

Retratos de Luis González Velázquez

Ismael Gutiérrez Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

La actividad de la familia González Velázquez como pintores de retratos es en la actualidad escasamente conocida, a pesar de la considerable importancia que los tres hermanos (1715-1763), Alejandro (1719-1772) y Antonio (1723-1797) tuvieron en el panorama de la pintura española del siglo XVIII¹. En la ermita de Nuestra Señora de Tresfuentes de Valgañón (La Rioja) se ha conservado hasta hace pocos años un extraordinario conjunto de obras artísticas madrileñas —pinturas, escultura y retablos—, por desgracia no todo él documentado, que va a exigir parcialmente nuestra atención en las páginas siguientes, dedicadas a estudiar un grupo de cuatro retratos, uno firmado y fechado por Luis González Velázquez, otro en relación directa y estrechísima con él, y dos más que pensamos están en su órbita. Por las características de estas obras —exvotos dedicados a la Virgen— resulta difícil hallar documentación sobre ellas. Otras circunstancias, como la de conocer solamente el nombre de dos de los retratados y el hecho de llevar ape-

lidos compuestos no coincidentes, dificultan nuestro intento de estudio, en parte subsanado a través del análisis formal y estilístico de las pinturas. Desde el punto de vista de la cronología de las obras, ésta se nos presenta clara en tres de ellas, mientras que resulta dificultosa en el retrato firmado por González Velázquez. La moda que luce el retratado resulta en este caso de gran utilidad para ofrecer una datación relativa y aproximada.

Una pincelada biográfica sobre el pintor en quien centramos esta comunicación nos ayudará a valorar convenientemente estos retratos, primeros identificados en el conjunto de su obra². Luis González Velázquez nació en Madrid en 1715 y murió en la misma ciudad en 1763; fue hijo del escultor Pablo González Velázquez († 1727) y hermano de los pintores Alejandro y Antonio, los cuales asumieron importantes papeles en los orígenes y primer desarrollo de la Academia de Madrid. «Los tres aseguraron el primer gran relevo hispánico en el concierto artístico europeo» del siglo XVIII³. Según Ceán Ber-

* Este trabajo recoge el texto presentado como comunicación al Congreso Internacional. El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII. Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987.

¹ Los únicos retratos de los González Velázquez publicados hasta la fecha son, que sepamos, los de los Duques de Híjar Don Pedro de Alcántara y Doña Rafaela de Palafox con su hijo primogénito D. Agustín de Siva y Palafox (Cfr. Catálogo de la exposición *Obras maestras en colecciones particulares*. Caja de Ahorros Provincial de San Fernando. Sevilla, diciembre, 1982, nums. 28 y 29. Firmados en 1774.

² A pesar de su importancia los González Velázquez carecen del estudio en profundidad que se merecen. La Tesis Doctoral de Santiago RIUS OLIVA no se llegó a publicar, salvo un brevísimo resumen: «Los hermanos González Velázquez, pintores del siglo XVIII», en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII, n.º 52, 1964, pp. 636-637.

Para el estudio de Luis GONZÁLEZ VELÁZQUEZ hay que recurrir en primera instancia a Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Vol. II, p. 224. Específicamente se han ocupado de algunas obras suyas Elisa BERMEJO: «Un retablo de los González Velázquez en Toledo», en *A.E.A.* XXV, 1952, p. 288. Ricardo LÓPEZ GARCÍA: «La ermita de Nuestra Señora de la Soledad en La Puebla de Montalbán (hermanos González Velázquez)», en *A.E.A.*, XXV, 1952, p. 290. Una ordenación cronológica de datos, de la que se han alimentado las síntesis posteriores, se encuentra en el Catálogo de Dibujos del Museo del Prado, vol. III: *Dibujos españoles del siglo XVIII, C-Z*, redactado por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1977, pp. 52-53. Datos parciales fueron publicados por Santiago RIUS: «Antonio González Velázquez y los frescos de la iglesia de los Trinitarios Calzados de Roma», en *A.E.A.*, XLI, 1968, pp. 67-70. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Corrado Giaquinto's Birth of the Virgin», en *Bulletin of The Detroit Institute of Art*, vol. 51, 1975, pp. 33-42. José Luis DE ARRESE: *Antonio González Ruíz*. Madrid, 1972, p. 100. Jesús URREA FERNÁNDEZ: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977, pp. 113, nota 14, 121 y doc. XLI.

Algunas de sus obras de caballete no han sido expuestas hasta fecha reciente; véase el Catálogo de la exposición *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid, Museo del Prado, 1980, núm. 10.

múdez, las primeras obras de Luis González Velázquez le relacionan con los trabajos colectivos de pintura y decoración de las calles de Madrid y de la Casa de la Panadería con motivo de la entrada de Fernando VI (1746), así como en la decoración del teatro del Buen Retiro⁴. Desde 1744 al menos trabajo en este lugar bajo la dirección de Santiago Bonavía⁵, siendo una de las escasas referencias a los ambientes de su aprendizaje. La muerte de su padre en 1727, contando sólo 11 años y la circunstancia de ser el mayor de los hermanos, le obligaría a acelerar su formación y a buscar trabajos. A fines de la década de 1730, las relaciones artísticas y la dependencia estilística de los pintores que trabajaron a las órdenes de Bonavía (Bartolomé Rusca, Félix Fedelí o Giovanni Battista Galluzzi) es evidente en la obra de Luis González Velázquez y definen la base italiana de su formación, posteriormente reforzada por Corrado Giaquinto: la pintura ilusionista de arquitecturas fingidas, con amplios desarrollos concavo-convexos y aperturas al cielo, así como el brillante colorido marmóreo enriquecido con jaspes y bronce dorados, que practicaron Luis y su hermano Alejandro tienen su precedente inmediato en los trabajos de pintores italianos en la Granja y Aranjuez⁶. Diversos memoriales escritos por él o por su hermano Antonio con el fin de obtener honores y títulos de la Academia no aclaran nada sobre este capítulo del aprendizaje de Luis; sin embargo, otro de Giaquinto (8 de abril de 1758) indica que Luis había trabajado a sus órdenes en las Salesas Reales⁷.

A los veinte años trabajaba en colaboración con su hermano Alejandro en la capilla de Santa Teresa del convento de San Hermenegildo de Madrid; el lienzo de *Santa María Magdalena de Pazzi* lleva una minuciosa firma y está fechado en 1737⁸. Entre 1741-1742 trabajó en la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de La Puebla de Montalbán (Toledo), donde las mujeres fuertes de la Biblia que decoran las pechinas reflejan muchos rasgos del estilo rococó italiano⁹. En el retablo fingido de San Juan Bautista de Toledo (Jesuitas), que realizó en 1746,

retorna a las arquitecturas de estirpe escenográfica y barroca¹⁰.

En 1745 quedó clasificado como el cuarto mejor pintor de Madrid en la *lista de discípulos de pintura y esculptura recibidos y clasificados según sus méritos por la Asamblea preparatoria de la Academia Real*, realizada el 18 de marzo¹¹. En torno a estos primeros años de la década de 1740 contraería matrimonio con Luisa Izquierdo, que falleció en 1770 y con la que tuvo al menos una hija llamada María Antonia¹².

En 1752 fue elegido como individuo de mérito de la Academia de San Fernando, año en que pintó la cúpula y pechinas de la iglesia de San Marcos de Madrid con escenas de la vida y milagros del santo evangelista, y probablemente el lienzo de *Mercurio y Argos* de la Academia de San Fernando¹³. En 1754 era Teniente Director de Pintura y en 1758 fue nombrado Pintor de Cámara, a lo que sin duda estaba encaminado el informe que Giaquinto emitió el 8 de abril del mismo año, refiriéndose a «lo que ha pintado bajo mi asistencia en el nuevo Real Monasterio de Ntra. Sra. de la Visitación»¹⁴. Un memorial de 1761, dirigido al Rey en petición de obras que realizar en Palacio, denota a juzgar por los trabajos realizados hasta entonces¹⁵ que el título tuvo un cierto valor honorífico, aun cuando estaba dotado con 9.000 reales anuales¹⁶. Dicho memorial menciona probablemente las obras de mayor empeño, las de las iglesias madrileñas de San Marcos (1752), del Sacramento (hacia 1754) y la capilla de Santa Teresa en San Hermenegildo (1737-1739). El manuscrito del escultor Felipe de Castro, que Bedat considera redactado básicamente hacia 1750 y con añadidos autógrafos de hacia 1764¹⁷, menciona otras obras de Luis González Velázquez, tales como el monumento de Jueves Santo de la iglesia de Santa María de la Mayor, que había diseñado Ventura Rodríguez, toda la pintura al fresco de la iglesia y algunos cuadros del claustro del convento de San Hermenegildo y el techo de San Fermín de los Navarros. Ninguna de estas obras parece comparable en importancia a las que el pro-

Sus dibujos, mostrados en alguna exposición han merecido la atención de Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia del dibujo español de la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, pp. 355-358.

³ Jeannine BATICLE: «La pintura española en el siglo XVIII», en Catálogo de la Exposición *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid, Museo del Prado, 1980, p. 43.

⁴ CEAN BERMÚDEZ: *op. cit.*, II, p. 224.

⁵ URREA FERNÁNDEZ: *op. cit.*, p. 113, nota 14.

⁶ TOVAR MARTÍN, Virginia: «Pintura de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y la Granja de San Ildefonso», en *Bracara Augusta*, XXVII, fasc. 64 (76), 1973, pp. 1-15.

⁷ URREA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 121 y 472, documento XLI.

⁸ «Luis Gonzz. Velázquez fa¹. / a su devoⁿ. año 1737».

⁹ LÓPEZ GARCÍA: *art. cit.*, p. 290.

¹⁰ BERMEJO: *art. cit.*, pp. 288-289.

¹¹ BEDAT Claude: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808. Contribution à l'étude des influences et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIII^e siècle*. Toulouse, 1974, pp. 32-33.

¹² ARRESE: *op. cit.*, p. 100.

¹³ Catálogo Exp. *El Arte europeo...*, n.º 10.

¹⁴ URREA FERNÁNDEZ: *op. cit.*, pp. 121 y 472, documento XLI.

¹⁵ RIUS: *art. cit.*, p. 68.

¹⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: «Introducción a la pintura rococó en España» en *La época de Fernando VI*. Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo. Textos y Estudios del siglo XVIII, n.º 9 (Oviedo, 1981), pp. 315-336; p. 335, nota 73.

¹⁷ BEDAT Claude: «Un manuscrito del escultor D. Felipe de Castro, esbozo inédito de una parte del *Viaje de España* de Don Antonio Ponz?», en A.E.A., XLI, 1968, pp. 213 y ss. Fols. 129, 161 y 209.

pio González Velázquez menciona en su memorial de 1761, salvo los frescos de la iglesia de San Hermenegildo, por lo que quizá había que considerarlas posteriores a esta fecha¹⁸.

A esta obra que se menciona como personal de Luis González Velázquez o en colaboración con su hermano Alejandro hay que añadir las intervenciones —mal delimitadas en muchos casos— en otras obras de su hermano Antonio, especialmente en las Delcalzas Reales, en la Encarnación y en las Salesas Reales o monasterio de la Visitación, para completar el amplio panorama de la actividad de este pintor que en las décadas de 1740 a 1760 realizó lo más importante de su obra como pintor decorador, cuyo estilo se inspira en el gran arte del barroco italiano de los siglos XVII y XVIII, con figuras de gestos grandilocuentes, complejas escenas y agrupamientos de personajes, y brillante colorido progresivamente suavizado en dirección rococó por influencia de Giaquinto y de su hermano Antonio. Si, como el testimonio de Castro parece indicar, las pechinas de San Hermenegildo son de su mano, en ellas y en la cúpula de San Marcos Luis González Velázquez demostró una excelente aptitud para la representación animalística, dependiente en buena parte de la tradición barroca (Velázquez, Coello, Giordano). El regreso de Italia de su hermano Antonio (1753), donde había aprendido con Giaquinto, fue decisivo para la transformación del concepto decorativo y plástico de los conjuntos murales de las iglesias madrileñas, Luis González Velázquez, formado en el círculo de Bonavía, impregnó su estilo de rasgos giaquintescos, evolucionando hacia el rococó. En el complejo panorama de la pintura española de la primera mitad del siglo XVIII, surcado por la tradición castiza y las novedades francesas e italianas, por circunstancias ambientales y familiares Luis González Velázquez aprendió de Italia.

Frente a la ingente actividad de González Velázquez como decorador mural, apenas podemos mencionar una docena de lienzos y algunos dibujos. Son dos de Santas Carmelitas que restan *in situ* en la capilla de Santa Teresa (1737), un *Mercurio y Argos* de la Academia de San Fernando¹⁹, donde también existen dos versiones de la *Expulsión del Paraíso*²⁰; la *Inmaculada Concepción*

que fue de los Duques de Osuna²¹, quienes también poseyeron en el siglo XIX tres *Alegorías de la Pintura, la Óptica y la Geometría entre guirnaldas de flores*, de mano del mismo González Velázquez y de José Arellano (sic)²². Por completar la relación añadamos los dibujos de una decoración teatral representando el interior de un palacio con pilares prismáticos y escaleras en varias direcciones (Madrid, Biblioteca Nacional)²³; otro, de una decoración alternativa de arquitecturas en relación con la cúpula de la iglesia del Sacramento (Madrid, col. privada)²⁴ y los conservados en el Museo del Prado: *Trinidad y Santos franciscanos, Aparición de San Francisco de Sales a San Claudio Croerix (?)* —directamente relacionado con los recuadros de la bóveda de las Salesas Reales—, *Alegoría del nacimiento de un infante*, provisionalmente atribuido, y una *Academia*²⁵, género del que realizó varios más destinados al estudio en San Fernando, dando lugar a un conflicto entre González Velázquez y Antonio González Ruiz²⁶.

A través de estas pocas obras de caballete observamos que Luis González Velázquez practicó todos los géneros: pintura religiosa, mitología, alegoría, pintura de género y retrato, aspecto de su obra que hasta hoy sólo conocíamos a través de la estampa del violinista *José Herrando* (Madrid, 1680-1762), que el Duque de Arcos, a cuyo servicio estaba el músico, encargó a Manuel Salvador Carmona en 1756 sobre un modelo de nuestro pintor²⁷. Nuestra aportación a la obra de Luis González Velázquez viene a completar su faceta de retratista, incorporando a su catálogo el retrato de *Un caballero de la familia Gonzalo de Soto* y el de *D. Juan Antonio Gonzalo de Soto*, proponiendo también como obras suyas los de *D. Antonio Gonzalo y Zaldúa* y de su mujer, conservados en Valgañón (La Rioja).

Durante la primera mitad del siglo XVIII los Gonzalo del Río, Gonzalo de Zaldo o Zaldúa y Gonzalo de Soto tuvieron un importante papel en la decoración de la ermita de Nuestra Señora de Tresfuentes de Valgañón. El retrato de *D. Juan Antonio Gonzalo de Soto*, (Fig. 1) fechado en 1732 y ofrecido como exvoto a la Virgen, es una aportación cortesana al patrimonio histórico artístico de un pueblo serrano de La Rioja²⁸. Representa al per-

¹⁸ Tormo atribuyó esta pintura a algún seguidor de Teodoro ARDEMANS, sobre idea suya, sin relacionarlas con las de la Capilla de Santa Teresa, cuyos frescos en pechinas «son posteriores a los del templo y de fines de la primera mitad del siglo XVIII» (Cfr. *Las iglesias de Madrid*. Madrid, reed. 1979, pp. 195-196).

¹⁹ Oleo/lienzo. Mide 1,20 por 0,97 ms. Firmado y fechado: LUIS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ. F. A. 17.. (Cfr. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventarios de las Pinturas*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: Madrid, 1964, núm. 201).

²⁰ El lienzo atribuido a González Velázquez es el núm. 422, oleo/lienzo, 2,53 por 2,60. Pero el mismo PÉREZ SÁNCHEZ recoge otro lienzo de 0,84 por 0,64 con reservas (Cfr. *op. cit.*, 1964, núm. 157).

²¹ Oleo/lienzo. Mide 2,04 × 1,39 (Cfr. Narciso SENTENACH: *Catálogo de los cuadros... de la Colección de la antigua Casa Ducal de Osuna*. Madrid, 1896, n.º 59. Fue valorado en 4.000 reales. Lo reproduce el *Portafolio* de Laurent (Madrid, 1896), núm. 7).

²² SENTENACH, *op. cit.*, núms. 60, 61 y 62. Medían cada uno 2,90 por 3,13. Fueron valorados individualmente en 1.000 reales cada uno.

²³ Angel M. BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.

²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1986, pp. 355-358.

²⁵ Museo del Prado. *Catálogo de Dibujos. III. Dibujos españoles del siglo XVIII. C-Z*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: Madrid, 1977, p. 53, núm. Fa. 271.

²⁶ ARRESE: *op. cit.*, p. 115.

²⁷ Juan CARRETE PARRONDO: «Grabados de Manuel Salvador Carmona realizados en París (1752-1762)», en *Academia*, n.º 50, 1980, pp. 125-157.

²⁸ Oleo/lienzo. Mide 1,055 por 0,845. Inscripción: EL LIZENCIADO DON JUAN ANTONIO/GONZALO DE SOTO. COLEGIAL/EN EL INSIGNE DE SANTA CRUZ/DE CAÑIZARES DE SA-/LAMANCA. EX VOTO. / AÑO DE 1732.



Fig. 1 Luis González Velázquez. D. Juan Antonio Gonzalo de Soto. 1732. Valgañón (La Rioja). Igl. parroquial.

Fig. 2

Luis González Velázquez.

**Caballero de la familia
Gonzalo de Soto. c. 1745.**

Valgañón

(La Rioja). Igl. parroquial.

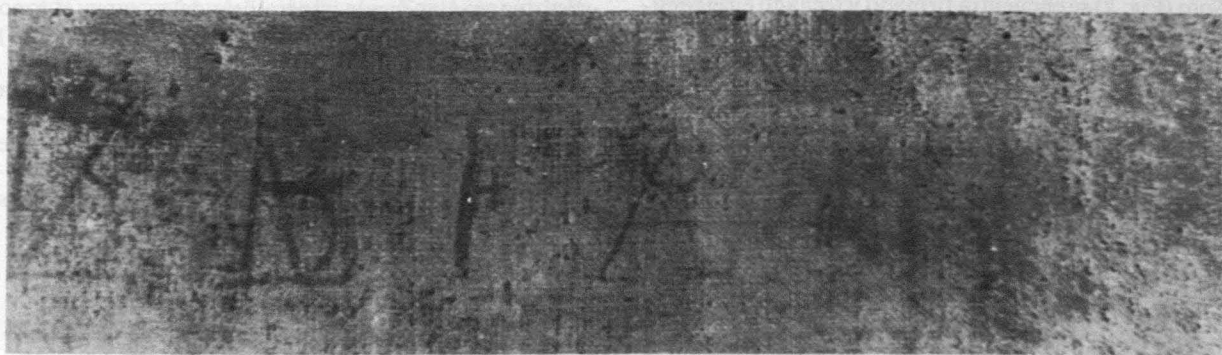


Fig. 3. Luis González Velázquez. Firma en el reverso de la fig. 2.

sonaje de más de medio cuerpo, junto a una mesa recubierta con un tapete de tonos rosas muy pálidos, casi fronterizos con el blanco; todo su cuerpo mira hacia la izquierda, mientras la cabeza se gira hacia el lado contrario. Con la mano izquierda sujeta un retrato de la Virgen de Trásfuentes, para mostrárselo al espectador, con quien el retratado entabla un diálogo visual y psicológico evidente. Su figura destaca sobre el fondo pardo, casi neutro, de una librería repleta de lomos apergamizados con títulos de derecho y leyes. El joven viste una austera toga negra, cruzada con una banda de intenso azul celeste, quizá el distintivo del colegio salmanticense de Santa Cruz de Cañizares. En la pared del fondo, una inscripción acompañada del escudo de armas identifica al personaje retratado y fecha la obra, que se acomoda bien a la moda en el peinado: una peluca larga y amplia típica del reinado de Felipe V. Por la edad que representa, unos treinta años aproximadamente, habrá que identificarlo con un Juan Antonio Gonzalo de Soto, hijo de Antonio Gonzalo Perella y de Manuela Soto Martínez, bautizado con agua de socorro, el 19 de abril de 1701 en Valgañón²⁹.

En su estilo, técnica pictórica y formato este retrato presenta una absoluta coincidencia con el firmado por Luis González Velázquez que veremos enseguida. Ambos lienzos presentan una fuerte imprimación rojiza; la soltura de ejecución con largas pinceladas muy fluídas, el modelado de los rostros y manos con tintas grises claras, y la factura quebrada, como almidonada, de los encajes denotan una misma sensibilidad correspondiente a un sólo pintor. Por ello, si valoramos la fecha de 1732 como la de ejecución de este retrato, nos hallaremos ante una de las primeras obras conocidas de Luis González Velázquez, realizada a la temprana edad de dieciséis años. Hay en este retrato influencias francesas muy superficiales, limitadas casi exclusivamente a la peluca, mientras que el escenario y el contenido religioso del retrato son de tradición española (García Hidalgo, Clemente Puche), y la apostura, gesto y planta del retratado parecen derivar de Van Dyck a través de los retratos de su *Iconografía*, nuevamente editados a comienzos del siglo XVIII por Henri y Corneille Verdussen³⁰; la influencia de esta serie se detecta contemporáneamente en toda España: Miguel J. Meléndez, Chavarrinto, Nicolás Antonio de la Cuadra...

El *Retrato de un caballero de la familia Gonzalo de Soto* (Fig. 2) se encuentra firmado y fechado en el reverso, pero carece de inscripciones que nos ayuden a identificarlo³¹. En la firma (Fig. 3) empleó el pintor el mismo anagrama que en la cúpula de San Marcos de Madrid. La fecha resulta de lectura incompleta al no poderse identificar el número de las decenas; 1735, 1745 ó 1755 son datas posibles para este retrato, si bien la moda y el peinado que luce el personaje delata una obra más tar-

día que el retrato anterior. La peluca corta nos lleva hacia el final del reinado de Felipe V o los comienzos del de Fernando VI, en el que podemos tomar como modelo los retratos del Marqués de la Ensenada por Giacomo Amiconi. Por otro lado, el retrato de *D. Antonio Gonzalo y Zaldúa*, (Fig. 4) conservado en la misma ermita de Trásfuentes y realizado en fecha próxima a 1740, muestra aún la moda de la corte de Felipe V, lo que en cierta manera podría deberse a la mayor edad del retratado y a un cierto sentido refractario a los cambios de moda. De cualquier modo, a través de él la fecha de 1735 se nos antoja demasiado temprana para el retrato de González Velázquez, inclinándonos a situarlo en los años centrales del siglo XVIII, hacia 1745. El retrato del violinista José Herrando, dibujado para la estampa de Carmona en 1756, nos lo muestra con una peluca aún más corta, recogida con bucles sobre las orejas y con una coleta detrás; la posible fecha de 1755 para el retrato de la ermita de Valgañón queda también descartada por su proximidad cronológica a la del retrato de Herrando y por las diferencias de moda existentes entre los dos personajes, no tanto en la vestimenta, cuanto en el peinado.

Como en el caso del retrato anterior, el afrancesamiento de este caballero es una vez más fruto de la moda y no tanto del sistema de representación empleado: un óvalo arquitectónico, sutilmente desbordado por el personaje que se recorta sobre un fondo neutro, en el que de nuevo se acusa la dependencia de viejos esquemas flamencos y de los retratos de Van Dyck. Si bien con rigor cronológico y compositivo no se puede decir que estos dos retratos formen pareja, el tamaño, la técnica y el estilo, y la finalidad votiva vienen a emparejarlos.

El pintor representó al personaje de más de medio cuerpo y levemente girado hacia su derecha. Con la mano izquierda señala un medallón de Nuestra Señora de Trásfuentes, que sujeta con la contraria. Viste una elegante y austera casaca de terciopelo color tabaco con botonadura de plata, sobre calzón y chaleco verdes; la camisa blanca con puños de encaje pone el contrapunto luminoso a este retrato casi monocromo y enraizado en la tradición y gusto hispanos. El gesto franco y sereno del rostro del personaje enlaza directamente con el *Auto-retrato* (1746) de Luis Meléndez (París, Louvre) y denota la capacidad de Luis González Velázquez para acceder y analizar la personalidad humana en género pictórico hasta ahora prácticamente desconocido, a pesar de tener que mantener por imperativos del encargo el tono religioso que flota en el ambiente del *Autorretrato* (1735) de Francisco Zorrilla (Córdoba, Marqués de Viana).

El retrato de *José Herrando*, conocido a través de la estampa de Manuel Salvador Carmona, presenta el interés en la pintura española de mostrarnos al personaje en acción, practicando su oficio de violinista e interpretando una partitura, en la tradición de ciertos retratos

²⁹ Archivo Parroquial de Valgañón. N.º 3: *Libro de Bautizados, Casados y Finados, 1644-1703*, fol. 150. Sus padres habían contraído matrimonio el 25 de enero de 1699 (*Ibidem*, fol. 250 v.º).

³⁰ MAUQUAY-HENDRICK, Marie: *L'Iconographie de Anton van Dyck*. Bruselas, 1956 (2 vols).

³¹ Oleo/lienzo. Mide 1,055 por 0,845. Firmado y fechado en el reverso con letras capitales ligadas: LUIS BELÁZQUEZ F., año 17.5.



Fig. 4
Luis González Velázquez (?) D. Antonio Gonzalo y Zaldúa.
1740. Valgañón (La Rioja). Ermita Ntra. Sra. de Tresfuentes.



Fig. 5
Luis González Velázquez (?). La esposa de D. Antonio Gonzalo y Zaldúa.
1740. Valgañón (La Rioja). Ermita de Ntra. Sra. de Tresfuentes.

italianos del Manierismo. El marco pétreo se enriquece con una elegante enramada de laureles y cintas, mientras las partituras lo desbordan. La riqueza en el traje con su chaleco bordado con ramilletes rococó encaja perfectamente en los ambientes cortesanos y aristocráticos de la música dieciochesca. Junto con Domenico Scarlatti y Farinelli, José Herrando fue retratado en la tribuna de músicos en la *Familia de Fernando VI y Bárbara de Braganza*, pintada por Amiconi (1752) y conocida a través de la estampa de Charles Joseph Flipart³².

Los retratos de D. Antonio Gonzalo y Zaldúa y de su esposa³³ (Fig. 4 y 5) se encuentran situados en el banco de un pequeño retablo dedicado a San Antonio de Padua en 1740, según se desprende de la inscripción³⁴. Ambos forman una pareja de figuras orantes, con las manos juntas y dirigiendo la mirada al centro del retablo. Don Antonio Gonzalo y Zaldúa era miembro de la misma familia que en los años de 1730 patrocinó los reta-

bllos de Nuestra Señora de Valvanera y de San José, ambos con figuras orantes, existentes en la parroquia de Valgañón. En el retrato de la ermita de Tresfuentes aparece ataviado con la moda del momento: casaca de color marrón, camisa blanca con corbata y puños de encaje y gran peluca emplevada. Su caracterización denota franqueza por parte del pintor, quien no ocultó ni las arrugas, ni la deformidad de la nariz, ni la fealdad del labio hundido, de las mejillas caídas o de los gruesos párpados. El rostro aparece no obstante sereno y luminoso, sin que la edad aproximada de cincuenta años que representa le haya hecho perder la fortaleza que denotan sus grandes manos.

La dama representa una edad menor, alrededor de 35 o 40 años. A pesar de la objetividad de la representación, las imperfecciones del rostro, el mentón prominente y la gran nariz afilada, este retrato presenta unas calidades técnicas y una maestría de ejecución elevadísimas, tan-

³² PAEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981-1986 (4 vols.).

Sobre el retrato pintado por Amiconi, véase el artículo de LUNA, Juan José: «El retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte por Amiconi, en *A.E.A.*, 1979.

³³ Oleos/tabla. Miden 0,28 por 0,19. Sin firma aparente. No hemos logrado averiguar el nombre de la esposa. Un ANTONIO GONZALO y ZALDO se casó el 25 de febrero de 1704 con Ana López Ortiz (A.P. de Valgañón. N.º 4: *Libro de Bautizados, Casados y Finados, desde 1704*, fol. 1). Quizá puedan identificarse estos retratos con los esposos del documento, aunque no hay seguridad absoluta.

³⁴ «Este al-/tar, ima-/jen de San/Antonio se i-/zo a debozión de Don Anton-/io Gonzálo Zal-/dua, vezino de la vi-/lla de Madrid, /natural/de esta vi-/lla. Año de 1740».

to desde el punto de vista de la captación psicológica, como en la habilidad para reflejar los abundantes detalles de su traje de seda bordada con ramilletes de flores, los aderezos, broches, collares, pendientes y sortijas. El generoso escote de la moda de la Corte, rayano en la impudicia —más si tenemos en cuenta que se halla en una iglesia rural—, fue convenientemente censurado por la devoción popular en los siglos siguientes, provocando destrozos irreparables que no afectan ni al rostro, ni a las manos, trabajados ambos con gran dominio del modelado y de las sombras.

Estos dos retratos, junto con los otros dos de Luis González Velázquez, figuran a la cabeza de los más bellos de La Rioja. Desde el punto de vista estilístico, los pequeños detalles sobre los que podemos establecer juicios comparativos nos acercan entre sí los cuatro retratos, más

allá de la moda y de las coincidencias cronológicas. Estos estilemas se cifran en el modelado pictórico de los rostros y, especialmente, de las manos: compárense las de *D. Juan Antonio Gonzalo de Soto* con las de *D. Antonio Gonzalo y Zaldúa* o con las de la dama, siempre puestas en los primeros planos de la composición y que hacen recordar los distintos precios de los retratos de Goya según exhibieran o no los retratados sus manos. El segundo estilema se refiere al trazado aéreo, ligero, de los rizos de las distintas pelucas, sin renunciar al detalle menudo de cada cabello. Finalmente, el tercero es el de las calidades de los encajes y telas, especialmente los bordes calados y rizados de los primeros tan iguales en los dos retratos del matrimonio y en el lienzo firmado por González Velázquez, a quien provisionalmente atribuimos esta segunda pareja de óleos.