

LA IMAGEN DEL PRÍNCIPE: EL INFANTE D. FELIPE DE BORBÓN, DUQUE DE PARMA, Y LA REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA DE SEVILLA

POR FÁTIMA HALCÓN

La estancia de la corte española en Sevilla durante el Lustró real (1729-1733) supuso un verdadero acontecimiento dentro de la cotidianidad de una ciudad que, tras el cosmopolitismo de tiempos pasados, vivía sumida en una etapa provinciana acorde con la crisis económica que venía padeciendo desde el siglo anterior. La llegada de los egregios visitantes obligó a las autoridades municipales a mejorar la infraestructura urbana y a embellecer la ciudad pero también esa larga estancia favoreció la acometida de nuevas obras arquitectónicas, especialmente religiosas, aunque no faltaron las de carácter civil.¹

Durante su permanencia en Andalucía, a donde vino para curar su neurastenia, el rey dictó, entre otros, una serie de privilegios y acuerdos para favorecer e impulsar las maestranzas de caballería que se habían consolidado tras la guerra de Sucesión, particularmente las de Sevilla, Granada y Ronda². Estos privilegios se consideraron la forma más idónea para reglamentar estas instituciones nobiliarias y darles un carácter oficial bajo los auspicios de la Corona. En concreto a la Maestranza de Sevilla le concedió tres: que el Asistente de la ciudad fuese juez privativo de la corporación

1. LEÓN, Aurora: *Iconografía y fiesta durante el lustro real (1723-1733)*. Sevilla, 1990. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana*. Madrid, 1952. MÁRQUEZ REDONDO, A.G.: *Sevilla "ciudad y Corte" (1729-1733)*. Sevilla, 1994. MORILLAS ALCÁZAR, J.M.ª: *Felipe V e Isabel de Farnesio: el traslado de la corte a Sevilla (1729-1733)*. Sevilla, 1996

2. Sobre las maestranzas de caballería ver: TABLANTES, Marqués de: *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla, 1730-1835*. Sevilla, 1918. LEÓN Y MANJÓN, Pedro: *Noticias para la Historia de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Sevilla, 1959. HALCÓN, Fátima: *El patrimonio artístico de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Sevilla, 1983. ARIAS DE SABEDORA, Inmaculada: *La Real Maestranza de Caballería de Granada en el siglo XVIII*. Granada, 1988.

lo que implicaba la inhibición específica de otros procedimientos judiciales con apelación sólo a la Junta de Caballería del Reino, el uso de un determinado uniforme que permitía lucirlo en las funciones y a diario y por último el nombramiento de Hermano Mayor que debía recaer para siempre en un miembro de la Familia Real. A estos se le añadió un año más tarde, en 1730, el título de Real y la gracia de celebrar corridas de toros en primavera y en otoño.³ Las consecuencias artísticas que se derivaron de algunos de estos privilegios fueron relevantes para la ciudad pues la celebración permanente de corridas motivó la construcción de la plaza de toros lo que permitía disponer de un edificio cerrado y específico para estos festejos y el nombramiento del primer Hermano Mayor, cuyo cargo recayó en la figura del infante D. Felipe, futuro duque de Parma, Piacenza y Guastalla, supondría la preeminencia de una moda afrancesada en los retratos que encargó la Maestranza de su persona y el inicio de una relación con la corte de Parma, residencia habitual del infante tras tomar posesión del ducado. Las circunstancias personales de este príncipe iban a cobrar particular trascendencia en la propia historia de la corporación sevillana.

El infante D. Felipe de Borbón, nacido el 1 de marzo de 1720, fue hijo del segundo matrimonio del rey Felipe V con Isabel de Farnesio. Su infancia transcurrió en España formando parte de esa corte itinerante habitual en la monarquía española entre los palacios de Aranjuez, La Granja y Madrid. Las ambiciones políticas de su madre se concentraron en conseguir para sus hijos varones algún trono italiano puesto que el de España debía recaer, en principio, en los hijos del primer matrimonio del rey con María Luisa de Saboya. Esta idea se consolidó al obtener el ducado de Parma para su hijo D. Carlos tras la muerte sin sucesión de Antonio Farnesio el 20 de enero de 1731. Sin embargo, D. Carlos de Borbón no disfrutaría mucho tiempo el ducado parmesano pues los intereses españoles en Italia se centraron en la conquista del Reino de Nápoles a donde marchó el duque en 1734.⁴ Las guerras italianas terminarían adjudicando este reino a D. Carlos, futuro Carlos III de España, lo que supondría el traslado de su persona y de una buena parte de las riquezas artísticas de los Farnesio a la ciudad partenopea ante la impotencia e indignación de los parmesanos. Una vez conseguido este objetivo, la reina se dedicó a su segundo y preferido hijo, el infante D. Felipe. La muerte del emperador austriaco Carlos VI provocó la Guerra de Sucesión Austriaca dando nuevos bríos a las ambiciones italianas de Isabel de Farnesio. De esta guerra resultaría el poder instalar en el ducado italiano al infante D. Felipe, tras el tratado de Aix-la-Chapelle (1748), al que se le añadiría los ducados de Piacenza y Guastalla. El infante abandonó Madrid en febrero de 1742 para participar en la conquista del codiciado trono parmesano que tan caro costó a la monarquía española.⁵

3. AMS. Sección N. Papeles del Conde del Águila. Tomo 3, nº 62. Citado en HALCÓN, Fátima: op. cit., pág. 24

4. BAZZI, T. Y BENASSI, U.: *Storia di Parma dalle su origine al 1860*. Parma, 1908. Citado en PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco: *La correspondencia diplomática entre los Duques de Parma y sus agentes o embajadores en Madrid durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid, 1934, pág. 6

5. BOTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1716)*. Madrid, 1986, pág. 533

Antes de partir para Italia, se concertó en 1739 su matrimonio con Louise Isabelle de Francia, hija primogénita de Luis XV, matrimonio celebrado por poderes el 26 de abril en Versalles. Las memorables fiestas nupciales se llevaron a cabo en la capital francesa y en la española. En Francia duraron varios días y tuvieron como escenario París y Versalles motivando la iluminación del palacio, fuegos de artificio, la construcción de una columnata adornada con estatuas en la terraza y el adorno de los jardines con grupos alegóricos. Los nobles españoles que asistieron a la ceremonia—el conde de Fernán Núñez, el marqués de la Mina, el marqués de Torrenueva—pudieron admirar maravillados aquellas creaciones efímeras del arte francés que se cuentan entre las más célebres y bellas fiestas del siglo XVIII.⁶ Este gusto y refinamiento de la corte versallesca estaría siempre presente en la mente de la joven princesa lo que le motivaría una dificultad para adaptarse a su nueva residencia y un intento permanente por copiar los modos y costumbres aprendidos en su infancia. No menos importantes fueron las fiestas celebradas en Madrid donde Farinelli se encargó de traer un elenco de cantantes prestigiosos dándole oportunidad de exaltar el género lírico en la corte española.⁷

El infante D. Felipe, de reconocida belleza física, dotes intelectuales y un gusto exclusivo por todo lo francés, fue gran aficionado a las matemáticas y a las lenguas y gustaba de las “galas y riqueza en el vestir”.⁸ Como se ha mencionado viajó a Italia en 1742 para participar en las guerras que finalmente le otorgarían el ducado de Parma. Entre esta ciudad italiana y el bello palacio de la cercana ciudad de Colorno—según Fagiolo el único complejo palaciego italiano capaz de rivalizar con Versalles antes de la edificación de Caserta—⁹ transcurrió el resto de su vida donde organizó una corte y administración “a la francesa” por las preferencias suyas y las de su esposa que, instalada en la ciudad italiana, consideraba que su pequeño reino no era más que un cero en el mundo.¹⁰ Tras tomar posesión del ducado, el infante D. Felipe acometió una serie de mejoras en el gobierno de la ciudad ayudado por el ministro François Guillaume Du Tillot, hijo de un servidor francés de Felipe V, venido de París en el mismo año de 1748.¹¹ Estas mejoras, imbuidas en el espíritu ilustrado, abarcaron el campo eclesiástico

6. BECKER, J.: “La embajada del marqués de la Mina” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1923, t. LXXXIII, pág. 264-378; 1924, t. LXXXIV, pág. 184-196, 393-402 y t. XXXV, pág. 5-6; 1925, t. LXXXVI, pág. 42-1 15. Citado por BOTTINEAU, Y.: op.cit. pág. 668. Los dibujos originales de las fiestas se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ver: BARCIA, A. M. de: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, pág. 778-779.

7. TORRIONE, Margarita: “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección” en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid, 2000, págs. 232-235

8. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Casas Reales de España Retratos de niños*. Madrid, 1926, pág. 45

9. FAGIOLO, Marcello: “Los nuevos palacios reales entre Versalles y Caserta: modelo borbónicos para una idea de palacio real-ciudad-parque” en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid, 2000, pág. 63

10. BEDERÍA, Henry: *Parme el la France de 17-18 á 1789*. Paris, 1929. En este libro se recoge la frase dicha por Madame Infanta al llegar a la corte de Parma: “noi non siamo che zero nel mundo”

11. BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1976, pág. 248.

–abolición de la Inquisición, expulsión de los jesuitas–, el económico –anulación de privilegios fiscales, implantación de nuevos impuestos, libertad de comercio– y también culturales. En este ámbito cabe destacar la implantación de la universidad como centro de difusión de las ideas ilustradas. No menos importantes fueron las aportaciones artísticas pues tanto la esposa del infante, Louise Isabelle, como el ministro Du Tillot hicieron venir de Francia numerosos artistas e intelectuales que impondrán en la corte parmesana una estética francesa visible aún en los monumentos conservados.

Acorde con sus inquietudes intelectuales, el duque de Parma, creó en 1752 la Academia de Bellas Artes, cuyos certámenes atrajeron a importantes artistas –entre ellos y en fecha posterior a Goya–, organizó la Biblioteca Palatina y el Museo de Antigüedades así como la Stamperia Ducal. Quizás lo más interesante en el campo de las artes fue la llegada a Parma del artista francés Ennemond Alexandre Petitot nombrado arquitecto de corte en 1753. Petitot reestructurará la trama urbana de la ciudad abriendo nuevas vías, dando homogeneidad a las fachadas de los edificios e imprimiéndole a todo el conjunto el naciente gusto neoclásico. A él se debe, además, la reorganización de los palacios reales de Parma y de Colorno así como el diseño de las fachadas del Ayuntamiento y edificios colindantes de la llamada Plaza Grande (hoy Garibaldi).¹² El gusto francés iba a expandirse, asimismo, al campo de la pintura y escultura con la llegada de pintores y escultores, destacando en este último campo el escultor francés Boudard que hace los bustos de la familia real. No quiere decir esto que no trabajasen artistas italianos en la corte de Parma pues fueron muchos los llamados para decorar los palacios y pintar los retratos de la familia tales como Guiseppe Baldrighi –a él se debe el espléndido retrato de *La familia de D. Felipe de Borbón*–, Benigno Bossi, Paolo Ferrari y otros que formaron parte del entorno artístico parmesano.

Como se ha mencionado la relación del infante D. Felipe con la Maestranza de Sevilla comienza en 1730 tras su nombramiento como Hermano Mayor. Desde su consolidación como institución nobiliaria, la Maestranza, tenía como norma que las Juntas de Gobierno y las corridas de toros fuesen presididas por el Hermano Mayor y en caso de ausencia de éste por su retrato debidamente ornamentado. Por este motivo se consideró preeminente el encargo de diversos retratos del príncipe con el fin de disponer de una cantidad suficiente para poder cumplir las ordenanzas. El encargo de estos retratos se hacía mediante un acuerdo de la Junta de Gobierno ratificada por el Hermano Mayor. El gusto artístico de la corte, la presencia de Felipe V en Sevilla y, posteriormente, el gusto afrancesado del duque de Parma, impusieron en la institución nobiliaria sevillana una preferencia por pintores franceses o españoles de marcada influencia francesa apreciable hasta pasada la primera mitad del siglo XVIII.

El primer retrato que encargó la Maestranza del infante D. Felipe se fecha en 1730, ostentando el cargo de Teniente de Hermano Mayor, el conde del Águila. La pintura no se halla en la actualidad en poder de la corporación sevillana pues por

12. MARCHESI, Gustavo: *Storia di Parma*. Parma, 1999

un acuerdo de la Junta de Gobierno de 17 de septiembre de 1731 se le regaló al mencionado conde por los desvelos y éxitos que había tenido durante su mandato.¹³ No se conoce con certeza la autoría de este retrato aunque según se desprende del desglose de los gastos de su ejecución se pueden establecer ciertas especulaciones. Conocemos su coste total que ascendió a 1.200 reales de vellón y se realizó en el Puerto de Santa María, ciudad a donde se había trasladado la corte para atenuar las inclemencias del verano sevillano. En el desglose se detalla “*los gastos que se hicieron en el viaje al Puerto de Santa María con el pintor, su discípulo, cocheros, mulas y una calesa para dicho pintor...*”.¹⁴ Este viaje del “pintor y su discípulo” nos remite, sin lugar a dudas, su hechura a un pintor probablemente “consagrado” pues el hecho de ir acompañado de su discípulo presupone un status dentro del oficio. Cuando llega la corte a Sevilla en febrero de 1730, procedente de Portugal, viene acompañada del pintor de cámara del rey Felipe V, Jean Ranc. Ranc había trabajado en París en el taller del más famoso retratista de la época, Hyacinthe Rigaud, al que le unía, además, lazos de parentesco y a quién debía su nombramiento como pintor de cámara.¹⁵ De él aprendió el género de retrato de corte pues Rigaud no sólo había pintado a Luis XIV y gran parte de la corte versallesca sino que además a él se debe el primer retrato de Felipe V como rey de España.¹⁶ Ranc estableció contacto en la capital hispalense con diversos pintores locales y se conoce los estrechos lazos artísticos y de amistad que le unieron con Bernardo Lorente Germán y Domingo Martínez.¹⁷

Se dan varias circunstancias favorables para poder establecer la hipótesis de que este primer retrato que encarga la Maestranza del infante D. Felipe recayese sobre Jean Ranc. En primer lugar se trataba del pintor de cámara de Felipe V, es decir del artista considerado mejor cualificado para llevar a cabo este tipo de pintura y que, además, se encontraba en Sevilla acompañando a la corte. A ello se añade la importancia y el significado que para la recién instaurada corporación sevillana tenía tan regia efigie pues se trataba de la representación áulica del príncipe que debía presidir Juntas de Gobierno y festejos cuando él no estuviese presente. Por lo tanto se consideraba una representación pictórica de máxima relevancia para la Maestranza que debía conllevar ser ejecutada por un pintor del más alto rango. A pesar de no

13. HALCÓN, Fátima: *op. cit.* pág. 105

14. ARMCS. Cuentas Generales y de Toros de la Real Maestranza de los años 1731 a 1734 Tomo I

15. LUNA, Juan José: “Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V. Aspecto inéditos” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1973, pág. 129-139. Del mismo autor: “Jean Ranc” en *Reales Sitios*, nº51, Madrid, 1977. “Un centenario olvidado: Jean Ranc” en *Goya*, nº 127. Madrid, 1975, pág. 22-26. “Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos” en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1980, vol. 53, pág. 449-465. También ver: SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Los pintores de cámara de los reyes de España” en B.S.E.E. Madrid, 1915 y BOTTINEAUX, Yves: “La pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII” en *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid, 1980, págs. 99-105

16. LUNA, Juan José: “Hyacinthe Rigaud y España” en *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1978, pág. 185-193

17. SORO CAÑAS, Salud: *Domingo Martínez*. Sevilla, 1972. LEÓN, Aurora: *op.cit.* pág. 59-63 y VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986, pág. 303-307

tener conocimiento visual del cuadro se puede conjeturar que sería una réplica del existente en el Museo del Prado donde el príncipe está representado en edad infantil con el torso ligeramente de perfil, la mano derecha en ademán de señalar hacia fuera mientras que la izquierda la apoya sobre su cadera. El ornato de cortinajes, guantes y el propio uniforme que viste el infante muestran el preciosismo francés del retrato de corte tan distinto a la retratística cortesana española del siglo anterior.¹⁸ El retrato estaba terminado en el mes de octubre de 1730 pues en esa fecha se le pagan 16 pesos a Bartolomé García de Santiago por la hechura del marco que debía exornar la pintura.¹⁹

A principios de septiembre de 1731 y cuando tocaba a su fin la Tenencia del conde del Águila, D. Felipe de Borbón regala a la Maestranza otro retrato según se desprende de la carta que le envía D. Fernando Suárez de Figueroa, marqués del Surco, a dicho Teniente.²⁰ El 17 de septiembre de ese año ya estaba la pintura en poder de la Maestranza pues así se hace constar en la Junta de Gobierno celebrada ese día y en consecuencia se decide obsequiar el primer retrato al conde del Águila.²¹ Las únicas referencias que tenemos de este segundo cuadro son las mencionadas pues no hemos hallado mayor información al respecto permaneciendo en el más absoluto oscurantismo documental. La Maestranza no conserva este retrato pues al igual que ocurrió con el anterior se lo regaló al marqués de Grañina, Teniente de Hermano Mayor entre 1736-1740, por los esmeros con que había obsequiado al príncipe.²² A pesar de la carencia de la pintura y de datos que arrojen información al respecto se puede deducir que el cuadro se realizó en Sevilla donde la corte seguía instalada. Se conservan pocas representaciones del infante durante su estancia sevillana pero sí hay una que en la actualidad se halla en una colección particular catalana que bien pudiera tratarse del retrato que estamos aludiendo. Dicho retrato está firmado por Bernardo Lorente Germán y aunque se desconoce la fecha exacta de su ejecución pues están perdidos los dos últimos guarismos de la firma los autores que lo han estudiado lo fechan entre 1729-1733.²³ Esta pintura se expuso en la Exposición de Sevilla de 1929 y se registró como *Retrato de Luis I*, de autor anónimo. Esta inexactitud respondería con seguridad

18. Como se ha mencionado el retrato fue regalado al conde del Águila. Las vicisitudes padecidas por la familia Espinosa, que ostentaba el título en aquel momento, han motivado una total dispersión de sus bienes y el condado del Águila lo lleva en la actualidad otra rama de la familia de distinto apellido. Por lo tanto las indagaciones hechas para identificar el cuadro en ese ámbito han resultado, por desgracia, infructuosas.

19. HALCÓN, Fátima: op.cit., pág. 104.

20. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "La Real Maestranza de Caballería de Sevilla y la pintura española del siglo XVIII" en *Actas de I Congreso Internacional de pintura española del siglo XVII*. Marbella, 1998, pág. 73

21. ARMCS. Libro de Actas nº 2.

22. HALCÓN, Fátima: op.cit., pág. 107

23. MILICUA, José: "Bernardo Lorente Germán. El retrato del infante D. Felipe" en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1961, págs. 313-320. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Escultura y pintura del siglo XVIII-en *Ars Hispaniae*, vol. XVII. Madrid, 1965, pág. 79. ÁNGULO, D.: *Murillo y su escuela*. Sevilla, 1975, pág. 25. BATICLE, Jeannine: "La pintura española en el siglo XVIII" en *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid, 1980, pág. 83. LEÓN, Aurora: op.cit., pág. 145-147

a que la firma se hallara tapada pero, sin embargo, se conoce que en aquel entonces pertenecía a la Vda. De Núñez de Prado, familia cuyos miembros pertenecieron a la Maestranza hasta el primer cuarto del siglo XX.

En este retrato, de forma ovalada y cuyas medidas son 1,05 x 0,84 m, el príncipe está representado en tres cuartos luciendo una casaca roja que adorna con las cruces de la orden del Espíritu Santo y de San Juan. Sobre la banda azul aparece una insignia que, si bien no se aprecia con total claridad, pudiera ser el emblema de la Maestranza pues lo único que visiblemente es perceptible es el Toisón que cuelga del emblema. La insignia de la Maestranza está formada por dos escudos, uno que representa los castillos y leones con la flor de lis y otro con un caballero sosteniendo una lanza. Ambos van rodeados con el Toisón y rematados con la corona real. El formato ovalado de la pintura tiene varios antecedentes dentro de la escuela sevillana y nos remite a Murillo (*Autorretrato*, c. 1670), Lucas Valdés (*Retrato del almirante Pedro Corves*) o Tobar (*Retrato de hombre*, 1711). Aunque en este caso y como bien indica Milicua parece que el formato responde más bien a las preferencias impuestas por la retratística cortesana del momento de marcado gusto francés y traídas a la corte por el pintor de cámara, Jean Ranc.²⁴ También relacionado con el pintor francés es el aspecto compositivo de la pintura –cortinaje, vistas del río a través de la ventana o el ademán de la mano derecha del príncipe apuntando hacia fuera del cuadro– que trata de reproducir una tipología retratística de aparato donde lo fundamental no es representar el aspecto físico o psicológico del personaje sino el aura que de la realeza debe emanar. En suma, Bernardo Lorente Germán se adapta en este cuadro a un modelo compositivo ya formulado dentro del círculo real y según nos cuenta Ceán Bermúdez una vez terminada la pintura le gustó tanto a Isabel de Farnesio que le regaló al pintor las estampas de las batallas de Alejandro, inventadas por Le Brun y grabadas por Audran, que acababan de llegar de Francia.²⁵

Ahora bien si la Maestranza ya tenía un retrato del infante D. Felipe, encargado en 1730, como hemos visto ¿por qué el príncipe, sin mediar una petición, le regala un año más tarde otro a la corporación sevillana? La respuesta la tenemos en una carta escrita precisamente por Bernardo Lorente Germán y dirigida a D. Ignacio de Hermosilla, secretario de la Academia de San Fernando.²⁶ La misiva fechada el 1 de enero de 1758 nos proporciona los datos suficientes para poder recomponer y relacionar la historia de los dos primeros retratos del infante D. Felipe de Borbón que poseyó la Maestranza. En efecto en ella se nos cuenta la relación del rey con Ranc (“*don Juan Rang era muy querido de él pues lo más del día estaban en conversación, lo que con otro no hacía....*”) la amistad y admiración de Lorente hacia el pintor de cámara (“*...entre él (se refiere a Ranc) y yo hacíamos lo que el Rey y La Reina se ofrecía pedir*”) “*Nos salíamos juntos a pasear y yo y él contentos, él porque había conseguido*

24. MILICUA, José: *op.cit.*, pág. 315

25. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, vol. II, pág. 181

26. AASF. Armario 42, legajo I. Ver también MILICUA, José: *op.cit.* págs. 318-319

lo que quiso y yo porque lo consiguió... ”) y las vicisitudes del encargo del retrato del infante D. Felipe. Según afirma Lorente Germán en esta carta, Jean Ranc había pintado un retrato del infante D. Felipe en Sevilla que “*no agradó porque los encargantes no estaban contentos con él, por no estar contentos determinaron que yo lo hiciera... ”*. De esta frase puede deducirse que hubo un encargo a Ranc que bien pudiera ser el de la Maestranza y que no gustó de ahí que Lorente Germán pintase otro que fue el que el príncipe regaló a la corporación. Pero además nos proporciona otro dato de interés y es el tiempo empleado por Ranc para ejecutarlo: tres meses, meses que pudieron coincidir con la etapa veraniega que pasó la Familia Real en la costa gaditana. Independientemente de las loas a sí mismo y al retrato que se hace Lorente, en esta carta puede estar la clave la falta de documentación que existe en la Maestranza de esta pintura al ser un encargo directo de la corte al pintor producido por el descontento del retrato que había realizado Ranc y en consecuencia no haber mediado petición por parte de la institución nobiliaria. Hay otro detalle de interés y es que la producción pictórica de Lorente Germán se caracteriza fundamentalmente por pinturas de temas religiosos y *trompe l'oeil* siendo éste el único retrato que se conoce del artista y que lo vincula con la corte durante el Lustró.²⁷

El devenir histórico de la Maestranza y las circunstancias personales del infante D. Felipe motivaron la ejecución de nuevas pinturas para la corporación. Con respecto a retratos del Hermano Mayor se consideró determinante el cambio de uniforme de la corporación para encargar una pintura que reflejase el nuevo atuendo de los maestrantes. En 1739, la Maestranza se dirige a Domingo Martínez para que realice un dibujo con el nuevo uniforme.²⁸ La petición a Domingo Martínez hay que considerarla dentro del contexto de ser el pintor más cualificado de la primera mitad del siglo XVIII en Sevilla y haber mantenido una estrecha relación con la corte durante el Lustró, especialmente con el pintor de cámara, Juan Ranc, quién pretendió llevarse a Madrid. Se le considera el artista que con mayor intensidad acogió la influencia de la pintura francesa dentro de la escuela sevillana del momento y de mayor calidad de su época. Un año más tarde, la Maestranza solicita al pintor un nuevo retrato del infante D. Felipe vestido con el nuevo uniforme por el cual se le pagaron mil cincuenta y cuatro reales de vellón.²⁹ Por desgracia y al igual que sucede con los anteriores no se conserva en la actualidad. A pesar de que la producción pictórica de Martínez se caracterizó por la preferencia de temas religiosos también realizó algunos retratos aunque hasta el momento el del infante D. Felipe es el único documentado que realizó

27. ANGULO, Diego: “La Divina Pastora de Bernardo Lorente Germán” en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1946. GUERRERO LOVILLO, José: “La pintura sevillana en el siglo XVIII” en *Archivo Hispalense*. Sevilla, 1955. BACAICOA, Francisco: “La Virgen como pastora” en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1957. MILICUA, José: *op. cit.*, pág. 316. VALDIVIESO, Enrique: “La pintura sevillana del siglo XVIII” en *Actas del I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella, 1998

28. ARMCS. Cuentas Generales y de Toros de los años 1739-1744

29. HALCÓN, Fátima: *op. cit.*, pág. 106

a un miembro de la familia real.³⁰ La fecha de la realización del retrato nos indica que la corte se hallaba en Madrid y coincide con el momento de mayor esplendor artístico del pintor. Cabría añadir que las circunstancias personales del príncipe incidirían en el interés de Martínez porque el retrato resultase del agrado del propio interesado y de los comitentes ya que en aquel momento D. Felipe se hallaba recién casado con la hija mayor de Luis XV, Louise Isabelle de Francia, conocida también como Madame Infanta.

El casamiento del infante D. Felipe con la hija del rey francés determinó el encargo por parte de la Maestranza de un retrato de la joven princesa. Como se ha aludido el matrimonio se celebró, por poderes y en Versalles, el 26 abril de 1739. Se conoce que en el mes de octubre de ese mismo año, la corporación sevillana ya le había encargado a Jean Van Loo un retrato de la esposa.³¹ Dado que Louise Isabelle se hallaba en aquellos momentos en Francia donde pasó su infancia entre los palacios de Versalles y Fontainebleau debió tratarse de Jean-Baptiste Van Loo que por esas fechas se hallaba en la corte francesa como pintor de cámara de Luis XV del que realizó al menos cuatro retratos entre 1724-1727.³² Jean-Baptiste Van Loo perteneció a una familia en la que, como bien dice Bottineau, el arte de pintar parecía el quehacer natural de generación en generación. Nacido y muerto en Aix-en-Provence (1684-1745) viajó mucho a lo largo de su vida, estuvo en la corte de los Saboya y más tarde en Roma, instalándose en París en 1720. En la corte francesa pintó al rey y a otros personajes de la nobleza consiguiendo una sólida reputación como pintor. De este retrato de Louise-Isabelle no aparecen más noticias en los archivos de la Maestranza, desconociéndose si llegó a realizarse pues a finales de 1739 Jean-Baptiste Van Loo se trasladó a Londres donde permaneció hasta 1742. Parece probable que la corporación sevillana no dispusiese de ningún retrato de la joven princesa pues en las fiestas de toros que se celebraron los días 2 y 4 de mayo de 1740 para celebrar el casamiento del infante se colocó en la presidencia de la plaza de madera, recién construida en aquel entonces, un nuevo retrato del príncipe –con toda seguridad el que realizó Domingo Martínez– sin estar acompañado de otro de su esposa.³³

Parece probable que la Maestranza no volviese a encargar ningún retrato más de D. Felipe de Borbón pues no existe documentación acreditativa en este sentido y el infante se encontraba en Italia desde 1742, país donde pasó el resto de sus días. Tras obtener el ducado de Parma en 1748 fueron habituales las relaciones entre la corte parmesana y la Maestranza pues a pesar de sus desvelos por el reciente ducado, donde ejercía como soberano, no dejó de interesarse por los deberes de su cargo como se deduce al analizar la fluida correspondencia que existió entre Parma y Sevilla.³⁴

30. SORO CAÑAS, Salud: *op.cit.*, pág. 27. VALDIVIESO, Enrique: *op.cit.*, 1986, pág. 311-324

31. ARMCS. Tomo I. Tenencia 5ª. Carpeta 2ª. Citado en HALCÓN Fátima: *op.cit.*, pág. 106

32. BOTTINEAU, Yves: *op.cit.*, pág. 638

33. TABLANTES, marqués de: *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla 1730-1855*. Sevilla, 1988, 2ª edición, pág. 77.

34. En el Fondo Borbónico del Archivo di Stato de Parma existe abundante correspondencia entre

Sin embargo, en 1763 la corporación sevillana solicita al gobernador del Puerto de Santa María, D. Juan Baptista Panigo, el envío de un retrato existente en esta localidad sevillana que debía destinarse a “uso de la Secretaría”.³⁵ Tanto la solicitud como el destino de este cuadro aparecen envueltos en el más absoluto oscurantismo. Se desconocen las referencias artísticas de la pintura así como las relaciones existentes entre la Maestranza y la gobernación del Puerto de Santa María. Por otro lado el destino del retrato también presenta sus dudas por cuanto en aquellos momentos la corporación no tenía casa propia y las reuniones de la Junta de Gobierno se realizaban en las casas de los Tenientes de Hermano Mayor. Existe la posibilidad de que en algunas de las dependencias de la plaza de toros de cantería que la Maestranza estaba levantando en el Baratillo se hubiesen destinado a la secretaría de la corporación por la complejidad que ya presentaba la propia administración de la institución sevillana, reservando el retrato realizado por Domingo Martínez para la presidencia de la Juntas de Gobierno y de las fiestas de toros.³⁶ Dos años más tarde, en julio de 1765, el infante D. Felipe muere en Italia víctima de la viruela celebrando la Maestranza las honras fúnebres correspondientes en su capilla del convento de Regina Angelorum cuyo túmulo diseñó Pedro Tortolero y ejecutó Manuel Díaz de Obregón.³⁷

El retrato del infante D. Felipe como Hermano Mayor de la Maestranza resultó de máxima importancia en los comienzos y posterior desarrollo de la corporación porque su misión no sólo consistió en dar a conocer la imagen del príncipe sino que tenía como función más relevante la representación es decir que su sola existencia equivalía a la propia presencia del infante que presidía y ejercía su poder en cuantos actos organizara la institución nobiliaria. Se le daba, de esta forma, un sentido de oficialidad al cargo y como todo retrato oficial debía ser lo más parecido posible a la realidad y transmitir la imagen del poder y las virtudes del representado. Las circunstancias personales del infante D. Felipe supondrían, además, la implantación de un lenguaje artístico cortesano y francés en el ámbito nobiliario sevillano debido a que su nombramiento como Hermano Mayor coincidió con la estancia de la corte en Sevilla lo que motivó que los primeros retratos fuesen realizados por los pintores que habían venido acompañando a los reyes o se movían en los círculos de la corte. Estos pintores, de origen francés o sevillanos “afrancesados”, renovaron el retrato cortesano español introduciendo nuevos modos en la composición de la imagen real tendentes a una mayor barroquización de formas. Ese nuevo modo de componer el retrato que inicia en España Jean Ranc incluía la multiplicación de elementos decorativos y grandiosos dentro del lienzo: pesados cortinajes que se desploman desde la parte superior de

la Maestranza de Sevilla y el infante D. Felipe. Esta correspondencia se refiere a asuntos relacionados con la propia organización de la corporación así como a las obras que se ejecutaron en aquellos años.

35. ARMCS. Libro de Actas nº 9. Citado en HALCÓN, Fátima: *op.cit.* pág. 107

36. HALCÓN, Fátima: *La plaza de loros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Madrid, 1990. Entre los años 1761-1766 se construyeron en la plaza de toros el Palco del Príncipe, doce tendidos y balcones en la parte interior y tres almacenes y tres casas en el exterior.

37. HALCÓN, Fátima: *op.cit.*, 1983, págs. 49-51

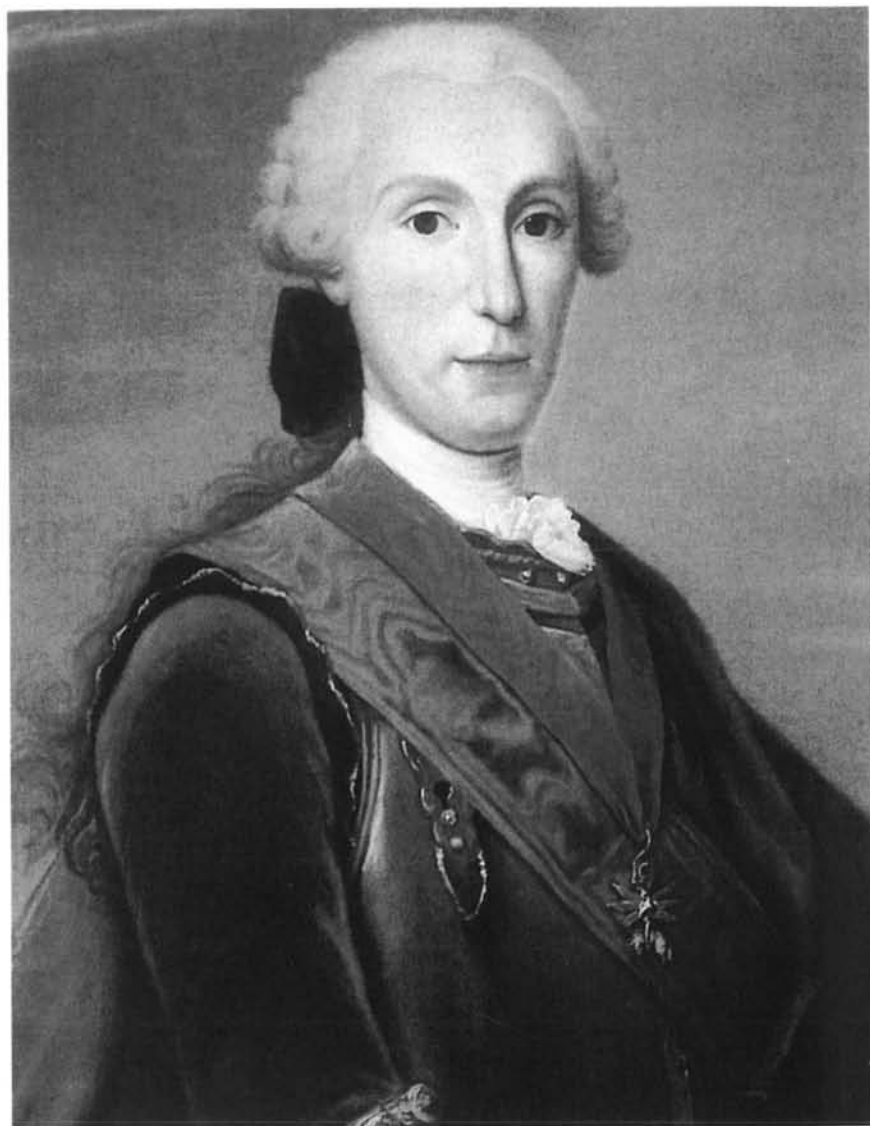
los cuadros, ricas telas, muebles sobre los cuales se apoya el retratado, la figura presentada de perfil y con el brazo derecho o izquierdo ligeramente apoyado en la cadera, es decir todo un programa ornamental cortesano que el pintor francés aprendió de Rigaud y Largillière y que continuaría en España hasta mediados del siglo XVIII. El retrato del infante D. Felipe pintado por Ranc y conservado en el Museo del Prado tiene estas características y se observan las mismas en el realizado por Bernardo Lorente Germán entre los años 1729-1733. Por otro lado, el infante tuvo una tendencia clara por el gusto francés que se evidenció en la corte de Parma y que es visible incluso en el retrato que realiza el pintor italiano Guiseppe Baldrigi, *La familia de D. Felipe de Borbón*, inspirado en cuanto a su composición a los similares realizados por Jean Ranc y Louis-Michael Van Loo, respectivamente, *La familia de Felipe V*, que conserva el Museo del Prado.

La Maestranza continuó encargando retratos de sus Hermanos Mayores, tradición que continúa en la actualidad, sin embargo, la elección de los pintores no se limitó a los círculos cortesanos pues salvo el caso del pintor de cámara Giovanni Francesco Sasso o Mariano Salvador Maella a quienes se les solicita la realización de un retrato del infante don Luis y Fernando VII, respectivamente, no existen más ejemplos que acrediten la vinculación de la Maestranza con círculos pictóricos cortesanos. Desde finales del siglo XVIII los retratos de los Hermanos Mayores se encargan a pintores sevillanos, salvo un retrato de Fernando VII que se hace en Madrid en 1815.³⁸ Las razones de este cambio habría que buscarlas más en el ámbito económico que en el estético. En efecto, al tratarse de una institución nobiliaria el gusto de este estamento seguiría las pautas impuestas por la corte y las preferencias en cuanto a la elección de un determinado pintor se encauzarían hacia artistas cualificados que tuviesen vinculación cortesana o se movieran en esos círculos como ocurrió a lo largo del siglo XVIII. El gran esfuerzo económico que supuso la edificación de la plaza de toros, la suspensión temporal de las corridas y las crisis políticas que padeció España en el siglo XIX motivaron la falta de fondos que soportó la corporación durante todo ese periodo con escaso margen presupuestario para gastar en otra cosa que no fuese la edificación de la plaza.

38. ARMCS. Cuentas Generales y de Toros. 1815



INFANTE D. FELIPE DE BORBÓN.
Bernardo Lorente Germán. Colec. Particular. Barcelona



D. FELIPE DE BORBÓN. DUQUE DE PARMA
Anónimo. Museo Glauco. Lombardi. Parma



LOUISE ISABELLE DE FRANCIA.
Carle Van Loo. Galleria Nazionale. Parma



La Familia de D. FELIPE DE BORBÓN (detalle).
Giuseppe Baldrighi. Galleria Nazionale. Parma