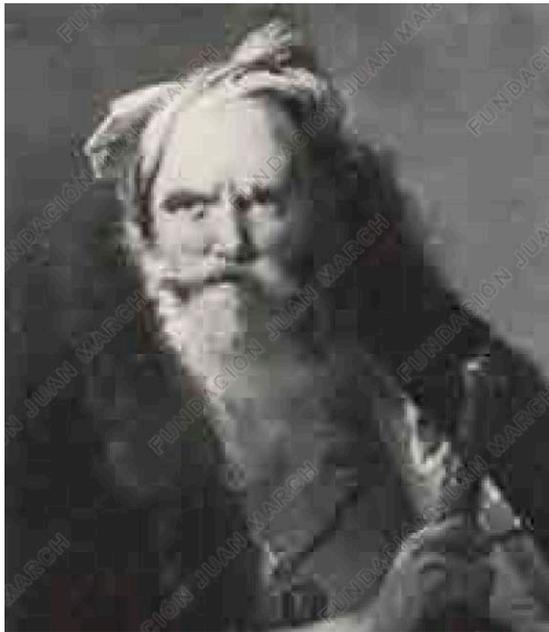


FIG. 10.

Atribuido a Giambattista
Tiepolo, *Retrato de viejo
con espada*. 58 x 47,5 cm.
Ubicación desconocida

tenían que existir al menos los 20 ejemplares que sirvieron de modelo a Giandomenico.

Los aguafuertes reproducen, invertidas, esta primera serie de cabezas de Giambattista [Fig. 8, 9]. Además, en ocasiones aparecen mutiladas en su parte baja, donde con frecuencia Giandomenico eliminó los atributos que portan: libros, espadas, etc. Tal es el caso de las dos cabezas de viejo de la colección que aquí se presenta, cuya secuencia de elaboración puede seguirse con bastante exactitud. La primera de ellas, *Retrato de hombre con turbante* [CAT. 1], de mayor calidad, parte de una cabeza de viejo conocida ahora a través de fotografías [Fig. 10]²⁴. Allí, el personaje representado aparece algo más alejado del primer plano, dando con ello pie a la aparición de parte de su brazo y su mano, que porta una espada²⁵. En su estampa [cf. Fig. 8], Giandomenico reproduce al anciano en posición inversa y en un plano más próximo al espectador, por lo que la espada, ahora a la izquierda, pierde protagonismo. El propio Giandomenico utilizó esta estampa (y no el original paterno) como modelo para su pintura [CAT. 1], como prueba que el personaje fije su mirada a la derecha, como en la estampa, o que de la cadena que cruza su pecho no cuelgue una medalla, como ocurre en el original paterno. Además, Giandomenico eliminó la mano que porta la espada y convirtió el pañuelo que el viejo lucía en su cabeza en un aparatoso turbante. Estas dos modificaciones parecen confirmar, como se ha supuesto, la deriva decorativista de Giandomenico, convirtiendo figuras con una remota filiación filosófica en bustos de intención exclusivamente decorativa²⁶. De esta cabeza se conserva otro ejemplar prácticamente idéntico, también de mano de Giandomenico, en M. M. Cailleux (París)²⁷.

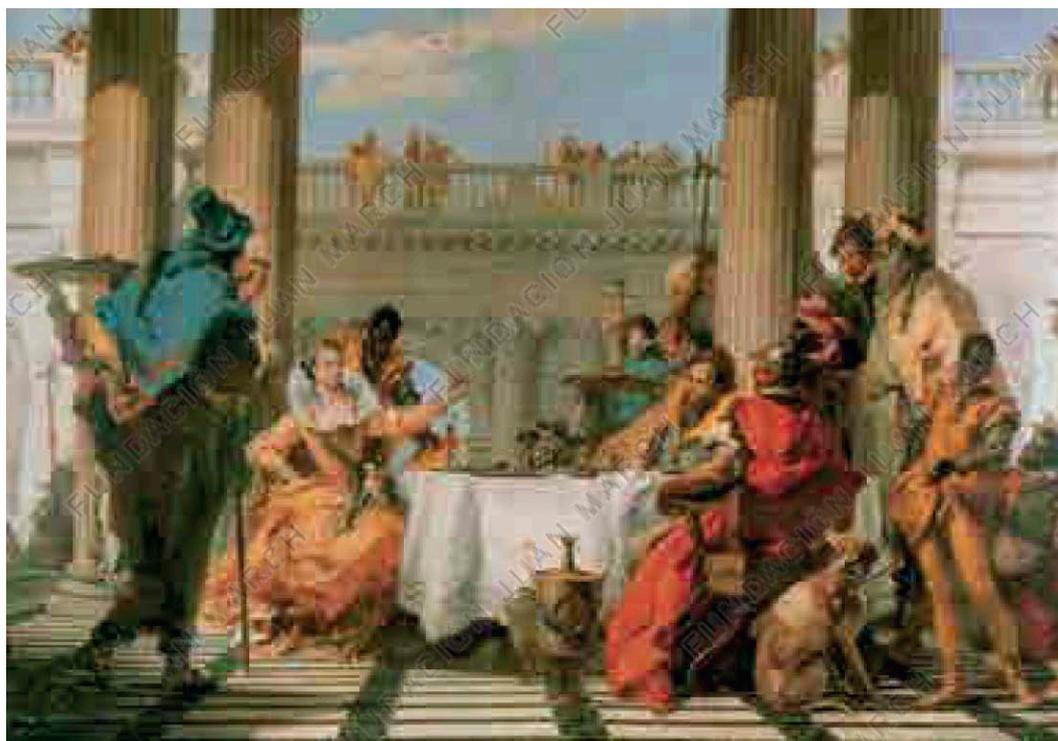


FIG. 11. (derecha)
Giandomenico Tiepolo,
Estudios para el fresco
de la Kaisersaal (detalle).
Wurzburgo, antes en
Museum Boijmans Van
Beuningen, Róterdam

FIG. 12.
Giambattista Tiepolo,
*Banquete de Marco
Antonio y Cleopatra.*
Óleo sobre lienzo,
24,9 x 34,6 cm. National
Gallery of Victoria,
Melbourne



Para el segundo de los dos retratos de viejo que aquí se presentan [CAT. 2], podemos adivinar un proceso algo más complejo. Como en el caso anterior, su origen se localiza en la obra del padre, aunque Giambattista utilizó al mismo anciano en diversas ocasiones. Primero, se conserva un dibujo que bien pudo servir de modelo para alguna de las obras que se mencionan a continuación [Fig. 11]²⁸. La más interesante es su *Banquete de Marco Antonio y Cleopatra*²⁹, conocido a través de diversas versiones y



FIG. 13.
Giambattista o
Giandomenico Tiepolo,
Cabeza de filósofo,
1750/1760. Óleo sobre lienzo,
61 x 50 cm. Minneapolis
Institute of Arts, The William
Hood Dunwoody Fund,
Mineápolis



FIG. 14.
Lorenzo Tiepolo, *Busto de
oriental*. Pastel sobre papel
azul, 55,2 x 47,2 cm. Museo
Nacional del Prado, Madrid

donde, junto a los dos protagonistas de la narración, aparece un viejo barbado muy próximo al de la pintura que nos ocupa [Fig. 12]. Y, por último, existen dos cabezas de viejo que utilizan al célebre anciano: una considerada unánimemente de mano de Giambattista, conservada en colección particular³⁰; la segunda, de atribución más controvertida, forma parte de la colección del Minneapolis Institute of Arts [Fig. 13] y reproduce invertido al mismo sujeto³¹. Para el retrato que aquí se muestra, Giandomenico tomó como modelo, invertido, el ejemplar de Minneapolis, razón por la cual en la estampa aparecen también el libro abierto y la mano portando los lentes. Nuestra pintura presenta un aspecto muy parecido al grabado, aunque, como en el filósofo anterior, acercó el modelo al primer plano, eliminando así todos los elementos que aparecían en la parte baja.

El tercer Tiepolo, Lorenzo, se aplicó también a la producción de cabezas de viejo, aunque sus propuestas siguieron un camino radicalmente distinto, ajeno por tanto a la sensibilidad del patriarca de la saga. Prueba de ello son sus dos cabezas de oriental presentes en la colección del Museo del Prado, realizadas al pastel con maestría inigualable. El denominado *Busto de oriental* [Fig. 14], por ejemplo, humaniza los modelos de Giambattista (y de Giandomenico), con sus ojos cansados, párpados caídos y pro-

minentes ojeras, responsables de su aspecto ligeramente melancólico³². No se conocen cabezas de mujeres jóvenes, no al menos concebidas de la misma forma que su padre y hermano. Lo más próximo en el catálogo de Lorenzo son sus retratos de infantas de la familia real española, que por su carácter específico, por representar personajes concretos, constituyen una categoría diferente al modelo que se estudia en estas líneas³³.

Los retratos femeninos

También en este caso los Tiepolo continuaron una larga tradición que había sido especialmente fecunda en Venecia. Conocemos ejemplos de pinturas semejantes de Rafael, Parmigianino, Tiziano, Veronés o, en fechas más próximas, Rosalba Carriera, que los popularizó con la técnica del pastel. No es de extrañar, con estos precedentes, que el atuendo de las jóvenes pintadas por Giandomenico tenga un sabor lejanamente *cinquecentesco*.

El proceso de elaboración de las pinturas de muchachas jóvenes fue muy diferente al de los filósofos. Efectivamente, la existencia en estos últimos de un primer juego de pinturas que sirvió de modelo para las estampas, a partir de las cuales se obtuvieron las pinturas que nos ocupan, comporta un tortuoso procedimiento que no fue seguido en el caso de los retratos femeninos. Y las razones que justifican esta diferencia podrían encontrarse en el hecho de que, frente a los ancianos, que nacieron de la desbordante imaginación de Giambattista, los retratos femeninos que aquí se muestran constituyen una genuina invención del hijo mayor, que (como veremos más adelante) sólo en contadas ocasiones y para detalles genéricos o superficiales se aproximó a los modelos paternos. Existe tanta distancia entre los retratos de los dos integrantes de la familia, que es necesario concluir que el modelo paterno no fue del agrado de Giandomenico, que se vio obligado a elaborar uno nuevo más acorde con su sensibilidad. En relación con todo ello existe una noticia de difícil interpretación: el 21 de junio de 1758 Giandomenico manifestó a Pierre-Jean Mariette su intención de abrir una serie de nueve o diez estampas de retratos femeninos, que, por motivos desconocidos, nunca llegó a realizar. Se ha supuesto que dichas estampas reproducirían modelos paternos, aunque no existe ninguna evidencia documental en la que apoyarse para sostener tal hipótesis³⁴. Tampoco resultaría imposible que tuviera en mente grabar los retratos femeninos de su invención³⁵. Se trata, pues, de una noticia que abre nuevos interrogantes sobre la génesis de las jóvenes de Giandomenico, muchos de los cuales, lamentablemente, no encuentran una respuesta satisfactoria. En el aire permanece la pregunta de por qué no llegó finalmente a grabarlos. Así, aceptando que pretendió grabar los modelos paternos, se ha propuesto que en ellas no quedaría tan patente la vinculación estilística con sus dos maestros: Rembrandt y Castiglione, célebres por sus retratos de viejos, argumento que pudo desanimarlo hasta terminar abandonando el proyecto³⁶. Aunque, si aceptamos que pensó en grabar sus propias pinturas, entonces podría pensarse en una justificación estrictamente comercial, al considerar su autor que una aventura tan costosa y no



FIG. 15.
Giambattista Tiepolo,
*Retrato de joven con
papagayo*. Óleo sobre
lienzo, 72 x 53,5 cm.
Ashmolean Museum,
Oxford

amparada por la inmensa figura del padre debería tener necesariamente escasa rentabilidad económica.

También sigue sujeto a debate el sentido de estas imágenes, sobre todo cuando aparecen parcialmente desnudas o cuando se asocian a objetos, animales o colores que pueden vincularse a intenciones de carácter veladamente erótico. Ha sido posible interpretar en ese sentido ciertas pinturas de Giambattista, como el *Retrato de joven con papagayo* [Fig. 15] del Ashmolean Museum de Oxford, por mostrar su pecho desnudo, por sus joyas costosas, por el abundante uso del amarillo (vinculado con las cortesanas venecianas) y por el propio papagayo, que se relaciona con la lujuria³⁷. Sin embargo, esta asociación no resulta tan evidente en las obras de Giandomenico, donde parece cierto que, tanto por sus recatados atuendos, como por la presencia de mujeres de belleza menos explosiva, primó su carácter decorativo.

Como se indicó a propósito de las cabezas de viejo, sus retratos femeninos de fantasía son obra española y, probablemente, fueron concebidos como series. Además de los presentes en las colecciones ya señaladas (la que justifica esta exposición y la existente en el Museo Lázaro Galdiano), se conocen al menos otros nueve retratos femeninos de fantasía, algunos de ellos con origen indudablemente español, actualmente dispersos y candidatos a integrar una o varias series más³⁸. Se trata de los siguientes: el *Retrato de mujer* (The Cleveland Museum of Art)³⁹, que es, sin duda, el más célebre de todos ellos. Procedente de una colección española, se hallaba ya en 1938 en Estados Unidos⁴⁰; *Retrato de joven en traje de paje* (colección William van Horne, Montreal)⁴¹; *Retrato de joven con flores en los cabellos*

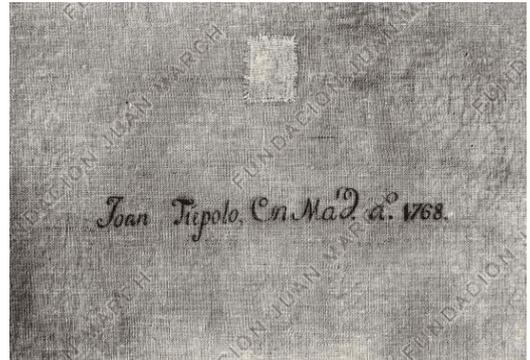


FIG. 16.
Giandomenico Tiepolo,
*Retrato de joven con
guirnalda de flores.* Óleo
sobre lienzo, 60 x 50 cm.
Antigua Colección Aznar,
Madrid

FIG. 18.
Giandomenico Tiepolo,
Retrato de joven. Óleo
sobre lienzo. Antigua
Colección Tomás Harris,
Londres

FIG. 17.
Giandomenico Tiepolo,
*Busto de joven vestida de
azul.* Óleo sobre lienzo, 59 x
50 cm. Antigua Colección
Tomás Harris, Londres

FIG. 19.
Inscripción en el reverso del
cuadro (FIG. 17)

(colección Koplan, Nueva York)⁴²; *Retrato de mujer con sombrero de piel* (colección privada, Bérghamo)⁴³; *Joven con mandolina* (antes en la colección Espirito Santo Silva, Lisboa)⁴⁴; dos que se citan en la colección Aznar (Madrid) [Fig. 16]⁴⁵ y dos más en la antigua colección Tomás Harris (Londres), también de procedencia española [Fig. 17, 18]⁴⁶. De forma excepcional, en el reverso de una de ellas y pintado en el lienzo, probablemente por el propio artista, aparece la siguiente inscripción: “Joan Tiepolo, en Mad. aº. 1768” [Fig. 19], que debe ser, no sólo la fecha de esta pintura sino, en general, de todas ellas⁴⁷. Y las obras que se muestran en esta exposición deberían también situarse en una fecha próxima a esta. La aparición de este conjunto obliga de alguna forma a cambiar la percepción sobre estos “retratos”. Efectivamente, su unidad de estilo y de tamaño, los atuendos y actitudes de las jóvenes o el carácter genérico que comparten invitan a pensar en conjuntos unitarios, en auténticas series que fueron desmembradas en fechas que no resulta posible precisar⁴⁸. De hecho, y de manera excepcional, el *Retrato de mujer con guirnalda de flores* de la colección Aznar, se repite en esta exposición [cf. Fig. 16, CAT. 7]⁴⁹.

Los retratos de jóvenes tienen una doble procedencia iconográfica. Por una parte, la pintura de Giambattista. De ahí obtuvo su carácter genérico, elegante, su actitud mesurada, su presentación en el primer plano de

la composición y la eventual asociación con un instrumento musical que otorga una mayor variedad al conjunto. Es por ello por lo que ha sido posible establecer relaciones superficiales entre las pinturas del padre y las del hijo, como el *Retrato de mujer con mandolina*, de Giambattista⁵⁰, y el mismo tema tratado por su hijo (Lisboa).

Mucho más interesante es el *Retrato de joven con frutas* [CAT. 6], que ilustra como en ningún otro caso la sutil dependencia del hijo respecto de la pintura paterna. En realidad esta pintura constituye la fusión de distintos elementos. Por una parte, la propia sensibilidad de su autor, que consigue crear también aquí una imagen que comparte una estética común con el resto del juego. En segundo lugar, Giandomenico se apropió de dos pinturas del padre. La primera es el *Encuentro de Marco Antonio y Cleopatra* [Fig. 20], pintado en el Palazzo Labia de Venecia (1746-47)⁵¹. El

FIG. 20.

Giambattista Tiepolo,
*Encuentro de Marco
Antonio y Cleopatra*.
Palazzo Labia, Venecia





FIG. 21.
Giandomenico Tiepolo,
Virgen María, c. 1770.
Colección particular,
Budapest

rostro de Cleopatra reproduce un modelo utilizado en diversas ocasiones por Giambattista, en este caso vuelto hacia la derecha, con mirada altiva o indolente, collar de perlas al cuello y dos trenzas que asoman a ambos lados de este⁵². El mismo modelo, aunque invertido, se observa en la segunda pintura que Giandomenico estudió detenidamente: el célebre *Retrato de joven con papagayo* [cf. Fig. 15]⁵³, que reproduce de cerca el mismo tipo femenino con pequeñas variantes, como la trenza, aquí sustituida por hojas de vid sobre su hombro derecho. Se conoce un dibujo atribuido a Giandomenico que reproduce el primero de los dos rostros⁵⁴, y existen numerosas pruebas de que debió estudiar detenidamente el segundo. Y la más concluyente es el mencionado *Retrato de joven con frutas*, que adopta una actitud próxima a Cleopatra, con el mismo collar y la misma trenza, aunque su mano izquierda, la que toca las frutas, parece tomada de la mujer que acaricia el papagayo.

El segundo estímulo es la propia pintura de Giandomenico, donde con frecuencia aparecen modelos femeninos que se aproximan a los habituales en sus *Retratos de fantasía*, correspondientes tanto a temas religiosos como históricos, mitológicos o a su propio ambiente familiar. Entre los primeros, destacan sobre todo sus vírgenes, recogidas y dolientes, que comparten con sus retratos de jóvenes la misma belleza contenida y un tanto inexpresiva, su aparatosa indumentaria y su masiva presencia en el primer plano de la pintura. Buena muestra de ello es el ejemplar de pro-

piedad particular de Budapest [Fig. 21]⁵⁵, muy próximo en el tiempo a los cuadros que nos ocupan y cuyo tipo físico no es diferente del que presenta alguno de los *Retratos de fantasía*, como uno de los que estuvieron en la colección Harris [cf. Fig. 18]⁵⁶, con el que comparte el óvalo que conforma la cara, la forma de dibujar la nariz —que en ambos casos se prolonga en la ceja derecha—, la boca pequeña y prieta, el cuello poderoso. La imagen de la Virgen, con los paños de pliegues profundos y sinuosos alrededor de la cabeza, se repite en varios de estos retratos. El mejor ejemplo de esta autoapropiación se observa en el magnífico *Retrato de joven de perfil* [CAT. 3], que define un modelo de mujer diferente al del resto de la serie, con características físicas más definidas, menos genéricas. Tanto por el tipo físico como por su postura e indumentaria, su cabeza se encuentra muy próxima a la de la mujer situada en el extremo derecho de la VIII estación del *Vía Crucis* de la veneciana iglesia de San Polo [Fig. 22], obra juvenil de Giandomenico⁵⁷. El origen de ambas podría situarse en un dibujo atribuido a Giandomenico, a pesar de que presenta un tratamiento bien diferente de lo más identificable en este artista, integrado en una galería familiar dibujada por él [Fig. 23]. George Knox identificó a este personaje como Anna Maria Tiepolo, hermana del artista, que debería ser también quien aparece en la iglesia veneciana y en el cuadro aquí expuesto⁵⁸. Teniendo en cuenta

FIG. 22.

Giandomenico Tiepolo,
Jesús consuela a las mujeres
(detalle). Óleo sobre lienzo,
100 x 70 cm. VIII paso del
Vía Crucis del Oratorio del
Crucifijo, Iglesia de San Polo,
Venecia

FIG. 23.

Giandomenico Tiepolo,
Retrato de Anna Maria
Tiepolo. 236 x 168 mm.
Museo Nacional, Varsovia





este precedente, no resulta imposible considerar que algunas de las efigies con más carácter —de las que se conserva también un dibujo preparatorio (por ejemplo *Retrato de joven con tambor* [CAT. 4])—, estén tomadas del natural, quizás también de la propia familia. Este último retrato es, precisamente, otro buen ejemplo de reaprovechamiento de su pintura para la realización de este conjunto de retratos, puesto que su rostro reproduce literalmente el de santa Elena en *San Macario y santa Elena con la Vera Cruz* [Fig. 24], de la misma iglesia de San Polo⁵⁹, del que se conserva, como se ha comentado, un dibujo del propio Giandomenico⁶⁰.

Y, finalmente, Giandomenico obtuvo ese aire distinguido que todas comparten de sus cuadros con temas solemnes de la Antigüedad clásica, como se observa, por ejemplo, en *La continencia de Escipión* [Fig. 25]⁶¹ o en *Alejandro y la familia de Darío*⁶², cuyas mujeres comparten con las del juego que nos ocupa el aire distinguido y los mismos trajes de fantasía. Curiosamente, en Italia estas figuras merecieron críticas por estar ataviadas “a la española” y, por ello, resultar poco adecuadas para la representación de asuntos bíblicos⁶³.

FIG. 24.

Giandomenico Tiepolo, *San Macario y santa Elena con la Vera Cruz* (detalle). Óleo sobre lienzo, 149 x 95 cm. Oratorio del Crucifijo, Iglesia de San Polo, Venecia

FIG. 25.

Giandomenico Tiepolo, *La continencia de Escipión*. Óleo sobre lienzo, 121 x 97 cm. Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort

- 1 Como puede suponerse del comentario de Francisco Javier Sánchez Cantón: “De estas series hay noticia en una compuesta de ocho, que retrataba a una familia gitana, y que se conservó hasta hace poco en una colección sanluqueña”. *J. B. Tiepolo en España*. Madrid: CSIC, 1953, p. 24.
- 2 Se conoce por una foto en blanco y negro del Museo Lázaro Galdiano. Agradezco a Carmen Espinosa y a Carlos Sánchez Díez su amable disposición para mostrarme las pinturas y la documentación relativa a las mismas.
- 3 Cit. por César Pemán y Pemartín, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz (Pinturas)*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1964, p. 116. Una de las dos copias, sin que pueda precisarse cuál de las dos, apareció por última vez en el inventario correspondiente a 1916 de dicho Museo, mientras que la otra está atribuida actualmente a José García Chicano (1775-1844), que estudió en Roma y Florencia.
- 4 Pompeo Molmenti, *G. B. Tiepolo. La sua Vita e le sue Opere*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1909, p. 107.
- 5 Que añade la identidad del fotógrafo: Laurent y Cia. Cf. Eduard Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*. Hamburgo: Clarmanns Kunstverlag, 1910, p. 208, nº 433.
- 6 Francisco Javier Sánchez Cantón, op. cit., p. 24.
- 7 Jacob Bean, *Bayonne. Musée Bonnat. Les dessins Italiens de la collection Bonnat*. París: Éditions des Musées Nationaux, 1960, nº 167. Sanguina con toques de clarión sobre papel azul verdoso, 341 x 234 mm. Inscripción a pluma arriba a la derecha: “Tiepolo”. Inv. nº 1306.
- 8 Antonio Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo: including Pictures by his Pupils and Followers wrongly attributed to him*. Londres: Phaidon Press, 1962, p. 8. A pesar de ello, todavía en 1964, César Pemán y Pemartín afirmaba que se trataba de una “obra probable de Giambattista o quizás de alguno de sus hijos”, cf. op. cit., p. 116. Por su parte, Adriano Mariuz cita esta pintura entre las obras autógrafas de Giandomenico. Cf. *Giandomenico Tiepolo*. Venecia: Alfieri, 1971 (en adelante, Mariuz 1971), p. 116.
- 9 Cf. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia é Italia, por D. Nicolas de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule*. Cádiz: Imprenta de D. Manuel Bosch, 1813, tomo XIII, pp. 339-342; María Pemán, “La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz”, *Archivo Español de Arte*, tomo LI, nº 201 (1978), pp. 53-62; Nigel Glendinning, “Los contratiempos de Leandro Fernández de Moratín a la vuelta de Italia en 1796”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXXII, nº 3 (1979), pp. 580-582.
- 10 Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos, y Compañía, 1772-1794, XVIII tomos; aquí tomo XVIII, pp. 25 y 26.
- 11 *Ibid.*, pp. 27 y 28; N. de la Cruz y Bahamonde, op. cit., tomo XIII, pp. 337-339.
- 12 *Collection Salamanca. Tableaux anciens des Écoles Espagnole, Italienne, Flamande et Hollandaise provenant des galeries de l'Infant don Luis de Bourbon; du Marquis d'Altamira; du Marquis d'Almeina; de Iriarte; de la Comtesse de Chinchon, née de Bourbon; de Don José de Madrazo; etc., etc., et du Palais de Vista-Allegre. Vente Hôtel Drouot*. París, 1875, p. 71, nº 112.
- 13 Isadora Rose Wagner, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*. Madrid: Universidad Complutense, 1983, vol. II, pp. 464-466. No resulta posible identificar el origen de pinturas como la procedente de la colección del vizconde de Baiguer, denominada *Un oriental* (atribuida a Giandomenico, 48 x 36 cm), que fue expuesta en Gilberte Martin-Méry, *De Tiepolo a Goya* [cat. expo., Burdeos, 7 mayo-31 julio 1956], p. 31, nº 66 (no reproducido).
- 14 Sus dimensiones son 60x50 cm, las mismas que la serie que se muestra en esta exposición y, en términos generales, el tamaño habitual en las cabezas de Giandomenico. Se trata de una colección que no se incluye en el catálogo elaborado por Adriano Mariuz, razón por la cual ha pasado inadvertida a los estudiosos de este artista. Desde mi punto de vista, suyos son los cuatro retratos de mujeres jóvenes que portan los nº de inventario: 2327, 3547 y 3549 y 3558. Es también de mano de Giandomenico el retrato masculino con el nº de inventario 3559 (procedente de la estampa I-11 de la *Raccolta di Teste* de Giandomenico, tomado de un original de Giambattista en la Pinacoteca Malaspina, Pavia). Allí también se conservan los nº 3557 (copia muy mediocre de la estampa I-6, tomado de un original de Giambattista en la Pinacoteca Malaspina, Pavia); nº 8404 (copia muy mediocre de la estampa I-17, con original en Ca' Rezzonico, Venecia) y el nº 8420, actualmente desaparecido (copia muy mediocre de la cabeza de anciano que aquí se presenta [CAT. 1], con otro ejemplar idéntico en MM. Cailleux, París). De más calidad son los que portan los nº de inventario 2152 y 2156, quizás de mano de un imitador posterior. Los filósofos se reproducen en Salomón Reinach, *La colección Lázaro de Madrid*. Madrid: La España Moderna, 1927, 1ª parte, p. 108, nº 105, p. 375, nº 354 y p. 376, nº 355; 2ª parte, pp. 78 y 79, nº 540 y 541. Dos retratos femeninos, en Eduardo Lloset y Marañón (Dir), *Segundo centenario del nacimiento de Goya. Exposición de retratos ejemplares. Siglos XVIII y XIX. - Colecciones madrileñas*. Madrid: Museo Nacional de Arte Moderno, 1946, lám. 12 y 14.
- 15 Con diversas variantes, como los ataviados a la oriental (Mariuz 1971, lám. 218 y 219); los llamados “pajes” (Mariuz 1971, lám. 221 y 222) o el *Retrato de escultor* (óleo sobre lienzo, 59 x 49 cm, en *Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo* [cat. expo., 7 mayo-5 septiembre]. París: Musée du Petit Palais, 1982, p. 104, nº 49bis).
- 16 Conozco este grupo sólo a partir de dos copias del Museo del Prado, procedentes del legado de Rosa Rodríguez Vaamonde. Ingresaron en el Museo en 1898 como obra de Giambattista, asociadas a dos cabezas de filósofos, uno de ellos copia no excesivamente rigurosa de un original existente en la colección Perinat de Madrid.
- 17 George Knox menciona la posibilidad de que se trate de Pitágoras. Cf. *Tiepolo, tecnica e immaginazione* [cat. expo., Palazzo Ducale, Venecia, julio-septiembre 1979], p. 74; G. Knox, *Domenico Tiepolo. Raccolta di teste. 1770-1979*. Udine: Electa Editrice, 1970, I-29. En términos más generales, G. Knox, “«Philosopher Portraits» by Giambattista, Domenico and Lorenzo Tiepolo”, en *The*

- Burlington Magazine*, vol. 117, nº 864 (marzo 1975), p. 152.
- 18 Paolo Bellini, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*. Milán: Comune, 1982, pp. 106-141; *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto* (dir. Gianfranco Bruno) [cat. expo., Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 enero-1 abril 1990], pp. 212-225.
- 19 En el reverso de una factura datada el 29 de diciembre de 1757 el primero añadió una carta en la que se lee: “Vi confesso il vero, che a mio certo intendere, ve ne sono alcune, quali, se potesse uscire dal sepolcro il Rembrandt et Gio. Benedetto Castiglione, baccierebbe chi Li hafatte”. Lisa Christina Frerichs, “Mariette et les eaux-fortes des Tiepolo”, *Gazette des Beaux-Arts*, tomo LXXVIII (octubre 1971), pp. 233-249.
- 20 Con inscripción en el reverso: “20/Gio Batta Pittoni”, 46 x 37,8 cm. Christie's Londres, miércoles 13 diciembre 2000, pp. 252 y 253, nº 100.
- 21 La lámina aparece entre las págs. XII y XIII de la obra de Josefo, *Historia de la guerra de los judíos y de la destrucción del templo y ciudad de Jerusalén*. Madrid: Oficina de Benito Caro, 1791.
- 22 Publicados por G. Knox, *Domenico Tiepolo. Raccolta di teste...*, cit.
- 23 G. Knox, “«Philosopher Portraits»...”, cit., pp. 147 y 148.
- 24 Fue vendido en Sotheby's Londres, subasta de 28 noviembre 1956, lote 25, como obra de Giambattista, atribución aceptada por G. Knox y rechazada por A. Morassi (*A complete catalogue...*, cit., p. 20) y Mariuz (1971, p. 122, il. nº 207), que lo consideran obra de Giandomenico.
- 25 G. Knox, *Raccolta di Teste...*, cit., nº 1-3.
- 26 Diane de Grazia, “Tiepolo and the «Art» of Portraiture”, en *Giambattista Tiepolo 1696-1770* (ed. Keith Christiansen) [cat. expo., 24 enero-27 abril 1997]. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 257.
- 27 G. Knox, “Philosopher Portraits...”, cit., il. nº 32.
- 28 G. Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and Catalogue Raisonné of the Chalk Drawings*. Nueva York: Oxford University Press; Oxford: Clarendon Press 1980, vol. I, p. 242, nº M. 249 y vol. II, lám. 139.
- 29 Massimo Gemin y Filippo Pedrocchio, *Giambattista Tiepolo. Dipinti. Opera completa*. Venecia: Arsenale Editrice, 1993 (en adelante, Gemin-Pedrocchio), p. 368, nº 308 (National Gallery of Victoria, Melbourne) y p. 369, nº 309 (Colección Gerli, Milán).
- 30 Gemin-Pedrocchio, p. 369, nº 310, con la bibliografía anterior. Estos autores fechan esta pintura en 1743-45.
- 31 G. Knox, *Raccolta di Teste...*, cit., nº 1-8, atribuida a Giambattista. Mariuz 1971, pp. 126 y 127, lám. nº 210, como Giandomenico.
- 32 Andrés Úbeda de los Cobos, *Lorenzo Tiepolo* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, pp. 142-145.
- 33 *Ibid.*, pp. 136 y 137.
- 34 L. Ch. Frerichs, op. cit., p. 242. Allí propone ciertos dibujos, en los que Giandomenico copió retratos integrados en composiciones, como candidatos a formar parte de esta serie. Ningún investigador posterior se ha hecho eco de esta propuesta que, aunque no resulta imposible, no resuelve el problema de por qué decidió abandonar el modelo paterno en sus propios retratos femeninos al óleo.
- 35 Como supuso Dario Succi en *Pinturas de cuatro siglos*. 1997-1998. Madrid: Galería Caylus, 1997, p. 189.
- 36 A. Mariuz, “Le acqueforti di Giandomenico Tiepolo”, en *Giandomenico Tiepolo, 1727-1804. Acqueforti, Tele, Disegni nel 250° della nascita* (ed. Fernando Rigon) [cat. expo., Museo Civico, Bassano del Grappa, 1978], pp. 11-30. Reimpreso en A. Mariuz, *Tiepolo*. Verona: Cierre Edizioni, 2008, p. 185.
- 37 Diane de Grazia, op. cit., pp. 256 y 257.
- 38 De ninguna forma puede considerarse como integrante de esta serie el *Retrato de mujer joven con pandereta* del Museo de Cádiz, citado en Mariuz 1971, p. 116, sin ilustrar, que, como queda dicho, es copia del ejemplar que aquí se muestra.
- 39 Óleo sobre lienzo, 60,4 x 48,6 cm. Inv. nº 1952.541. Mariuz 1971, p. 117, lám. 227.
- 40 Concretamente en la colección de Mr. Henry G. Dalton, Cleveland, donde se atribuye todavía a Giambattista. *Loan Exhibition of Paintings, Drawings and Prints by the two Tiepolos: Giambattista and Giandomenico* [cat. expo., The Art Institute of Chicago, 4 febrero-6 marzo 1938], p. 64, nº 37. La crítica española lo recuerda en Sánchez Cantón, op. cit., pp. 24 y 25 y Juan Antonio Gaya Nuño, *Pintura europea perdida por España. De Van Eyck a Tiepolo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964, nº 114, cat. 334.
- 41 Óleo sobre lienzo, 60 x 50,5 cm. Mariuz 1971, p. 127, lám. 223.
- 42 Óleo sobre lienzo, 58,5 x 50,8 cm. *Ibid.*, p. 129, lám. 224.
- 43 Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. *Ibid.*, pp. 112 y 113, lám. 228.
- 44 Óleo sobre lienzo, 59 x 48 cm. *Ibid.*, p. 120, lám. 231.
- 45 Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm c/u. *Ibid.*, p. 124, lám. 225 y 126.
- 46 Óleo sobre lienzo, 59 x 50 cm c/u (medidas aproximadas). *Ibid.*, p. 122, lám. 229 y 230. La primera de ellas, *Retrato de joven con flores en el cabello*, formó parte de una colección de Sevilla y fue posteriormente vendida en Madrid en 1997. Actualmente se encuentra en colección norteamericana. Ficha redactada por Dario Succi: *Pinturas de cuatro siglos...*, cit., pp. 186-189.
- 47 *Ibid.*, p. 186.
- 48 A. Mariuz (Mariuz 1971) llegó a considerar dos agrupaciones para estas pinturas, las dos—desde mi punto de vista—erradas. En las pp. 120 y 121 del citado libro aventuró la existencia de una serie formada por la pintura antes en Lisboa, colección Espíritu Santo Silva y la del Museo de Cádiz (en realidad, una copia) como integrantes de una serie de mujeres jóvenes con instrumentos musicales. En la p. 122 aventura la existencia de otra serie formada por las pinturas en la antigua colección Harris, Bérghamo, Cleveland y las existentes en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, propuesta que, a tenor de lo dicho, resulta incompleta y arbitraria.
- 49 El *Retrato de la mujer con cintas azules en el pelo y cuello engolado* se encuentra también, con ligeras variantes, en el Museo Lázaro Galdiano. Inv. nº 3558.

- 50 Detroit Institute of Arts. Óleo sobre lienzo, 93 x 75 cm. Inv. nº 57.180.
- 51 Gemin-Pedrocco, p. 396, nº 375.
- 52 Muzeum Narodowe, Szczecin. Inv. MNS/Rys 572. 340 x 252 mm.
- 53 Gemin-Pedrocco, p. 478, nº 502.
- 54 Cf. Filippo Pedrocco, *Disegni di Giandomenico Tiepolo*. Milán: Bruno Alfieri editore, 1990, p. 83, nº 2, donde se recogen las diversas propuestas atributivas del dibujo.
- 55 Reproducido en Andrea Czére, *Giandomenico Tiepolo. Capriccio in Time and Space* [cat. expo., Museo de Bellas Artes de Budapest, 15 octubre 2004-27 febrero 2005], p. 18.
- 56 Mariuz 1971, p. 122, lám. 230.
- 57 *Ibíd.*, lám. 8 y 10.
- 58 G. Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and Catalogue Raisonné...*, cit., vol. I, p. 273, nº M.504. Anna Maria nació en 1722, por lo que debía tener unos 25 años en 1747, cuando fue pintado el *Vía Crucis* de San Polo. El dibujo se reproduce en *Giandomenico Tiepolo. Maestria e Gioco. Disegni dal mondo* (dir. Adelheid M. Gealt y George Knox) [cat. expo., Castello di Udine, 14 septiembre-31 diciembre]. Milán: Electa, 1996, p. 117, nº 11.
- 59 Mariuz 1971, p. 144, lám. 22.
- 60 George Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo*, 1980, vol. I, p. 124, nº C-53 y vol. II, lám. 115.
- 61 Städtelsches Kunstinstitut, Fráncfort. Óleo sobre lienzo, 121 x 97 cm. Mariuz 1971, p. 119, lám. 34.
- 62 Detroit Institute of Arts. Óleo sobre lienzo, 118 x 98 cm. *Ibíd.*, 1971, p. 118, lám. 35.
- 63 El cuadraturista Pietro Visconti criticaba en diciembre de 1749 una de sus obras juveniles, el *Vía Crucis* de la iglesia veneciana de San Polo, donde vio: “figure straniere parte vestiti alla spanola, schiavoni, et altre carichature che dicono che in quel tempo non si ritrovava tal sorta di gente”. Aspectos, por otra parte, que contribuyeron a configurar su fama de artista fuera del común, extraño y admirable, no sujeto a otras normas que las que dictaba su fantasía; tal y como, por otra parte, el propio Visconti reconoce, al afirmar que Giandomenico pinta todo ello “perché meglio comodono al suo caratro”. Cit. por A. Mariuz, “Giandomenico Tiepolo (1727-1804)”, en *Giandomenico Tiepolo. Maestria e Gioco...*, cit., p. 20.

Este libro se publica con motivo de la exposición
Giandomenico Tiepolo (1727-1804). Diez retratos de fantasía

Fundación Juan March, Madrid
Del 1 de febrero al 4 de marzo de 2012

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March,
Manuel Fontán del Junco (Director de Exposiciones)
María Toledo (Coordinadora de Exposiciones)
Con la colaboración especial de Andrés Úbeda de los Cobos

DE ESTA EDICIÓN

© Fundación Juan March, Madrid, 2012
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2012

TEXTOS

© Fundación Juan March (Presentación)
© Andrés Úbeda de los Cobos

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

María Toledo y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March, Madrid

FOTOS

© Antonio Zafra (de las obras en exposición)
© Bayerische Schlösserverwaltung, Múnich: Fig. 1, p. 8
© Fundación Lázaro Galdiano: Fig. 1, p. 44
© Kunsthistorisches Museum, Viena: Fig. 4, p. 11
© Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, Mineápolis: Fig. 13, p. 53
© Museo Nacional del Prado: Fig. 5, p. 12 y Fig. 14, p. 53
© Patrimonio Nacional: Fig. 3, p. 10

Los detentores del copyright del resto de obras que ilustran los textos de esta publicación están indicados al pie de cada imagen: pp. 9, 13, 16-17, 46, 48, 52, 55, 57, 58 y 59.

No ha sido posible en todos los casos localizar o contactar a los propietarios o representantes de las obras reproducidas en este libro. En su caso, rogamos contacte de inmediato con la Fundación Juan March en la dirección siguiente: direxpo@expo.march.es.

DISEÑO: Guillermo Nagore

TIPOGRAFÍA: Freight (Joshua Darden)

PAPEL: Creator Silk 170 g

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN: Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid

ENCUADERNACIÓN: Ramos S. A., Madrid

ISBN: 978-84-7075-594-1, Fundación Juan March, Madrid

DEPÓSITO LEGAL: M-1376-2012



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77
28006 Madrid
www.march.es



Cubierta: Giandomenico Tiepolo, *Retrato de mujer de perfil, supuesto retrato de Anna Maria Tiepolo* (detalle), c. 1768 [CAT. 3]
Contracubierta: Giandomenico Tiepolo, *Retrato de viejo barbado* (detalle), c. 1768 [CAT. 2]

Fundación Juan March

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.



Gandomechea y Verdo
1770-1804
Universidad de Sevilla

Gandomechea y Verdo | 1770-1804 | Diccionario de la historia

2012 | FUNDACION JUAN MARCH