



Los Alimentos de España en la Pintura

Bodegones de LUIS MELENDEZ

Juan J. Luna



Los Alimentos de España en la Pintura

Bodegones de LUIS MELENDEZ

Juan J. Luna



Los Alimentos de España en la Pintura

Bodegones de LUIS MELENDEZ

Juan J. Luna



Indice

5

Bodegones de España

ROBERTO DORADO
Presidente de MERCASA

7

Naturaleza Viva

JOSE MARIA LUZON NOGUE
Director General del Museo del Prado

9

Introducción

17

Spanish Foodstuffs. Luis Meléndez 's Still Lifes

21

Representación de los Alimentos en el Arte

29

Luis Meléndez, Vida y Obra

41

Principios Estéticos de Luis Meléndez

57

Los Bodegones de Luis Meléndez

180

Indice de Cuadros

183

Abreviaturas

185

Bibliografía

192

Exposiciones

Bodegones de España

Una de las expresiones que mejor transmiten la historia de los pueblos es, sin duda, aquélla que se refleja a través de la pintura, como una sucesión de instantes vivos, suspendidos en el tiempo gracias al pincel de los artistas, que nos permiten conocer, a través de obras únicas e irrepetibles, cual ha sido la evolución de la sociedad.

Este principio general, que puede aplicarse a cualquier tipo de pintura y de época histórica, resulta especialmente significativo cuando nos referimos en concreto a una pintura muy específica y singular, que constituye en sí misma un subgénero propio: la que se ha dado en llamar—siguiendo la terminología francesa—“naturaleza muerta”, y que en España adoptó el nombre más castizo de “bodegones”.

En los museos de todo el mundo podemos encontrar magníficas muestras de este subgénero, que tuvo su mayor esplendor en el siglo XVII y cuyas obras más conocidas y apreciadas responden al modelo de composiciones propias de la mejor pintura flamenca, en las que los alimentos aparecen rodeados, como norma habitual, por una abundante exuberancia de adornos y oropeles.

Dentro de este mismo “arte del bodegón” se incluyen también, sin embargo, pintores mucho más próximos a la historia de la alimentación en España, a la realidad desnuda y cotidiana de la comida como símbolo perfecto de la sociedad que se esconde, en cada época, detrás de los alimentos **reflejados** en los cuadros.

Este es el caso de Luis Meléndez, un pintor español que realizó la mayor parte de su obra en la segunda mitad del siglo XVIII, y una de cuyas mejores muestras está constituida por la colección de bodegones que **reflejan**—con sencillez, desnudez y perfección— los alimentos de España en su tiempo, como una materia prima que, salvando las distancias, es muy similar a la que encontramos en la actualidad.

Atendiendo a estos criterios, MERCASA ha reunido en un libro, por primera vez con esta extensión, la mayor parte de los bodegones de Luis Meléndez. Una tarea que sólo era posible con la colaboración del Museo del Prado—en el que se encuentra la mayor parte de la obra de este autor— y cuyo resultado constituye, además de un evidente placer estético, un catálogo histórico de los alimentos de España.

ROBERTO DORADO
Presidente de MERCASA

Naturaleza Viva

Un nuevo libro sobre Luis Meléndez, el gran pintor de bodegones de siglo XVIII español, no es un libro más, aun cuando podamos creer que reincide en un asunto ya conocido, de acuerdo con las investigaciones iniciadas hace más de un tercio de siglo por Eleanor Tufts y proseguidas años después por Juan J. Luna, autor este último del presente volumen.

Es de destacar que recoge las más recientes investigaciones acerca del pintor, descubre lienzos inéditos y revisa otros, a la luz de ideas renovadas, y, además, se inscribe en la creciente moda de analizar y resaltar la naturaleza muerta, expresión de origen francés que agrupa a los "floreros", los "bodegones", y los cuadros de asuntos similares, aunque no idénticos, que, describiendo sujetos inanimados, no pueden clasificarse dentro de las dos especialidades mencionadas con palabras de honda raigambre hispana.

Hombres prehistóricos, egipcios o griegos gustaron de la descripción de asuntos que, para los primeros, eran la base del sustento cotidiano y, para los otros, suponían un elemento cultural más, bien en forma de ofrenda fijada para la eternidad en los muros de una tumba, bien como alarde brillante de preciosismo técnico, amigo de confundir incluso a los propios seres vivos. Más tarde, las ruinas de Herculano y Pompeya evidenciaron el interés de los romanos hacia fórmulas decorativas bastante próximas al modo en que ahora concebimos el amplio espectro de la naturaleza muerta.

Y valga el recuerdo del mundo del siglo I de nuestra Era, sepultado en las inmediaciones de la actual Nápoles por las lavas y cenizas del Vesubio para recordarnos que fue allí, junto al Mediterráneo, en el corazón de la sede del viejo virreinato de los monarcas españoles, donde nació, en 1716, Luis Meléndez, protagonista absoluto de las páginas, textos y fotografías que configuran este libro. Recordemos pues al pintor y deleitémonos con sus atractivas imágenes, plenas de vida, en la medida en que la mirada las contempla experimentando la satisfacción que su fuerza expresiva transmite hoy como ayer.

Meléndez es un artista que en los últimos años ha sido objeto de singular atención por parte de los coleccionistas y los museos de todo el mundo. Este libro presenta de manera espléndida la calidad de una obra que se aprecia más cuando tenemos ocasión de verla en su conjunto y permite conocer, sobre todo, la magnífica serie que se conserva en el Museo del Prado.

JOSE MARIA LUZON NOGUE
Director General del Museo del Prado

Introducción

En estos últimos años se ha producido la recuperación definitiva de uno de los grandes pintores de la época de Carlos III, con cuyo reinado coincide plenamente su producción más conocida: Luis Meléndez (1716-1780), el bodegonista por excelencia de la España del siglo XVIII. Incluso cabría añadir que merced al mecenazgo o, cuando menos, a la atención del príncipe de Asturias, más tarde Carlos IV, y de su esposa, María Luisa de Parma, el pintor se dedicó a realizar casi exclusivamente bodegones, según se desprende del análisis de los documentos existentes (1). Aunque este libro, por causa de las lógicas limitaciones de espacio, debidas a su carácter general, no pretende llevar a cabo el catálogo razonado de la producción del autor y, en consecuencia, no debe dedicarse a la crítica de todo lo que se ha escrito sobre el pintor en el corto lapso de tiempo que media entre el segundo centenario de su muerte y nuestros días, propicia por razón natural una breve recapitulación de tan interesante caudal científico, muy necesaria, por otra parte, para dejar afirmadas algunas cuestiones que merecen ser tenidas en cuenta.

En 1980 tuvo lugar el segundo centenario de su muerte, considerándole ya como uno de los pintores españoles de naturaleza muerta más sugestivos de la historia; se conmemoró con una conferencia pronunciada por el propio Museo del Prado (2) que entrañaba una promesa, anunciada en su prólogo: reunir una exposición con las obras más prestigiosas de su mano, que son las conservadas en gran parte en la pinacoteca madrileña.

Luis Meléndez. "Autorretrato".
Museo del Louvre, París.



La obra de Meléndez conocida hasta entonces la componían alrededor del centenar de bodegones, un "Autorretrato" (Museo del Louvre) absolutamente genial, otros retratos, algunos cuadros de tema religioso y miniaturas en los libros de coro de la Capilla del Palacio Real de Madrid. El primer apartado es el que le ha dado fama, sus portentosas naturalezas muertas, de las que el Prado posee la serie más numerosa y el resto se lo reparten museos y colecciones privadas de Europa y América.

Curiosamente, el estudio profundo y decidido de su producción no ha tenido lugar hasta la fecha reciente en que E. Tufts publicó su tesis doctoral sobre el tema (3), continuada por varios artículos posteriores (4). Hasta entonces los trabajos habían sido de iniciación y parciales (5), algunos producto de exposiciones dedicadas a la naturaleza muerta y otros motivados por el interés que su ejecutoria, amplia y personalísima, suscitaba entre los investigadores de la historia del arte. Es indudable que el soberbio "Autorretrato", conservado en el Museo del Louvre (6), atrajo la atención de más de un historiador, como Rouchés (7) o Sánchez Cantón (8), e igualmente las miniaturas fueron estudiadas por Paulina Junquera (9); pero fueron sus naturalezas muertas las que han cimentado su fama. Iniciada su revisión por Cavestany (10) y Lafuente Ferrari (11), ésta siguió preocupando a Martín Soria (12), Georges de Lastic (13), Charles Sterling (14) o López-Rey (15) entre otros, cada uno de los cuales aportó su personal visión de lo que el autor representaba. Según Sánchez Cantón (16) la fama internacional de Meléndez creció con la interesante exposición dedicada al siglo XVIII en Londres, en 1954 (17) y, desde luego, después de ella, cada muestra especializada ha solicitado la presencia de sus prodigiosas pinturas. Con todo, faltaba aún el investigador que se dedicase al proyecto científico de conjunto que la extensa creación pictórica de Meléndez demandaba; y ése fue el papel desempeñado por E. Tufts, quien durante un tiempo se dedicó a reunir datos y documentos que sirven de base al conocimiento de su vida y al análisis de su ejecutoria.

Las indagaciones partieron de un pequeño conjunto de hechos que entonces constituían una biografía muy somera y, de acuerdo con sus hallazgos de archivo —Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Palacio Real de Madrid, y Archivos de Protocolos y Parroquiales—, estableció los puntos esenciales para tener una idea más completa de las vicisitudes que definieron el desarrollo de su vida y de su producción, que hasta aquel momento permanecían en penumbra.

Luis Meléndez. "Retrato de desconocido".
Museo de Bellas Artes. Colección Pedro Masaveu. Oviedo.





Luis Meléndez. *"Panes, frutas, cesto y utensilios en un paisaje"*.
Metropolitan Museum, Colección J. y B. Linsky, Nueva York.

De igual modo, su aportación científica procuró relacionar el estilo del pintor con el de sus contemporáneos, al tiempo que fijó las posibles conexiones con las principales escuelas europeas que le precedieron en el tiempo. Otro de los problemas que tuvo que afrontar fueron los equívocos nacidos de la confusión del nom-

bre del artista con los de su padre, Francisco Antonio, y su tío, Miguel Jacinto, cuyas referencias documentales a menudo se mezclan en inventarios y repertorios artísticos. Entrando ya en la catalogación de los lienzos salidos de su mano, su trabajo se dirigió a valorar los originales y separar éstos de las copias, relativamente abundantes, nacidas en determinados casos del éxito de las composiciones del maestro y del valor decorativo de las mismas, muy populares después de la fundación del Prado en 1819 y de su exposición en las salas de dicho Museo desde fecha temprana, lo que facilitó su difusión.

En consecuencia, el punto de partida de la moderna investigación es la mencionada tesis doctoral de Eleanor Tufts de 1971, que compendia otros estudios suyos sobre el mismo asunto –el primer intento serio para acceder a la biografía del pintor y conocer su obra–, y la exposición que le dedicamos en el Museo del Prado en 1982, con motivo del ya aludido segundo centenario de su muerte (18); al mismo tiempo, la propia investigadora norteamericana publicó un artículo en la "Gazette de Beaux-Arts" que apareció (19) cuando ya estaba impreso el catálogo de la mencionada exposición. Más tarde, esta última tuvo lugar en Barcelona y Valencia, recogiendo, particularmente en el texto elaborado para la segunda ciudad, algunos de los datos nuevos que los trabajos recientemente aparecidos ofrecían, así como algunas correcciones (20).

Aunque no cabe duda de que la renovación de los estudios de Meléndez dirigió la atención del mercado internacional del arte sobre el autor, la calidad y la rareza de sus obras, todo ello dentro de la coyuntura inversora general por causa de las circunstancias económicas del momento, contribuyó a la subida astronómica de sus precios y a una hipervaloración de su pintura. Precisamente desde 1982, cinco instituciones museísticas de primer orden han conseguido hacer entrar obras de Meléndez en sus colecciones, hasta

entonces carentes de ellas: Cleveland Museum of Art, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Kimbell Art Museum de Fort Worth, National Gallery de Londres y National Museum de Estocolmo. También hay que considerar que todo ello ha acontecido en el marco general de la revaloración de la pintura de naturaleza muerta de la escuela española, cuya exposición de 1983 relanzó el interés por el tema (21).

Teniendo en cuenta que había aún detalles por concretar sobre la naturaleza muerta española del siglo XVIII, así como algún cuadro nuevo que reflejar, presentamos un artículo en la revista *Goya* (22). A la vez, un proyecto para hacer una exposición dedicada a Meléndez en los Estados Unidos fraguó finalmente, en estrecha colaboración con Eleanor Tufts. Tuvo lugar en tres ciudades, Raleigh, Dallas y Nueva York (23) y sirvió para actualizar aún más el siglo XVIII, en lo que concierne a bodegones –escribimos una introducción al respecto (24)–, al igual que mostrar otros cuadros del pintor, ofreciendo un panorama mucho más completo que el visto en España poco tiempo atrás, merced al acopio de cuadros de muy diversa precedencia, lo que señaló muy justamente Nina Ayala Mallory en dos críticas suyas (25). También, a mayor abundamiento, la monografía de Eleanor Tufts se publicó el mismo año (26), coronando con ella los esfuerzos de tantos años por dar a conocer al artista.

Al tiempo, a lo largo de la década siguiente a 1982 fueron varias las exposiciones de conjunto o sobre una etapa, e incluso acerca de una especialidad determinada, consagradas al arte español que han contado con naturalezas muertas en general y con obras de Meléndez, cada vez con mayor asiduidad, siendo su ejecutoria descubierta por sectores de público considerablemente más amplios (27).

También a este período pertenece un nuevo texto, en francés, expresamente dedicado a realzar el papel de la naturaleza muerta española (28) que reserva para Meléndez algunas páginas, aunque en su bibliografía no figura la exposición monográfica, realizada en Norteamérica (29), por lo que tampoco se hace eco del estudio especializado que consagramos al mismo tema, centrándolo en el siglo XVIII español, detalle que será conveniente corregir si se publica una reedición. En una breve introducción a la pintura en la época de Carlos III, que publicamos en 1988 (30), figuró Meléndez en lugar preeminente, entre los más reputados autores del período; también vinculada al reinado del mismo monarca estuvo la ponencia presentada a las IV Jornadas de Arte (31), en la que analizamos ocho cuadros del artista, en su mayor parte inéditos, que se sumaron a su cada vez más nutrido catálogo, destacando diversas peculiaridades de su ejecutoria y aspectos de la crítica reciente, en párrafos que hemos reutilizado, convenientemente actualizados, para estas palabras preliminares.

Entrando ya en todo lo concerniente a la producción del pintor, hay un hecho significativo a resaltar que ha de tenerse en cuenta para futuras investigaciones: la certeza de que Meléndez en más de una ocasión cambió el sentido de la composición de los bodegones

que estaba llevando a cabo y pintó encima motivos diferentes, lo que puede advertirse con un análisis basado en radiografías e interpretaciones posteriores. En consecuencia, sería muy conveniente iniciar una campaña, lo más amplia posible, de estudios a base de radiografías, que ya comenzó no hace mucho el doctor David C. Goist, del North Carolina Museum of Art, de Raleigh, a quien se deben interesantes precisiones. El mismo investigador, a instancia nuestra, revisó los cuatro lienzos atribuidos a Meléndez en su museo —dos de los cuales son claramente copias decimonónicas de los cuadros del Prado, como así los clasifica E. Tufts—, y confirmó que en los dos originales restantes aparecen elementos apócrifos, añadidos con posterioridad, lo que se advertía a simple vista por diferencia de calidad, y de los cuales resultaba un marcado desequilibrio de la composición inicial ideada por el autor en el momento de concebir cada pieza.

Tales cuestiones traen a primer término un conjunto de problemas existentes en ciertas obras de Meléndez que complican su estudio y se deben a las transformaciones que subrepticamente el paso del tiempo ha ido introduciendo, en particular cuando los lienzos han sido recortados —como sucede en cuadro que en 1983 adquirió el Cleveland Museum of Art—, o han sido objeto de adición de diversos detalles de análoga tipología a los presentados por el autor en un principio, tal y como se aprecia en las dos citadas pinturas de Raleigh. Tanto en el caso indicado primeramente como en el segundo, tal novedad da lugar a una singular alteración de la obra artística según fue concluida al salir de las manos de su creador, bien variando las dimensiones de la tela, bien desorganizando la íntima relación de los objetos representados; en ambas situaciones la armonía de la composición sufre las consecuencias, al desaparecer la lógica externa de las diferentes partes que entran en

juego para formular un esquema verosímil por haberse quebrantado la coherencia de la estructura interna de sus correspondencias, lo que en resumen demuestra la habilidad y cuidado puestos por Meléndez al concebir y realizar cada uno de sus cuadros o, cuando menos, los de su fase culminante y magistral.

A las circunstancias negativas enunciadas se pueden añadir las que se derivan del estado de conservación de la pintura; si a toda pieza artística le conviene gozar de una situación óptima al respecto para ser valorada convenientemente, en el caso particular de Meléndez ello cobra caracteres de absoluta necesidad. Se aprecia de inmediato cuando hay cuadros suyos barridos que han perdi-

Luis Meléndez. *"Uvas, bigos, caldero y platos".*
North Carolina Museum of Art, Raleigh.



do esa calidad aparentemente táctil de la mayoría de su producción; es entonces cuando las dudas superan a las certezas en materia de atribuciones y se piensa en la mano de imitadores menos afortunados que quisieron ser unos "Meléndez" a su modo y manera. No es de extrañar, por tanto, que más de un lienzo de origen desconocido y aspecto fatigado y poco satisfactorio, cause baja en el catálogo de las obras seguras del pintor y entre a formar parte de las que se encuentran sometidas a conjeturas o discrepancias.

En este apartado habría que colocar también a cuadros que aun poseyendo ciertas calidades han sido barnizados en exceso, dando lugar a unas superficies tan esmaltadas y brillantes que impiden la contemplación directa y restan serenidad a las creaciones, dando lugar a obras que casi resultan agresivas al ojo al sumar su propia fuerza expresiva –surgida de los acentos que Meléndez propicia en ellas– a la potencia de una capa de barniz exageradamente gruesa, que actúa casi en calidad de pantalla, detrás de la cual se esconden carencias de pasta pictórica, repintes desafortunados y cualquier otro género de ilícitos ultrajes debidos a conveniencias moralmente discutibles.

Muchos de estos problemas se advierten merced al estudio comparativo entre todas las obras del pintor, tarea acometida por la doctora Blanco Altozan en su tesis doctoral, presentada en la Universidad de La Laguna en 1986 (32) y todavía lamentablemente inédita. Su análisis de la tectónica de los bodegones de Meléndez descubre muchos detalles ignorados y permite una base sólida sobre la cual preparar un trabajo definitivo acerca de la producción de Meléndez, con un reducido margen de error.

Bastantes más estudios se podrían precisar en estas páginas, pero cuanto menos se hace necesario recordar cuatro, vinculados a sendas exposiciones, en las cuales el papel de Meléndez ha sido distinguido. Se trata de las muestras llevadas a cabo en Londres, en 1989 (33); en Tokyo y Nagoya, en 1992 (34); y en Londres (35) y Madrid (36), durante 1995. Tanto con ellas como con las publicaciones anteriores, el presente libro, que ahora presentamos, dedicado a destacar los bodegones del autor existentes en museos y colecciones de España, se encuentra íntimamente relacionado.

Notas

1.- Al grupo conocido tradicionalmente de documentos se han sumado casi simultáneamente dos trabajos coincidentes, en castellano y en inglés, que han aportado nuevas y valiosas consideraciones al interpretarlos, corrigiendo las apreciaciones que hicimos en su día Eleanor Tufts y yo mismo. Son sus autores M. C. Espinosa Martín y J. A. Tomlinson.

2.- J. J. LUNA: "Luis Meléndez 1716-1780". Ciclo de Conferencias "Commemoraciones Centenarias". Museo del Prado, Madrid, Diciembre, 1980.

3.- E. TUFTS: "A stylistic study of the paintings of Luis Meléndez". Nueva York, 1971 (Ann Arbor. Muchigan, 1975). Resumen en Marsyas, 1970/72, XV, p. 11.

- 4.- E. TUFTS: "Luis Meléndez. Documents on his life and work". *The Art Bulletin*, 1972, p. 63.
- Id., "A second Meléndez self-portrait; the artist as still life". *The Art Bulletin*, 1974, p. 1. - Id., "The veristic eye: some contemporary American affinities with Luis Meléndez, Spanish painter of still life phenomenology". *Arts Magazine*, 1977, Diciembre, p. 142.
- 5.- Hacer su repertorio aquí sería innecesario, cuando figura un índice de exposiciones en la bibliografía con que se cierra el catálogo; lo único que se pretende es constatar el hecho de la creciente popularidad de la obra del artista dentro de las manifestaciones artísticas que alcanzan de lejos o de cerca el siglo XVIII, las que tratan sobre pintura española o las más especializadas que se dedican a la naturaleza muerta.
- 6.- Cat. Exp. "El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII", Burdeos-París-Madrid, 1979/1980 (ed. esp.), nº 37.
- 7.- G. ROUCHES: "Le portrait de Luis Meléndez par lui-même". *Revue de L'Art Ancien et Moderne*, 1927, p. 248.
- 8.- F. J. SANCHEZ CANTON: "El autorretrato de Luis Meléndez en el Museo del Louvre". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, p. 197.
- 9.- P. JUNQUERA: "Los Libros de Coro de la Real Capilla", *Reales Sitios*, 1965, nº 6, p. 12.
- 10.- J. CASVESTANY "Floreros y bodegones en la Pintura Española". Madrid, 1936, p. 194.
- 11.- E. LAFUENTE FERRARI: "La Peinture de Bodegones en Espagne". *Gazette des Beaux-Arts*, 6, XIV, 1935, p. 169.
- 12.- M. SORIA: "Firmas de Luis Egidio Meléndez". *Archivo Español de Arte*, 1948, nº 83, p. 215.
- 13.- G. de LASTIC: "Un portraitiste des biens de la terre". *L'Oeil*, 1955, nº 9, p. 20.
- 14.- C. STERLING: "La nature morte de l'antiquité à nos jours". París, 1959, p. 85.
- 15.- J. LOPEZ-REY: Introd. a "Spanish Still-Life painting", Newark, 1964.
- 16.- F. J. SANCHEZ CANTON: "Escultura y pintura del siglo XVIII". *Ars Hispaniae*, XVII, Madrid, 1965, p. 227.
- 17.- Cat. Exp. "European masters of the eighteenth century". Londres, 1954/55.
- 18.- J. J. LUNA: Cat. Exp. "Luis Meléndez, Bodegonista español del siglo XVIII". Madrid, 1982. Aunque el segundo centenario de la muerte de Meléndez fue en 1980 la exposición constituyó, sin embargo, su conmemoración, no obstante los dos años de retraso impuestos por las cuestiones internas del Museo del Prado, donde tuvo lugar.
- 19.- E. TUFTS: "Luis Meléndez. Still-Life Painter Sans Pareil". G. B. A., 1982. Noviembre, p. 143-166.
- 20.- Especialmente, algunos lienzos de Meléndez, que habían cambiado de propietario, ciertas consideraciones tradicionales y los datos del trabajo de L. C. GUTIERREZ ALONSO: "Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Meléndez". *Boletín del Museo del Prado*, nº 12 (1983), p. 162-166.
- 21.- A. E. PEREZ SANCHEZ: Cat. Exp. "Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya". Madrid, 1983.
- 22.- J. J. LUNA: "De Meléndez a Goya, Miscelánea sobre la naturaleza muerta española del siglo XVIII". *Goya*, nº 183 (1984), p. 151-157.
- 23.- E. TUFTS y J. J. LUNA: "Luis Meléndez: Spanish Still-Life Painter of the Eighteenth Century". Raleigh-Dallas-New York, 1985.
- 24.- J. J. LUNA: "Historical development of still-life painting in eighteenth century Spain". (Vid. nota precedente), p. 19-50.
- 25.- N. AYALA MALLORY: "Luis Meléndez". *Burlington Magazine*, nº 985 (abril, 1985), p. 259-260. - N. AYALA MALLORY: "Luis Meléndez, Pintor de bodegones del siglo XVIII". *Goya*, nº 186 (1985), p. 355-360.
- 26.- E. TUFTS: "Luis Meléndez. Eighteenth Century Master of the Spanish Still Life, with a Catalogue Raisonné". Columbia, 1985.
- 27.- En especial por las piezas que han figurado y el análisis que han merecido, cabe mencionar a J. J. LUNA: Cat. Exp. "Spanish Paintings of 18th and 19th Century. Goya and his time". Tokyo-Amagasaki-Iwaki, 1987, y Cat. Exp. "De Greco a Picasso. Cinq siècles d'art espagnol". París, 1987/88. - A. E. PEREZ SANCHEZ: "La Nature Morte Espagnole du XVII e siècle a Goya". Friburgo, 1987.
- 28.- Vid. notas 10 y 11.
- 29.- J. J. LUNA: "La pintura. La España de Carlos III". *Historia* 16, nº 151 (noviembre, 1988), p. 85-99.
- 30.- Ibidem.
- 31.- J. J. LUNA: "Novedades y cuadros inéditos de Luis Meléndez". IV Jornadas de Arte. Dpto. Diego Velázquez, C. S. I. C., Madrid, p. 367-376.
- 32.- P. BLANCO ALTOZANO: "Luis Meléndez. Análisis técnico y estético de su producción". Universidad de La Laguna, Facultad de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1986. - Id. "Luis Meléndez. Análisis estético y significación de sus bodegones" en "El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII". Madrid-Aranjuez, 1987, p. 121-128 (Actas de Congreso).
- 33.- M. HELSTON: Cat. Exp. "Painting in Spain during the later eighteenth century". Londres, 1989.
- 34.- A. E. PEREZ SANCHEZ: Cat. Exp. "Pintura española de bodegones y floreros". Tokyo/Nagoya, 1992.
- 35.- W. JORDAN y P. CHERRY: Cat. Exp. "El Bodegón español de Velázquez a Goya". Londres, 1995 (ed. española).
- 36.- T. ANTONIO y M. ORIHUELA: Cat. Exp. "La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800". Madrid, 1995.

Spanish Foodstuffs. Luis Meléndez's Still Lives

In the past years, the most excellent Spanish still-life painter in the 18th century, Luis Meléndez (1716-1780), has been definitively retrieved. He is one of the greatest painters in the times of Charles III and his best known works were produced during this king's reign. Thanks to the sponsoring or, at least, the attention provided by the Prince of Asturias, who would later become king Charles IV, and by his wife María Luisa de Parma, the painter devoted himself almost exclusively to painting still lifes, as shows the analysis of existing documents. Due to space limitations and to its general character, this book is not intended to be a full catalogue of the artist's work and should thus not make the critic of all the literature that has been written about the painter since the bicentenary of his death until now. However, it calls for a brief summary of this interesting scientific documentation, in order to settle certain questions that should be kept in mind.

In the bicentenary of his death, in 1980, he was already considered one of the most suggestive still-life painters in History. A conference was held in the Prado Museum, which included a promise in its foreword: to gather an exhibition with his most prestigious works, which are mostly kept in this museum in Madrid.

Those works by Meléndez that were known by then included one hundred still lifes, an absolutely genial "Self Portrait" kept in the Louvre Museum, some other portraits, some religious paintings and miniatures for the choir books at the Chapel of the Royal Palace in Madrid. It is anyhow his extraordinary still lifes that have made him famous; the largest number of which are kept in the Prado Museum, while the rest are scattered among museums and private collections in Europe and America.

Oddly enough, no deep and determined study of his work had been carried out until recently, when E. Tufts published her doctorate thesis, followed by several articles on this subject. Research carried out before had only been partial and as an initiation, either within still-life exhibitions or out of the interest that his wide and very personal execution generated in Art historians. There is no doubt that the superb "Self Portrait", kept in the Louvre Museum, has captivated the attention of more than one historian, such as Rouchés or Sánchez Cantón; his miniatures have also been studied by Paulina Junquera; but it is on his still lifes that his fame is founded.

This revision, started by Cavestany and Lafuente Ferrari, has been continued by Martín Soria, Georges de Lastic, Charles Sterling and López-Rey, among others, who have contributed their personal views on the artist. According to Sánchez Cantón, Meléndez's international fame grew thanks to the interesting exhibition devoted to the 18th century in 1954 in London. Naturally, every specialized show since then has required the presence of his prodigious paintings. However, there had not yet been a researcher to carry out the scientific project of studying the whole of Meléndez's large pictorial creation. This was the roll played by E. Tufts, who devoted some time to collect the data and documents on which were based the knowledge of his life and the analysis of his execution.

The initial basis for the survey was a very short biography. File findings—at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, the Royal Palace of Madrid, Protocol Files and parish registers—helped establish the essential points that

give a full vision of the vicissitudes that defined his life and work, in the shade until then. The scientific approach was to relate the painter's style to that of his contemporaries, while establishing the possible connections with the main preceding European schools. Another problem that had to be solved was the confusion among the names of the artist, his father (Francisco Antonio) and his uncle (Miguel Jacinto), who are often confused in artistic inventories and repertories. Once this step was overcome, the survey intended to identify the original canvasses painted by the artist, since there were relatively numerous copies of his work, due to the success and decorative value of the master's compositions, which were very popular, specially after the establishment of the Prado Museum in 1819, and their exhibition in its halls.

Consequently, modern research has two main sources. One is the mentioned doctorate thesis by Eleanor Tufts, in 1971, which summarizes other studies by herself on the same subject and represents the first earnest attempt to know about the painter's biography and his work. The other one is the exhibition that the Prado Museum devoted to him in 1982, to commemorate the bicentenary of his death. At the same time, when the exhibition catalogue was already printed, this American researcher published an article in the "Gazette de Beaux-Arts". When the exhibition was, later on, taken to Barcelona and Valencia, the new catalogue included some of the texts recently published, as well as some corrections.

Although there is no doubt that the renewed studies on Meléndez drew the international market's attention towards this artist, it is the quality and rarity of his works and the general investment trend due to economic circumstances, that generated the rocketing of prices and a hypervaluation of his painting. It is precisely in 1982 that five first line museum institutions obtained pieces by Meléndez for their collections: the Cleveland Museum of Art, the New York Metropolitan Museum of Art, the Fort Worth Kimbell Art Museum, the London National Gallery and the Stockholm Nationalmuseum. It should be taken into account that all this took place in the general framework of revaluation of Spanish still-life painting, relaunched by the exhibition in 1983.

Since there were still some details to study about Spanish 18th century still lifes and some new pictures to include, we wrote an article for the Goya review. At the same time, an exhibition devoted to Meléndez was finally held in the United States, in close cooperation with Eleanor Tufts. It was shown in three towns, Raleigh, Dallas and New York, and made interest grow for 18th century still lifes and for the painter's pictures, as it offered a much more complete panoramic than had been recently seen in Spain, thanks to the gathering of pictures from very different provenances, as Nina Ayala Mallory pointed in two of her critics. Moreover, Eleanor Tufts's monograph was published in the same year, crowning her efforts to make the artist known.

During the decade following 1982, there were several exhibitions devoted to Spanish art, as a whole or in a certain period or even speciality, that included more and more often still lifes in general as well as by Meléndez. This contributed to largely extend the knowledge of his art.

In this same period, a new text was published in France about the roll of Spanish still lifes, with some pages about Meléndez, even though its bibliography did not include the monograph exhibition held in North America, nor the study we had devoted to Spanish 18th century still lifes. In 1988 we wrote a short introduction to painting in the times of Charles III, where Meléndez was first among the most celebrated artists in the period. In our conference for the IV Art Seminar we also analysed eight unknown paintings by this artist, specially stressing certain peculiarities in his technique and aspects of recent critics, that we have used again for this introduction.

As for the painter's production, a remarkably significant fact to be taken into account by future researchers is the certainty that Meléndez changed the composition of his still lifes in more than one occasion, painting new figures over the first ones. This can be seen by radiographic analysis. Consequently, it should be very adequate to continue the radiographic study campaign started by Dr. David C. Goist at the North Carolina Museum of Art, in Raleigh. His study allowed him to state interesting precisions. We have asked Dr. Goist to revise the four canvasses reportedly painted by Meléndez that are kept in his museum; two of them clearly are copies of the pictures kept in the Prado, made in the 19th century. The other two, original Meléndez's works, have apocryphal elements that were added later on, which can be noticed at eyesight by the different quality and which generate a strong unbalance in the initial composition conceived by the artist.

These questions bring to light the problems that, complicate the analysis of certain pieces by Meléndez: the transformations that have been introduced since their creation, specially the cutting of canvasses—as is the case of the picture bought in 1983 by the Cleveland Museum of Art— or the adding of details similar to the artist's originals, as can be observed in the two pictures in Raleigh. In both cases, these transformations bring about a singular alteration of the work of art as was finished by the creator, both by changing the size of the canvas or by disorganizing the intimate relation among the objects represented. In both cases, the harmony of the composition suffers the consequences of the disappearance of an external logic for the different figures that combine to create an internal structure of correspondence, whose consistency is shattered. This in fact shows Meléndez's great skill and care in conceiving each one of his pictures, at least during his most marvellous and outstanding phase.

To these negative circumstances should be added the state of preservation. If all works of art should enjoy the best situation in order to be correctly valued, in Meléndez's particular case this is an absolute need. It is immediately noticeable when one of his pictures has lost that apparently tactual quality of most of his production. It is then that doubts overweigh certainties and scientists think about less fortunate imitators. It is thus no wonder that more than one canvas of unknown origin and unsatisfactory aspect is barred from the catalogue of the painter's sure works and joins the pieces that are subject to speculations and discrepancies.

*This group should also be joined by those pictures that, though having certain qualities, have been excessively varnished, which results in such enamelled and shiny surfaces that direct looking upon them **dazzles** and the serenity of the creation is reduced. The consequence is that the piece is eye-aggressive, due to the addition of its own expressive strength to the power of an exaggeratedly thick varnish coat, which acts as a screen, hiding lacks of colour paste, unfortunate repainting and any other kinds of undue outrages, out of morally arguable conveniences.*

Many of these problems can be noticed by studying all Meléndez's works comparatively. This is the job carried out by Dr. Blanco Altozán in her doctorate thesis, for the Universidad de la Laguna in 1986, regrettably still unpublished. Her analysis of Meléndez's still lifes discovered many unknown details and settled a solid foundation for a definitive study of Meléndez's production, with a small error margin.

There are many other studies, but we will quote at least four of them, related to different exhibitions where Meléndez's roll was remarkable: London 1989, Tokyo and Nagoya 1992 and London and Madrid 1995. This book, closely related to them and to the preceding publications, is intended to pick out the artist's still lifes existing in museums and collections in Spain.

Representación de los Alimentos en el Arte

Desde el siglo V antes de Cristo, cuando Zeuxis logró atraer a los pájaros, en Grecia, con sus uvas irreprochablemente pintadas, la naturaleza muerta se ha convertido, con las intermitencias impuestas por las gentes y por las modas de cada época, en una de las más atractivas manifestaciones pictóricas. A partir de entonces también el juego entre la realidad y la ilusión ha seducido a numerosos artistas, conduciéndolos a explorar las infinitas posibilidades plásticas y conceptuales que hasta el más simple de los objetos encierra y puede dimanar. Hoy, además, se ha popularizado extraordinariamente, su historia se estudia con ahínco, los museos y galerías organizan frecuentes exposiciones y los coleccionistas compiten por conseguir las obras más distinguidas y costosas, de lo que se ha derivado un general aprecio, con el lógico y correlativo encarecimiento de las piezas destacadas en el complejo ámbito del mercado internacional de arte.

El repertorio de esas experiencias estéticas ofrece al observador atento una visión íntima y "sui generis" del acontecer artístico de numerosas fases históricas, en la medida en que revela las múltiples y permanentes inquietudes de las sociedades en las que aquéllas han surgido; no en vano reflejan elementos y actitudes que acompañan al ser humano en su diaria peripecia vital, silenciosa pero firmemente trabadas con él.

Además, el mismo hecho de que sean sus protagonistas elementos sin aparente importancia, relegados muchas veces al mero utilitarismo, que ascienden un nivel, al de la decoración, ha permitido extraer de ellos sus esencias más puras, su carácter más directo y su sentido de proximidad, sin que la prosopopeya, la vanidad o el exceso de asiduidad, miramiento o articulación los alterasen irremediablemente, impidiendo el conocimiento de lo que transparentan y transmiten.

El género de la "naturaleza muerta", término de origen francés (de registro más amplio

Luis Meléndez. *"Panes, jamón, hortalizas y utensilios de cocina"*.
Fine Arts Museum, Boston.



que la tradicional palabra “bodegón”, castizamente española), tal y como lo conocemos hoy en día –como la mera unión de sujetos inanimados y de preferencia distintos, a fin de revelar el virtuosismo de oficio propio de quienes los han agrupado y reproducido, en especial alimentos, flores, animales exangües o descuartizados y utensilios de uso diario–, adquirió su autonomía de representación durante el siglo XVI, en su fase más avanzada, y en las décadas siguientes de la centuria posterior.

A lo largo de aquellos años, que vieron los reinados en España de Carlos I (1517-1556) y, sobre todo, de Felipe II (1556-1598), el espíritu humanista y la doctrina anicónica, impulsada por la Reforma protestante, iniciaron a algunos artistas italianos y de los Países Bajos a interesarse de manera creciente por la transcripción técnicamente magistral de los objetos domésticos, hasta desligarlos por completo del tema histórico central. Seguidos muy de cerca, aunque más tarde, por españoles y franceses, configuraron entre todos una nueva línea de actuación, de la cual se benefició ampliamente la propia pintura, que durante el Barroco contempló consolidado este nuevo renglón pictórico.

La naturaleza muerta, en consecuencia, vivió su edad de oro durante el siglo XVII, cuando se explotaron al máximo las posibilidades del objeto como portador de conceptos ideológicos. Así, cada elemento representado solía contener algún simbolismo oculto: los motivos florales podían aludir a la manera como se manifestaba el amor divino o las relaciones de afecto entre los humanos; tanto aquéllos como las imágenes de comestibles podían también apuntar hacia el concepto de “vanitas”, es decir, hacia el sentir trágico del hombre ante la transitoriedad de lo material. Y los pormenores cotidianos podían ser fuentes de múltiples interpretaciones en clave culta, así como cualquier artefacto más, de las armas y las joyas a la indumentaria, los libros o las mismas piezas artísticas.

Durante el XVIII se comenzó a preferir la variedad, gracia y encanto en las composiciones, lo que condujo a que los asuntos representados en los cuadros se fueran desligando de su contenido simbólico. De ese modo las naturalezas muertas se convirtieron en refinados ejercicios formales destinados a satisfacer necesidades decorativas, de ostentación e incluso de inventario.

A mediados del XIX, los intereses de los pintores, primero realistas, pero fundamentalmente impresionistas –y más tarde post-impresionistas–, transformaron la intencionalidad artística del género: la naturaleza muerta pasó a ser entonces una especie de “laboratorio formal”, en el cual volúmenes, luces y colores se conjugaron con sorprendente novedad para reproducir sensaciones y dar lugar a estímulos visuales. Tales indagaciones acabaron alcanzando a los trabajos más convencionales que, lejos de los grandes vanguardismos, contribuyeron también a la renovación de un apartado de la pintura de tanta solera, penetrando en el siglo XX, centuria en la que el abanico de corrientes estéticas sometió a la naturaleza muerta a infinitas metamorfosis que todavía no han concluido.

Sin embargo, aun cuando se hable del siglo XVI otorgándole la paternidad del origen autónomo de la naturaleza muerta, es necesario recurrir al análisis del más lejano pasado para encontrar lo que se podría denominar una iniciación, a pesar de que circunstancias y desarrollo, temas e interpretaciones sean radicalmente diferentes, tanto por la intención como por la ejecución de las obras en todos los sentidos. Para ello, además, hay que reducir en principio el espectro de imágenes e ideas a una sola, pero cargada de inmediatez, fundamental, acuciante y omnipresente que determina todo, propiciando la creación artística: el avituallamiento y manutención del hombre en la Edad de Piedra.

Por esta causa, si hubiese que buscar un antecedente remoto para la representación de los alimentos en el larguísimo proceso de la historia de las artes, habría que remontarse a los tiempos prehistóricos y, considerando que los términos de “estética” y “naturaleza muerta” no se podrían emplear en sentido estricto en tal contexto, existen diversas razones que avalan esta propuesta, en la medida en que el ser humano primitivo fue poseído por la inquietud de reproducir lo que le proporcionaba la subsistencia en un medio hostil, por motivos de orden práctico.

En consecuencia, quien desee internarse en tan compleja evolución deberá considerar el ambiente de las gentes a las cuales les cupo vivir en la difícil era denominada Paleolítico Superior y, más concretamente, en su período Magdaleniense. A esa fase, e incluso más tardíamente al Epipaleolítico, corresponden las pinturas parietales, realizadas en las cuevas que servían de habitación a los grupos humanos que recorrían los hielos y las nieves, las montañas y los bosques de la región que constituyen el norte de la península Ibérica y el

oeste del actual territorio francés que, a efectos de clasificación geográfica didáctica, los prehistoriadores distinguen con el nombre de “área franco-cantábrica”.

Entre los numerosísimos ejemplos, tanto en España como en Francia, que denotan un interés por la disposición de animales sobre las rocas, aprovechando bien las superficies planas, bien las anfractuosidades de las profundas grutas, destaca el célebre conjunto de Altamira, en la región de Cantabria, dentro del alfoz de Santillana del Mar. Allí, en un espacio bastante reducido, se superponen los más bellos y reveladores testimonios del universo paleolítico, cuando todavía los hombres utilizaban la piedra tallada, la “piedra antigua” que define a su tiempo.

Luis Meléndez. “*Chuleta, pan y cacharros*”.
Colección Oetzer, Bielefeld.



Las pinturas, que muestran animales vivos y peludos, propios de una fauna de regiones frías –todo ello acontece dentro de la Cuarta Glaciación del planeta–, aparecen realizadas con tierras de colores, hollín, sangre, suero, etcétera. Establecen un peculiar repertorio de figuras, cuya carne era la base del sustento cotidiano, aunque también se aprovechaban las pieles, las defensas y los huesos para múltiples usos.

Estos cuadrúpedos se advierten, en ocasiones, afectados por golpes y punciones hechas por los propios cazadores, los cuales de acuerdo con sus arcaicas creencias, que todavía no habían llegado al estado de religión sino que cabe calificarlas como magia simpática, consideraban la superstición de la muerte de la presa en efigie, para propiciar su acabamiento real en el momento de la caza, sin establecer distinciones entre el mundo imaginario y el sensible, en el que se desenvolvía su difícil supervivencia. Con todo, es necesario recordar que el finísimo hilo que les enlaza con la naturaleza muerta está definido por el hecho incontestable de estimarlos como la forma predominante –y según las regiones, la única– de alimento.

Mención análoga, aunque en otro contexto cultural mucho más avanzado, merecen las pinturas y los bajorrelieves de las tumbas egipcias, en algunas de cuyas paredes hay auténticos repertorios de manjares, superando con mucho el simple refrigerio para penetrar en la clasificación de banquetes rituales, concebidos como ofrendas al muerto que reproducen las situaciones culinarias de que disfrutaba en vida. Tales repertorios se advierten tanto en las primeras mastabas descubiertas como en los hipogeos siguientes, lo cual introduce el análisis de estas representaciones desde las fases iniciales neolíticas del Valle del Nilo hasta las eras recientes, al compás de la sucesión de las dinastías llegando a las épocas griegas y romanas en la tierra de los faraones.

Si Egipto es un paradigma avanzado, también habría que recordar las peculiaridades similares, aunque mucho menos acabadas y omnipresentes, de los demás imperios agrarios, en cuyos yacimientos arqueológicos los investigadores se han llevado no pocas sorpresas al estudiar los pormenores de la vida diaria de aquellos pueblos impulsores de grandes civilizaciones.

A pesar de que ya se ha citado a Grecia al comienzo de estos párrafos, conviene recordar que fue un historiador romano, Plinio “el Viejo”, fallecido en la erupción del Vesubio que sepultó Pompeya, Herculano y Stabia el año 79 de la era cristiana, quien ponderó a un célebre pintor griego de naturalezas muertas, Piraikos, de fines del siglo IV a comienzos del siglo III antes de Cristo, creyéndole el más célebre de todos los de su tiempo.

Siguiendo el método cronológico de ir del pasado al presente, habría que levantar acta de muchos mosaicos de época romana, con temas de cocinas, viandas, platos o restos de comida; de pinturas en las paredes de las casas, destruidas por la lava de la ya citada erupción del Vesubio –en las cuales se ven cacharros, frutas y otros motivos–, así como en otros



Luis Meléndez. *"Naranjas, limones, cesto y recipientes".*
Colección particular, Gran Bretaña.

muchos lugares, en los que los arqueólogos han puesto y continúan poniendo al descubierto, cada vez más, testimonios de un sistema decorativo que no está muy lejos del de la Edad Moderna en la cultura occidental, a pesar de las lógicas diferencias de tratamiento técnico y preocupación estética. El arte paleocristiano también refleja temas de alimentos, cuyo contenido simbólico devoto es suficientemente conocido.

En la Edad Media cabe pensar en los detalles que acompañan a las representaciones pintadas o esculpidas de los oficios, dentro de la etapa románica tardía y a lo largo del período gótico, entre los siglos XII y XV básicamente. Resaltan por su carácter excepcional los pormenores de los frescos y tablas de Giotto y de sus seguidores, los motivos

de las cenefas de los Libros de Horas, ricamente decorados por las expertas manos de miniaturistas y, por último, las finas perspectivas, amigas de la formulación de espacios imaginarios de las "intarsias" del cuatrocento italiano, o los exquisitos detalles, subordinados al efecto de conjunto, de que hicieron gala los pintores primitivos flamencos.

En cierto modo, los objetos que confunden a la vista que los cree reales, de las aludidas "intarsias" y los múltiples alardes de preciosismo doméstico del mundo de los Países Bajos pueden ya ser tenidos por directos antecedentes de la naturaleza muerta tal y como hoy se entiende, puesto que muchos de los sistemas anteriores aludidos no se deben clasificar en esta categoría y se citan a título informativo, dentro de una sucesión histórica de los asuntos.

Después vendrá el mencionado siglo XVI, en el cual tiene lugar el proceso diferenciador e independizador de la naturaleza muerta. Primero serán los personajes que aparecen rodeados de todo género de productos de la agricultura y la ganadería, tanto en mercados como en interiores de cocina.

Los primeros éxitos, o cuando menos las imágenes que antes muestran tal novedad en cuadros, tienen lugar en Amsterdam, siendo sus introductores Pieter Aertsen (1508-1575) y su sobrino Joachim Beuckelaer (ca. 1530 - ca. 1573).

Su sistema se basa, por lo general, en situar la acumulación de alimentos en primer plano, relegando la escena protagonista a último término. Así, el asunto tenido por principal acaba siendo un simple pretexto para el despliegue de la naturaleza muerta, que es la que atrae la atención del espectador, quien además tiene que afinar su vista a fin de descubrir al fondo la anécdota que ha propiciado el opulento despliegue de vituallas. Lo más curioso es que, cuando el tema fundamental es de tipo religioso, la espiritualidad de la pintura queda poco menos que oculta por el énfasis puesto en la presencia de materialismo del entorno.

Singularmente tal interés hacia las cosas, demostrado por la popularidad de estos cuadros, y el método empleado para vincular la vida a los hechos históricos o devotos, se encuentra directamente relacionado con el ambiente del humanismo propugnado por la escuela de Erasmo de Rotterdam, cuyos continuadores creían firmemente en la posibilidad del conocimiento de los grandes conceptos vitales para el ser humano, en su análisis del mundo, a partir de su vinculación comprensiva de los entes próximos y familiares que le rodean diariamente.

Sin embargo Aertsen y Beuckelaer también depuraron sus cuadros de temas religiosos y ejecutaron lienzos con escenas de mercado sin otro contenido complejo que la propia escenografía comercial, mostrando hombres y mujeres atareados en su quehacer cotidiano. Tales obras influyeron en el norte de Italia y particularmente en el pintor de Cremona, Vincenzo Campi (ca. 1530-1591), quien imitó las maneras de los dos artistas de los Países Bajos, desarrollando similares propuestas pictóricas en las que la naturaleza muerta ocupa los primeros términos y, la historia principal, los fondos. Tan renovadora e inesperada visión de la práctica pictórica produjo a la larga, en el ámbito de la península Itálica, una fructífera corriente que sentó las bases de la independencia definitiva del género.

A tal efecto se hace necesario recordar el célebre "Cesto de frutas" de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, única naturaleza muerta conservada de Caravaggio (1571-1610), que fue llevada a cabo hacia 1600 con un grado de expresividad naturalista tan elevado que no puede compararse, ni de lejos, con ninguno de los frescos o mosaicos que han sobrevivido de la antigüedad clásica, ni con obra alguna conocida del Renacimiento o del Manierismo en Italia. Este genial cuadro viene a ser el gran pórtico de honor por el cual se ingresa en las centurias áureas del género, que a partir de ahora cosechará incontables triunfos y será objeto de la atención de críticos y coleccionistas.

En lo concerniente a España, la fuente informativa primera y más fiable de la historia inicial de la naturaleza muerta es Francisco Pacheco (1564-1644), pintor, teórico y maestro de Velázquez, que escribió su texto "Arte de la pintura", acabado hacia 1638 y publicado en 1649, después de treinta años de trabajo. Más adelante, Palomino (1655-1726), también pintor y tratadista, en su utilizado "El museo pictórico y escala óptica" y en "El Parnaso

español pintoresco Laureado" de 1715/1724, volverá a teorizar sobre el género, al igual que lo han hecho muchos otros. Entre todos definieron, pulieron, explicaron o reflejaron numerosos principios e ideas, precisando autores y modos, influencias extranjeras o aportaciones originales dentro del solar hispano, estableciendo teorías y desentrañando terminologías, sobre todas las cuales sobresale por definitoria y popular la palabra "bodegón", citada ya en el testamento de Pantoja de la Cruz (1553-1608) que data de 1599.

Muchos fueron los artistas españoles que pintaron bodegones aislados o "con figuras"; tal es el caso de Velázquez, de quien se conocen sólo los segundos. Otras veces los incluyeron en sus cuadros, a modo de elemento subordinado a los grandes temas, como Ribera, Murillo o Zurbarán, aunque este último, al igual que su hijo, fue un destacado representante del bodegón independiente. Aun cuando la lista sea muy larga, se hace necesario recordar los nombres de los autores españoles más destacados pertenecientes al Siglo de Oro: Sánchez Cotán, Van der Hamen, Felipe Ramírez, Loarte, Espinosa Barrera, Ponce, "El Labrador", Pereda, Palacios, Deleito, Hiepes, Arellano, Pérez, Camprobín, De la Corte, etcétera. Entre todos ellos configuraron un panorama, próximo y elegante, excepcionalmente digno y marcadamente español, con un elevado nivel espiritual y técnico que le otorga la calidad media de obra maestra.

No obstante el general aprecio del término "bodegón", en nuestro país hubo muchos más nombres que se conocen a través de diversos textos y documentos. Aluden a la diferenciación de los mismos con ánimo de especificar, puesto que existen claras oposiciones entre unos y otros, lo que se constata viendo las propias pinturas: "despensas", "almuerzos", "mesas servidas", "fruteros", "banquetes" o "colaciones", reservando las expresiones

"floreros", "ramilletes", "festones", "guirnaldas", "tíestos" y "cestos" cuando se trata sólo de flores, y para los objetos puramente inanimados las descripciones más adecuadas y palmarias como "armas", "vidrios y barro", "diferentes instrumentos", etcétera.

En la centuria siguiente, el XVIII, con una nueva dinastía, la de los Borbones, y la Ilustración, se generalizó la palabra "bodegón", pero conservando el modo y la manera de detallar para los casos concretos y, en el siglo XIX, comenzó a aparecer por influencia francesa la expresión más amplia "naturaleza muerta", que ha ido progresando en una más amplia aceptación por su carácter de totalidad y su difusión internacional.

Luis Meléndez. *"Naranjas, nueces, cajas, jarros y barrilete".*
National Gallery, Londres.



Luis Meléndez, Vida y Obra

Desde que empezó a ser considerada la producción artística de Luis Meléndez, el nombre del autor ha suscitado numerosas controversias, no siendo la menor la levantada por una de las letras que componen su apellido; así, la discusión entre "Meléndez" o "Menéndez" debe ser zanjada en beneficio de la primera forma, y hacer ésta extensiva a toda su familia, muy en especial a su padre Francisco Antonio (1682-fallecido después de 1758) y a su tío Miguel Jacinto (1679-1734), artistas ambos, y de cierta relevancia, en el panorama hispano del siglo XVIII (1).

El nombre completo del pintor fue Luis Egidio Meléndez de Rivera Durazo y Santo Padre, según se advierte en la firma que ostenta un bodegón firmado en 1774 (2). Nació en Nápoles en 1716 y fue hijo de Francisco Antonio Meléndez de Rivera Díaz y de María Josefa de Durazo y Santo Padre Barrille y Rodríguez, ambos españoles, natural el primero de Oviedo (3), y de Villamaurel (Granada), la segunda (4). Al parecer Francisco Antonio había estudiado pintura en Madrid, hasta que decidió trasladarse a Italia en 1699 y, después de recorrer diversas ciudades, se estableció en Nápoles, siendo aún Virreinato dependiente de la corona española, posesión que se perdería en 1713 a raíz del Tratado de Utrech, al término de la Guerra de Sucesión de España.

De acuerdo con los datos existentes, Francisco Antonio estuvo allí en calidad de soldado al tiempo que practicaba la pintura, actividades ambas que no sólo no estaban reñidas, sino que su simbiosis era frecuente en el siglo XVII. El ambiente no le debió ser favorable al final, puesto que en 1717 partió rumbo a España con su mujer, su hijo y dos hijas más, Ana y Clara y, después de estar a punto de perder todos ellos la vida en medio de una tempestad en el Mediterráneo, llegaron a Madrid el 19 de octubre de aquel año.

Francisco Antonio Meléndez. "El Pintor Francisco Antonio Meléndez y su familia en acción de gracias a la Virgen de Atocha por salvarse de un naufragio". Miniatura, Colección particular, Madrid.



Francisco Antonio se relacionó pronto con la Corte, e incluso llegó a proponer al rey Felipe V la creación de una Real Academia de Bellas Artes en Madrid para formar a los artistas siguiendo los sistemas de las de Roma, Florencia y París. De hecho, los intentos en tal sentido tardaron en fraguar (5), aunque en 1744 surgió la Junta Preparatoria (6) a la que Francisco Antonio pertenecía; la gloria de la fundación definitiva le cupo a Fernando VI, inaugurándose bajo su patrocinio en 1752 con el nombre de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (7), ejemplo para las instituciones similares que nacerían más tarde, todas con unos criterios académicos bien reglamentados (8).

No es mucho lo que se sabe de la juventud de Luis Meléndez, aunque algo puede intuirse por los documentos que E. Tufts encontró e interpretó, así como por otros de reciente aparición, más concretos. Debió formarse junto a su padre, con quien trabajaron también sus hermanos Ana y José Agustín, este último nacido en 1724; ambos fueron, como Francisco Antonio, excelentes miniaturistas, incluso la hija del segundo lo sería a su vez con el tiempo, por lo que la dinastía se mantuvo en el mismo tipo de expresión artística por espacio de un siglo. Gracias a un documento fechado en 1760 y existente en el Archivo de Palacio (9), en el que Meléndez solicita puesto y emolumentos como "Pintor de Cámara", se sabe que ejecutó miniaturas ayudado por su padre: "...y que después de haber asistido a su Padre algunos años pintando los Reales Retratos para las joyas y brazaletes con que se cumplimentan a Embiados y Embajadores..." (10). Este gusto por el detalle y la necesaria precisión que implica la técnica influirían, sin duda, en la perfecta minuciosidad que evidencian sus bodegones.

Empleando las referencias del documento precedente se colige que también colaboró con Louis-Michel Van Loo (11) en calidad de ayudante, copista y alumno: "...y haber estado otros seis años sirviendo en los mismos retratos al óleo, en compañía de D. Luis Vanlo, retratista así mismo de las Reales Personas...". Dejando a un lado este dato, repetido nuevamente en otro escrito fechado en 1772 (12), resulta lógico pensar que el joven pintor se formase con el retratista de mayor prestigio en la Corte —que además pertenecía a la Junta Preparatoria— y, al igual que sus antecesores, dirigía la enseñanza de estudiantes de pintura (13). Con todo, el documento que desde el punto de vista estético explicita las relaciones entre maestro y discípulo es el magnífico "Autorretrato" (Museo del Louvre) del segundo, en el que la maestría del francés se refleja y realza, interpretada por el español, que tanto prometía en este dominio (14).

Un detalle más puede añadirse a la biografía de Meléndez, basado siempre en hallazgos de archivo: el 18 de marzo de 1745, Luis Meléndez fue examinado y aprobado por la Junta, entrando a formar parte de los estudiantes más significados. Fueron doce los primeros y, entre ellos, estaban Luis González Velázquez, Roberto Michel y Francisco Vergara, alcanzando el primer puesto, no sin una curiosa advertencia que figura junto a su nombre

de la Lista Oficial y que da qué pensar en materia de nepotismos: "...1º.- D. Luis Meléndez, hijo del Maestro Director de la Pintura..." (15). Cuando años más tarde se dirija al monarca solicitando una plaza de "Pintor de Cámara" hipertrofiará tal mérito, hasta escribir "...haber tenido el primer premio de la Real Academia de Madrid..." y "...haber ganado el primer Asiento en la Real Academia de esta Corte..." (16), a fin de poner en valor su indudable importancia, aunque con métodos poco éticos, que a fin de cuentas resultaron inapropiados al descubrirse la superchería, impuesta probablemente por la trágica situación que vivió los últimos años de su vida. Al respecto añade Tufts que al consultar entre la misma documentación otra lista, que debió pertenecer con carácter privado a algún miembro de la Junta, éste escribió al lado del nombre de Meléndez: "...1º por hijo de Director...", lo que corrobora la opinión sobre los "favoritismos" del momento, expuesta líneas atrás.

En 1746, año de la muerte de Felipe V y de la subida al trono de Fernando VI, Luis Meléndez firma su prodigioso "Autorretrato" (Museo del Louvre), tantas veces mencionado, en el que se muestra en una actitud entre afectada y elegante, enseñando de manera bien visible una hoja de papel con un soberbio desnudo académico dibujado en ella, constatación clara de su pertenencia a la institución que se encontraba en proyecto de formación; no obstante, a partir de este año tuvieron lugar una serie de acontecimientos que culminarían en su expulsión de la misma.

A fines de 1746 el padre de Meléndez, Francisco Antonio, comenzó a tener problemas con sus propios compañeros y el primer conflicto conocido hasta ahora surgió de la desaprobación a uno de sus dibujos para una obra alegórica. Probablemente el malestar subiese de punto, lo cual es difícil pulsar en los documentos oficiales, hasta llegar a extremos insostenibles; tanto que finalmente Francisco Antonio envió una misiva a Juan Domingo

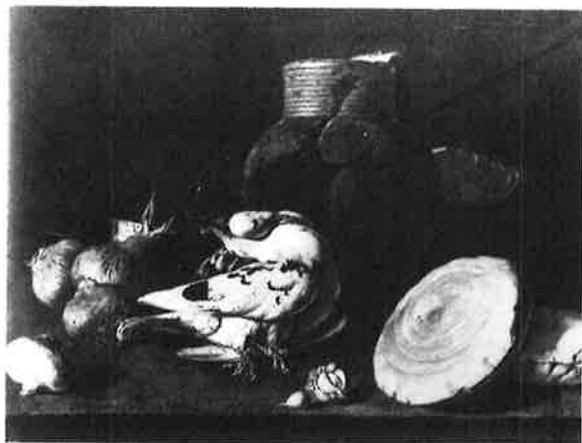
Olivieri, director general de la Academia, exponiendo los motivos que le obligaban a abandonar las tareas académicas. Estimaba que el primitivo proyecto que él mismo había iniciado y desarrollado por escrito en 1726 se estaba desnaturalizando e incluso que se sentía marginado por la envidia y la malicia, cuyos resultados reducían su papel, a pesar de todo lo que había desempeñado desde la fecha mencionada.

El 8 de marzo de 1748 Francisco Antonio llegó a imprimir y distribuir una publicación en la que se hacía una denuncia expresa de la Junta. Un ejemplar fue llevado a los académicos en mano por el propio Luis Meléndez, detalle que le vinculaba fatalmente a la política de su padre. Todo esto constituyó un escándalo de grandes

Luis Meléndez.

"Pichones, cebollas, panes y utensilios de cocina".

Nadsworth Atheneum, Hartford.



proporciones y determinó la condena absoluta de los miembros de la Junta al procedimiento seguido por Francisco Antonio, por lo que fue "expedientado" con la pérdida de su cargo y honores, a lo que se unía la prohibición de entrar en la institución. Tan conflictiva situación alcanzó a Luis Meléndez, a quien se expulsó de las clases, prohibiéndosele igualmente la entrada a partir del 15 de junio del mismo año.

Algunos problemas, además, debieron suscitarse y de ellos no estuvieron ni Louis-Michel Van Loo ni Luis Meléndez del todo libres; quizá la relación entre maestro y discípulo se agriase al observar éste la conducta que los académicos seguían con su padre. Al respecto hay un detalle curioso que debe resaltarse: los documentos que guarda la Academia semejan revelar que Van Loo no fue ajeno a las primeras críticas hechas a Francisco Antonio en 1746. En efecto, en la famosa sesión del 21 de diciembre de ese año, en la que fue rechazado el dibujo de la alegoría, aparecen dos juicios anónimos sobre su trabajo; en el primero se expresa lo interesante que sería contar con la opinión de Louis-Michel Van Loo, por lo que cabe pensar que el segundo fuera el suyo, teniendo en cuenta que en el primero se indica que el artista francés era hombre de voto imparcial y libre en los exámenes (17).

Sea lo que fuere, bien a través de una opinión negativa, bien mediante la cómoda abstención, Van Loo no fue favorable al padre de su discípulo, lo cual, sin duda, enrareció la relación entre ambos, dificultando el natural entendimiento que en el trabajo debían mantener, consideraciones todas ellas hipotéticas, en tanto no aparezcan datos justificativos que confirmen o rechacen estas conjeturas.

A partir de este momento se hace necesario continuar extrayendo datos de los documentos anteriores, que son los que, junto con algún otro más, permiten reconstruir la biografía en los años de madurez del artista. Al parecer, después de su separación del ámbito académico decidió viajar a Italia por cuenta propia, ya que no podía esperar otra ayuda. La información que da Cean Bermúdez (18), como la que se desprende de las referencias de archivo son coincidentes, aunque el primero nada dice sobre su expulsión de la enseñanza. Así, marchó a Roma y después pasó a Nápoles, a comienzos de 1753, donde a la sazón



Luis Meléndez.
"Coliflor, cesto y otros motivos de cocina".
Colección Jan Dik, La Tour-de-Peilz.

reinaba el futuro Carlos III de España, a quien presentó tres cuadros –Cean escribe dos– que, cuando menos, le fueron aceptados con cierto tipo de reconocimiento y un eventual estipendio, aunque Cean con aparente exageración, no carente de base, diga que “...le distinguió con el título de su Pintor de Cámara...” (19). Tan escasa fortuna le inclinaría a regresar a la península Ibérica para probar de nuevo suerte, avalado por su reciente estancia italiana, sueño de tantos artistas y supuesta acreditación de genio pictórico para la clientela.

Entre tanto, en 1752, Fernando VI había dado orden de comenzar a decorar con miniaturas los libros de coro de la Real Capilla, con objeto de subsanar las destrucciones acaecidas en el incendio del Alcázar de Madrid el 24 de diciembre de 1734, que había destruido el viejo palacio arrasando completamente la dependencia religiosa aludida. En principio, según datos aportados por M. C. Espinosa Martín, la responsabilidad recayó en Juan Cirilo Magadán y Gamarra (20), primer secretario que tuvo la Real Academia y miniaturista por afición; sin embargo, el ilustre académico murió el 4 de noviembre de 1753 y el desconocimiento de la existencia de un artista capaz de hacerse cargo de tan complicada tarea dio lugar a la llamada de Francisco Antonio Meléndez, quien a su vez requirió la presencia de su hijo, que estaba en Nápoles, para que colaborase con él (21).

En consecuencia, Luis Meléndez llegaría a Madrid a fines de 1753 y de nuevo entró en contacto con el medio cortesano, por lo que tampoco se excluye la posibilidad de que pintase también miniaturas en ejecutorias nobiliarias, al igual que lo había hecho su padre, así como los retratos en miniaturas ya citados, trabajos ambos muy interesantes y de los que la investigación ha de ocuparse en el futuro. A mayor abundamiento se sabe que había concluido la tarea, para la cual había regresado a la capital del reino, en 1758, según consta documentalmente. Espinosa especula con la posibilidad de que trabajase en decoraciones de bóvedas y muros por entonces, basándose en las propias indicaciones contenidas en su

petición al rey para que le permitiera mostrar su talento “...en assumptos de mayor luzimiento como son las obras de Ystoria à oleo y fresco...” y en las indicaciones de Cean Bermúdez, cuando menciona: “...Hay pinturas de su mano en la bóveda de la capilla de la orden tercera en el convento de S. Gil y en otros templos de Madrid...”.

De 1760 data una petición al recién llegado nuevo monarca, Carlos III, quien había acudido a España desde Nápoles para hacerse cargo del trono sucediendo a su hermanastro, Fernando VI, fallecido sin descendencia en 1759. En ella se lee “...suplica a Vuestra Majestad se complazca honrar a dicho suplicante con la Plaza de Pintor de Cámara que a la razón se halla vaca, por fallecimiento de

Luis Meléndez. “Bodegón”.
Colección Oetlzer, Bielefeld.



D. Pablo Pernicharo o mandar se le emplee en lo que se a más del Real agrado..." (22). Recurre al rey, recordándole su visita a Nápoles, exponiéndole quién es y cuál es su trabajo, a la vez que indica encontrarse "...sin destino alguno...". Tanto de esta carta como de la remitida en 1772 se han podido obtener muchas de las informaciones que Tufts utiliza en su tesis. Al parecer, desde la primera a la segunda fecha pueden seguir apareciéndonos otros documentos. En este lapso de tiempo debió pintar la mayoría de los bodegones que proceden de las Colecciones Reales —entre el Museo del Prado y el Patrimonio Nacional totalizan cuarenta y cuatro—, y bastantes de los existentes en manos de particulares (23). Se deduce de algunas firmas y de las precisiones contenidas en la petición de 1772.

En el segundo memorial mencionado aclara: "...no siendo menor la (obra) que emprendió al óleo, cuya representación consiste en las quatro Estaciones del año, y más propiamente los quatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos quatro Elementos de la que solo tiene concluido lo perteneciente a los Frutos de la Tierra por no tener medios para seguirla ni aún los precisos para alimentarse..." (24).

De ambas súplicas existen las correspondientes contestaciones oficiales. En la de 1760 consta claramente el interés de Carlos III "en tenerle en cuenta". En la de 1772 se valora su trabajo, pero al igual que en la anterior tampoco se estima conveniente su nombramiento como "Pintor de Cámara".

Sin embargo, dos investigadores casi simultáneamente han aportado nuevos datos fiables que, merced a los documentos descubiertos y a su interpretación, permiten conocer aspectos reveladores del ambiente en que Meléndez llevó a cabo su producción para la Corte. Son los artículos de M. C. Espinosa Martín, y de J. A. Tomlinson; curiosamente, los dos estudiosos han publicado los mismos documentos considerándolos mutuamente inéditos. Su examen depara no pocas sorpresas, corrobora unas hipótesis y aleja otras (25).

La primera suposición que desaparece, para ser sustituida por una seguridad, es la de que pudo ser Carlos III quien encomendó al pintor la realización de la serie de bodegones que poseyó la Colección Real. De hecho la iniciativa no partió del soberano, sino más probablemente de su nuera, la entonces princesa de Asturias, María Luisa de Parma, esposa del futuro Carlos IV. Tampoco parece que fuera un encargo pensado, sino por el contrario casual y surgido de manera repentina; a ello se suma el hecho de que no hubiese en principio acuerdo o ajuste previo en el número de obras a producir, ni en la cuantía de emolumentos a percibir. Tal vez fuese un ofrecimiento del pintor a la princesa, quien luego animó a su esposo a que éste, atraído por los temas y por su amor a las bellas artes, comenzase a estusiasmarse.

Sea lo que fuere, Luis Meléndez se entrevistaría de algún modo con María Luisa de Parma, o con ambos herederos del trono, y teniendo en cuenta el interés del príncipe por

las ciencias naturales ofreció a la pareja, al parecer en calidad de regalo, varios bodegones, asegurando que podría pintar más, del mismo estilo. Su destino sería el recientemente constituido Gabinete de Historia Natural del Rey, cuyas colecciones se instalarían muy pronto en el segundo piso del edificio de la madrileña calle de Alcalá —el antiguo Palacio de Goyeneche—, donde también se albergaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (26).

También el mismo príncipe de Asturias tenía un Gabinete de su propiedad, puesto que no hay que olvidar que el 24 de julio de 1767, de acuerdo con los datos del artículo de M. C. Espinosa, el duque de Béjar, por orden de don Carlos, había adquirido al marqués de Montehermoso, heredero de don Tiburcio Aguirre, Protector de la Real Academia de San Fernando, un Gabinete de Historia Natural que ascendió a un valor de 6.137 reales y 32 maravedís. En él había un total de 44 bodegones, de los que no se indica autor; tampoco los temas aparecen precisados: "...fruteros pintados al olio...", "...fruteros...", "...fruteros y cosas de cocina...". De ello se deduce que este Gabinete contaba con cuadros, siendo distinto del que el rey Carlos III poseyó, comprado a Francisco Dávila —el ya antedicho, que se colocó en el edificio académico después de 1773—, y que el aquí mencionado perteneció al príncipe (27).

Había cierta tradición en incluir bodegones en los repertorios de historia natural. Precedente remoto serían los cuadros que Bartolommeo Bimbi ejecutó entre 1694 y 1719

para el Gran Duque Cosme III de Medicis, mostrando en ellos la riqueza botánica de Toscana. Aquellas singulares e interesantes pinturas eran propiedad entonces del Gran Duque Leopoldo de Toscana —más tarde emperador del Sacro Imperio—, cuñado del futuro Carlos IV por haberse casado con una hija de Carlos III, la infanta María Luisa, en 1765. Es posible que el príncipe de Asturias tuviese noticia de ello o tal vez su esposa María Luisa, por causa de su conexión con Parma; curiosamente, los cuadros de Bimbi se pintaron para un pabellón llamado "La Topaia" (era un "casino" o "casita"), dentro del recinto de la Villa di Castello, con el criterio de "retratar" elementos peculiares o comunes del mundo natural (28).

¿Fue acaso la inspiración para Meléndez este célebre conjunto de cuadros de Bimbi, que tal vez vio durante su estancia en Italia? ¿Lo fueron las otras colecciones de este tipo existentes en palacios romanos o en el mismo Nápoles? ¿Hubo acaso una indicación de los príncipes de Asturias al respecto? Tal vez la idea provenga de la serie de cuadros con motivos similares, existente en la Colección Real, obra de Giacomo Nani, según sugiere Tomlinson. Al igual que en el grupo de veinticu-

Luis Meléndez. "Bodegón".
Museo Ridder Smidt van Gelder, Amberes (destruido).



tro lienzos de Nani, gran parte del atractivo de la producción de Meléndez "...reside en la representación de comestibles populares, de cerámica y de utensilios de cocina corrientes..." (W. Jordan/P. Cherry, 1995, p. 155). Estos mismos investigadores comentan: "...Es obvio que los bodegones que Meléndez vendió al príncipe Carlos, que según afirmó el artista en 1773 había comenzado a pintar catorce años antes, no se concibieron como parte de un programa coherente para un cliente específico. Probablemente dio a posteriori un argumento a la serie con la esperanza de lograr un empleo y un salario en la Corte y, en el futuro, más ventas...". De hecho, en 1773 recibió el encargo de pintar una miniatura de la Sagrada Familia para el oratorio portátil del príncipe.

Resumiendo, Meléndez hizo la primera "entrega" de cuadros, unos concluidos y otros por concluir, a fin de que los príncipes conociesen su trabajo. Más adelante enviaría otros, pero según un documento de fines de 1776, "...el día de los Santos Reyes de 1771 entregué por orden de la Princesa nuestra señora porción de cuadros de dos tamaños concluidos, y por concluir; de los que se me devolvieron ocho con la orden de que los concluyese, y prosiguiese en el Gabinete para S. A. A. Serenísima...". Un personaje, al cual Meléndez trata de S. E. —probablemente uno de los altos aristócratas del círculo de los príncipes (quizá el duque de Béjar o el de Uceda)—, le pide ese mismo día que defina su idea por escrito del Gabinete (29) y así mismo ordena le entreguen doce mil reales "de socorro" para seguir trabajando.

El 5 de julio de 1771 entregó al príncipe cuatro cuadros grandes "...de la misma historia que S. A. A. separadamente me mandaron y así mismo otros cuatro de la medida de los primeros que se me devolvieron para concluir, y S. E. se sirvió mandarme librar otros nueve mil reales y en dos de noviembre 12.000..." (30).

En el mismo documento expresa precios de sus cuadros y los subdivide en "los más pequeños", "los segundos" y "los quatro grandes". Después afirma que los precios son los "más ceñidos que puedo dar para proseguir la obra hasta su entera conclusión...". No aclara cuántos cuadros fueron los de la primera entrega, debido a la rapidez con que recibió la orden; dice "porción" y especifica que fueron entre quince y diecinueve. Se desconocen tanto el momento preciso del encargo como los motivos que tuvo María Luisa para encomendar tan ardua tarea.

El 5 de enero de 1772 hizo otra entrega de cuadros, "ocho de los pequeños" y, aunque ya los documentos no siguen recogiendo nuevos envíos, cuando menos se conocen los pagos o "socorros" que se le van librando, que tal vez coincidan con obras realizadas o con necesidades expuestas. Así, el 15 de julio de 1772 se le abonaron 12.000 reales "a cuenta de la obra de Historia Natural que ha entregado y va trabajando..."; el 2 de marzo del año siguiente recibió 15.000, y 6.000 el 22 de diciembre; 12.000 más el 10 de junio de 1774 y otros tantos el 16 de marzo de 1775, a los que se añadieron 10.000 el 2 de noviembre del

mismo año. Por último, el 25 de febrero de 1777 recibió 6.000 reales "...a cuenta de la obra de Historia Natural que ha trabajado y está concluyendo para S. A. y de su Real Orden...". Los pagos se efectuaron a través de la Contaduría de los Reales Alimentos del Príncipe e Infantes, en clase de gastos extraordinarios a manera de socorro o gratificación, lo que sumó una cantidad total de 106.000 reales (31).

Otra incógnita se suma a las muchas que jalonan la vida y la obra de Luis Meléndez. Sin que se conozcan los motivos, en la Navidad de 1776, al término de la jornada de El Escorial y ante la pregunta del duque de Béjar y de don José de Viergol al príncipe de Asturias, de si Meléndez debía o no continuar el proyecto del Gabinete, aquél respondió que no. A partir de ese instante se organizó una comisión en la que participaba el Contador de los Reales Alimentos de los Príncipes e Infantes, don Pedro Gascón Carrillo de Albornoz, para que ajustase con el pintor la cuenta según los precios que se acordaran.

Meléndez tasó su producción según tamaños, tal y como más atrás se ha indicado, con ciertas condiciones relativas a la conclusión de la serie, pero la muerte de don Pedro Gascón y, al parecer, el carácter irascible de Meléndez, retrasaron el ajuste de la cuenta hasta enero de 1778. Para concluir se estimó la tasación hecha por el propio autor, que arrojó la cifra de 105.300 reales. Considerando que se le habían abonado 106.000 resultaba deudor de 700, por lo que se pidió opinión a Andrés de la Calleja, pintor que ya conocía los cuadros. La solución sigue siendo un misterio, puesto que no se ha encontrado la pertinente estimación del citado autor (32).

Los cuadros, al final, no fueron a parar a ningún Gabinete de Historia Natural, sino que el príncipe ordenó que fuesen a decorar su "casita" de El Escorial —la Casita de Abajo, obra de Juan de Villanueva, comenzada en 1772— con lo que, al igual que los cuadros de Bimbi para Cosme III, decoraron una pequeña residencia principesca con carácter campestre (33).

Es muy probable que el hecho de no conseguir el nombramiento de "Pintor de Cámara" le amargase y la interrupción de la serie de bodegones le disgustara hasta el punto de acelerar el proceso que le condujo a la muerte unos años después, lo que se sumaría a una vida relativamente modesta. Y esta consideración introduce el aspecto humano del artista, que con frecuencia escapa de las investigaciones del historiador.

Meléndez debió vivir precariamente, pasando por períodos de poco trabajo e incluso sin recibir el pago adecuado cuando lo conseguía. Sus cuadros para la Corte, en uno u otro caso, no le hicieron precisamente

Luis Meléndez. "Bodegón".
Colección particular, Madrid.



rico, lo que sería la causa de ejecutar bodegones para los particulares. Este tipo de pintura debía ser de fácil salida y al no obtener seguridades de Palacio y quizá ningún encargo para la Iglesia –aunque Cean crea que ejecutó obras religiosas o cuando menos hable de su existencia, según se ha expuesto más atrás–, se vería obligado a buscar la subsistencia por los caminos de la clientela privada, que tampoco sería muy espléndida en sus remuneraciones. Estas consideraciones nacen también del conocimiento de la trágica “Declaración de Pobreza”, descubierta por E. Tufts en el Archivo de Protocolos de Madrid, que lleva la fecha de 19 de junio de 1780.

Gracias a esta última aportación se sabe que estaba casado con María Arredondo, nacida en Nápoles, y que no poseían bienes de fortuna: “...declara es pobre de solemnidad por no tener vienes que testar...”; tampoco mencionan hijos habidos en el matrimonio ni parientes cercanos, quedando ella como heredera de lo poco que pudiera existir en el domicilio familiar. Tal declaración precedió unos días a la muerte de Luis Meléndez, quien falleció el 11 de julio de 1780, siendo enterrado en la parroquia de San Martín de Madrid, como tantos desheredados de la fortuna. Con su muerte desaparecía uno de los bodegonistas de mayor prestigio en el género dentro del arte europeo, y el que con mayor determinación se consagró al ejercicio de la naturaleza muerta en la escuela española de pintura.

Notas

- 1.- E. SANTIAGO: “El pintor Miguel Jacinto Meléndez”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1966. Súmese a este trabajo inicial la amplia bibliografía posterior, plasmada en textos, artículos y una exposición monográfica a cargo de la misma investigadora. - E. M. SANTIAGO PAEZ: “Miguel Jacinto Meléndez, Pintor de Felipe V”. Oviedo, 1989.
- E. M. SANTIAGO PAEZ: *Cat. Exp. “Miguel Jacinto Meléndez 1679-1734”*. Madrid, 1990.
- 2.- Museo del Prado, nº 930. Sus firmas son muy dispares, yendo desde las simples iniciales al nombre entero, en castellano o incursiones en el latín.
- 3.- J. A. CEAN BERMUDEZ: “Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España”. Madrid, 1800, III, p. 115. Informa de este dato, aplicable también a Miguel Jacinto.
- 4.- En la “Declaración de Pobreza”, que antecede en poco tiempo a su muerte, descubierta por E. Tufts, se indica con claridad que su madre era española y del lugar citado, lo que invalida la primitiva teoría de que fuera napolitana.
- 5.- Hubo varios intentos a lo largo del XVII e incluso

- en el XVIII, tal y como aclara SANCHEZ CANTON: *Ars Hispaniae*, XVII. Madrid, 1965, p. 143.
- 6.- C. BEDAT: “L’Académie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808”. Toulouse, 1974. Madrid, 1989.
- 7.- J. CAVEDA: “Memorias para la Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. Madrid, 1867.
- 8.- F. J. LEON TELLO y M. M. SANZ SANZ: “La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de San Carlos de Valencia”. Valencia, 1979.
- También S. SYMMONS: “Goya. Inpursuit of Patronage”, Londres, 1988.
- 9.- E. TUFTS, 1972.
- 10.- Este sistema de trabajo era muy frecuente y posee idéntico carácter que el mostrado por Jean Ranc en sus memoriales dirigidos al monarca durante el reinado de Felipe V. - Vid. J. J. LUNA: “Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos”. *Archivo Español de Arte*, nº 212, 1980, p. 457, 458.
- 11.- J. J. LUNA: “Louis-Michel Van Loo en España”. *Goya*, nº 144.

- 12.- E. TUFTS, 1972. Vid. I, p. 6 y 137.
- 13.- Y. BOTTINEAU: "L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)". Burdeos, 1962, p. 585.
- 14.- Hasta el momento se desconoce la actividad de Luis Meléndez en el campo del retrato; aunque hay algunas orientaciones al respecto aún no puede darse nada por definitivo. - Su otro "autorretrato" ha sido estudiado por E. TUFTS: "A second Meléndez Self-portrait: the Artist as still-life". *The Art Bulletin*, 1974. Hoy no se piensa que tal pieza sea un "autorretrato" necesariamente. - Vid. Cat. Exp. "Colección Pedro Masaveu". Oviedo, 1995.
- 15.- E. TUFTS, 1972.
- 16.- E. TUFTS, 1972.
- 17.- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Actas 1746 (Junta Preparatoria). Véase a tal efecto, así como para todo lo relativo a Francisco Antonio Meléndez en la Academia, a C. BEDAT, nota 6.
- 18.- Diccionario III, p. 117, 118.
- 19.- H. ACTON: "The Bourbons of Naples 1734-1825". Londres, 1956. - B. FOTHERGILL: "Sir William Hamilton, Envoy Extraordinary". London, 1969. - Cat. Exp. "Civiltà del 700 a Napoli". Nápoles, 1979/1980. - Cat. Exp. "The Golden Age of Naples. Art, and Civilization under the Bourbons 1734-1805". Detroit/Chicago, 1981. - M. C. ESPINOSA MARTIN señala en su artículo "Apuntes documentales a los bodegones de Luis Meléndez" (B. M. P., 1989, p. 68) que en una certificación, presentada por el propio Meléndez en su petición de 1772, de don Pedro de Castro y Azcárraga "...Coronel y Gentilhombre de cámara que fue de S. M. en el mismo Reino de Nápoles, consta que en el mes de septiembre de 1753, le confirió el Rey la gracia de su Pintor de Cámara; y que el Decreto de esta concesión existía en poder del Controlador de aquella Real Casa...". Ninguno de los tres cuadros entregados al monarca han sido localizados. Tal vez permanezcan confundidos con los anónimos italianos en alguno de los palacios o museos del sur de Italia. También cabe la posibilidad de que el rey los trasladase a su nuevo reino español y que se sumasen al conjunto de obras que el autor realizó para la Corte madrileña, lo que elevaría el número a cuarenta y siete o cuarenta y ocho.
- 20.- M. C. ESPINOSA MARTIN: "Juan Cirilo Magadán y Gamarra, miniaturista y tratadista madrileño". A. I. E. M., 1983, p. 101-107.
- 21.- P. JUNQUERA DE VEGA: "Los libros de Coro de la Real Capilla". R. S., 6, 1965, p. 12, 27.
- 22.- E. TUFTS.
- 23.- Pasan del centenar en conjunto. Muchos de los que estuvieron en colecciones privadas han ido pasando a instituciones públicas a lo largo del siglo XX y se han descubierto, y es probable que se descubran aún más, por lo que sería ocioso anticipar una cifra definitiva.
- 24.- E. TUFTS, 1972.
- 25.- M. C. ESPINOSA MARTIN: "Aportes documentales a los bodegones de Luis Meléndez". B. M. P., 1989. Citado en nota 19.
- J. A. TOMLINSON: "The provenance and patronage of Luis Meléndez still lifes". B. M., 1043, Febrero, 1990, p. 84-89. - Aun cuando el artículo de Espinosa lleva fecha del año anterior, por causa del retraso en la publicación del Boletín del Museo del Prado, no fue conocido por la crítica de arte hasta mucho más tarde. Las consideraciones de ambos historiadores del arte son muy útiles y permiten cambiar opiniones emitidas por E. Tufts y J. J. Luna acerca del destino de los cuadros de Meléndez y el modo y manera en que se produjo el encargo de los mismos por la Corte madrileña.
- 26.- M. A. CALATAYUD: "Real Gabinete de Historia Natural, 1752-1786". Madrid, 1987.
- 27.- Recuérdese que el Museo del Prado nació como Museo de Historia Natural, de acuerdo con el encargo a Juan de Villanueva de una construcción adecuada. - Véase también J. SARRAILH: "La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII". Madrid, 1974.
- 28.- S. RUDOLF: "Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. Aspetti dello stile Cosimo III". *Arte Illustrata*, LIV, 1973, p. 223-225.
- 29.- El escrito acerca del Gabinete no ha aparecido pero a él se hace referencia en el documento de 1772 al tratar sobre "...un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima español produce...", tal y como se advierte en párrafos anteriores.
- 30.- Los llamados "cuadros grandes", tanto por dimensiones y fechas como temática son sin duda los que, yendo por parejas y desplegando paisajes, se encuentran en el Museo del Prado con los nº 922, 923, 939 y 940. Aparentan los más "napolitano" de todos y su aspecto y dimensiones estarán condicionados por ser un encargo concreto de los príncipes, lo que les diferencia de los demás.
- 31.- M. C. ESPINOSA MARTIN, Op. cit.
- 32.- M. C. ESPINOSA MARTIN, Op. cit.
- 33.- Más tarde pasarían a Aranjuez, en donde estuvieron hasta transcurrida la Guerra de la Independencia, apareciendo en el Inventario de 1818. De Aranjuez fueron trasladados al Prado, aunque algunos quedaron en los Palacios Reales. El problema consiste actualmente en saber cuántos pintó realmente para la Corte, ya que ni el mismo Meléndez aclara del todo el número de piezas concluido. A tal efecto merece la pena reparar en el anónimo (atribuido a Meléndez), inacabado, del Museo de Bellas Artes de Bilbao —muestra una rodaja de salmón sobre un plato— y en el del Nationalmuseum de Estocolmo, también inconcluso. ¿Fueron, como otros, cuadros rechazados por los príncipes de Asturias que no llegaron a superar la fase de ensayo, en el primero, y el desinterés por el rematado final en el segundo?

Principios Estéticos de Luis Meléndez

Con la muerte de Carlos II en 1700 que, entre otras muchas cosas, entrañaba la extinción de la rama mayor de la dinastía Habsburgo, reinante en España durante casi doscientos años, parece como si a la vez se agotase la esplendorosa corriente pictórica que tan altas cimas había alcanzado a lo largo de las centurias precedentes culminando en el deslumbrador siglo XVII (1); tan sólo algunos artistas de menor importancia, y muchos verdaderamente mediocres, iluminan con su luz barroca un panorama poco atractivo (2). Es una paradoja que el pintor de mayor interés sea un extranjero, el napolitano Luca Giordano, llamado en la península Ibérica "Lucas Jordan" (1634-1705), quien abandonará España muy pronto para regresar a su patria (3).

Cuando Felipe V sube al trono (4) constituye una utopía pensar que hubiese pintores en la Corte de Madrid preparados para complacer sus gustos franceses. Las sucesivas bodas del monarca con dos princesas italianas acentúan el interés hacia el ámbito internacional y, como resultado, la estética francesa e italiana imperan por doquier en detrimento de la española (5), que muy poco puede ofrecer para salir de su medianía (6). Así, cuando Luis Meléndez llega a España en 1717, al año siguiente de su nacimiento, son los artistas de allende las fronteras del reino los que desempeñan los papeles principales y todavía lo harán durante largo tiempo, incrementándose progresivamente su número y actividades.

A la primacía de extranjeros bajo Felipe V (1700-1746) sucede un período de transición (8) durante el reinado de su sucesor, Fernando VI (1746-1759), en el que se afianza un firme despertar de la escuela española (9). Con todo, durante la segunda fase del primero, algunos autores españoles consiguen despuntar, situación que se prolonga a lo largo del período del segundo; las Juntas Preparatorias de la Academia desembocan en la creación definitiva de la misma en 1752 y ello refuerza el protagonismo del numen hispano, aunque todavía no muy destacado (10).

Luis Meléndez. "Melón, peras y utensilios de cocina".
Fine Arts Museum, Boston.



Con Carlos III (1759-1788) comienza el relevo de los foráneos y, a pesar de que todavía figuran en los puestos de honor artistas que no han nacido en la Península –como los Tiépolo (11) o Mengs (12)–, la época más brillante (13) de la Ilustración española (14) ve ascender a numerosos talentos del pincel que ocupan los lugares más destacados, afirmándose con total seguridad; éste es un hecho incuestionable a lo largo del reinado de Carlos IV (1788-1808), en el cual la escuela española no sólo está plenamente formada sino que produce un genio de proyección universal: Francisco de Goya (15). La historia cultural del siglo XVIII español (16) es suficientemente conocida, pero no con la profundidad que debiera, para entrar aquí en los detalles de su evolución, aun cuando resulta fundamental indagar a fondo en múltiples artistas de la centuria (17).

En los años en que Meléndez ejecuta sus miniaturas y bodegones, de 1753 a 1780, trabajan en Madrid pintores de primer orden y otros de menor interés, en su mayor parte llegados de Italia y también de Francia (18): Battaglioli (19), Giaquinto (20), Mengs, los Tiépolo, Flipart (21), La Traverse (22), tal vez Pillement (23) y otros muchos. Al tiempo van desapareciendo los españoles que iniciaron la andadura de la escuela y van surgiendo otros jóvenes más preparados, muchos de los cuales han ido a Italia a formarse. A la vez llegan cuadros de Francia e Italia por unos u otros motivos, entre los que no son menores las preferencias de Carlos III y el excepcional gusto de Carlos IV, siendo príncipe de Asturias, e incluyendo a su esposa, María Luisa de Parma, en lo concerniente a Meléndez (24). Cuando Meléndez muere, en 1780, la pintura española está más que consolidada y puede decirse, casi con toda seguridad, que ni un solo autor de fuera de España ocupa un puesto predominante en las artes pictóricas hispanas. Los nombres de los Bayeu (25), Maella (26), los González Velázquez (27), Inza, Aguirre, Camarón, Castillo (28), Goya, Carnicero, Paret y Alcázar (29) y tantos otros avalan la opinión precedente (30).

Para el investigador, habituado al equilibrio entre la certeza y la duda, supone una gran suerte el hecho de partir de una base muy segura, como son las numerosas obras que se conservan de Meléndez procedentes de las Colecciones Reales, de cuya autenticidad no



Luis Meléndez. *"Membrillos, cajas y recipientes"*.
Colección privada, Alemania.

existen pruebas en contrario. Es el núcleo principal al que se pueden añadir bastantes piezas existentes en colecciones y museos, de España y del resto del mundo. Sin embargo, fuera de este conjunto ajustadamente catalogado, son múltiples las piezas que se le atribuyen, algunas de las cuales repiten con gran fidelidad los lienzos del Museo del Prado o partes alteradas de los mismos. Ello puede ser resultado del interés que los bodegones de Meléndez suscitaron a lo largo del siglo XIX entre los coleccionistas, lo cual produjo una corriente de copias, algunas de muy elevada calidad, que se realizaban para atender a la demanda de tales composiciones; de ahí que en más de una colección, en la cual cuando menos se considera réplica a la pieza que guarda, encuentren sus propietarios que deben procurar analizar el soporte, los pigmentos y la precisión de la pincelada para estar seguros de que no contemplan otra cosa que un cuadro posterior a la muerte del artista a quien se atribuye. Por el momento, la opinión de que el propio Meléndez pudo copiarse a sí mismo, para responder a algún cliente de encargo preciso que deseaba poseer la reproducción de una obra concreta, no merece otra consideración que la de propuesta a tener en cuenta, que no quede excluida totalmente, de acuerdo con las tradiciones típicas de las artes pictóricas sometidas al capricho de los comitentes, o al éxito de composiciones que implican repeticiones, y a algunos ejemplos distinguidos que son de su mano.

La idea que los bodegones de Meléndez suscitan en el espectador viene a ser, merced

Luis Meléndez. "Bodegón".
Museo Ridder Smidt van Gelder, Amberes (destruido).



a su carácter directo, sencillo y austero, el correlativo, en la naturaleza muerta, del interés mostrado por lo popular que recorre el arte de Corte dieciochesco en España, desde los cuadritos del francés Houasse (31) hasta desplegarse en forma espectacular en los cartones de tapicería de la Real Fábrica, tanto los de Goya (32) como los de sus numerosos compañeros en estas tareas (33). Suponen una visión relativamente sincera de lo habitual y cotidiano, frente al otro extremo representado por el refinadísimo y esplendoroso arte de Corte que brilla en las porcelanas, objetos de plata, bronce o cristal, muebles y bordados, o también los exquisitos y complicadísimos platos que la cocina palaciega podía ofrecer en sus almuerzos y banquetes. Por el contrario, Meléndez prefiere los

comestibles íntegros y los condimentos en origen, antes de ser cocinados, así como los utensilios en el momento anterior a ser empleados. De este contraste nace la atracción ante las obras del pintor, tan acertadas y verosímiles en su sobria autenticidad, más cercana al bodegón hispano del siglo XVII (34) que a sus soberbios y decorativos homólogos flamencos, holandeses o franceses, precedentes y coetáneos (35).

Más de una vez se ha pretendido relacionar el nombre de Meléndez con el de algún otro artista concreto, y hasta se le ha denominado con clara inexactitud el “Chardin español”, apodo tan elogioso como equivocado, que únicamente se basa en la contemporaneidad de sus vidas y en la temática aparentemente cercana de sus naturalezas muertas, puesto que, desde el punto de vista estético, las obras de ambos autores permanecen distantes en el espíritu, en la intención y en la técnica.

Esta peculiar severidad en el toque y en la expresión de que hace gala Meléndez, al igual que la minuciosidad precisa y los límites mismos de su atención vigilante al detalle concreto, impiden compararle a los conceptos de Chardin (36). Tampoco aparecen muebles fácilmente identificables —únicamente superficies más o menos personalizadas, pero casi siempre independientes de toda referencia a un mobiliario determinado—, ni sus fondos evocan la presencia humana. La luz aparece revelada de manera directísima, implacable y correcta, con un impresionante rigor que logra destacar los volúmenes con inusitada fuerza, esculpiéndolos con una exactitud que, de tan geométrica, anticipa muy remotamente en la forma, no en el fondo, los principios estéticos de un cubismo incipiente. Se llega incluso a sospechar en Meléndez una singular tentación de reducir todo a las formas puras de esferas, conos y cilindros, más o menos ocultos por la realidad perfecta de las figuras de la naturaleza o de la artesanía popular que las encubren.

Curiosamente, no hay luces medias ni piezas semiescondidas surgiendo de la penumbra o brillando quedamente en la oscuridad; por el contrario, se evidencia un marcado interés por la visión diferenciada de cada cosa, sin que un solo motivo pueda suscitar la duda en el espectador. Las composiciones, deliberadamente estáticas, semejan repetirse aunque, con extrema habilidad, evitan caer en la rutina, por más que

Luis Meléndez. *“Melones, peras y ciruelas”*.
Alte Pinalzothek, Munich.



ésta se intente buscar; en todo caso la reiteración alcanza sólo a las piezas, sin embargo felizmente situadas junto a otras distintas, casi obedeciendo a principios urbanísticos de distribución, tal es su proporcionada relación en el espacio disponible.

Desde el punto de vista de la tendencia a la austeridad, tan firmemente destacada en la producción del autor, no sólo quedan dignamente evocados sus antepasados hispanos del XVII, sino que también parece preludiar los avances de la teoría neoclásica en materia de depuración formal y solemnidad intemporal, aplicada a los productos que la tierra genera y a los artefactos que los artesanos elaboran desde muchas generaciones atrás.

En cuanto al posible carácter decorativo que poseen, destacado por algún que otro autor que compara las obras de Meléndez con las españolas del Siglo de Oro (37), tan ricas en silencioso misticismo y en simbolismos de polifacético signo, conviene recordar que la época del pintor es la del siglo XVIII, el Siglo de las Luces y el de la Enciclopedia (38), y es precisamente ése el espíritu que determina el carácter que poseen y no el superficialmente adiabático que les hace susceptibles, en apariencia, de ser considerados simples motivos de decoración.

En efecto, tal y como opina Tufts –y los documentos históricos descubiertos por ella y por otros corroboran–, los bodegones de Meléndez constituyen cada uno un pequeño estudio de análisis de las cosas, tratadas con el deseo de exactitud más consciente, lo que les hace comparables a los grandes repertorios de plantas, animales o minerales de su tiempo, divididos por especies y expresados en toda su personalidad, distinguiéndolos entre sí. Incluso, en determinadas obras, cabe observar aspectos de las plagas en las frutas de la época, lo cual posibilita indagaciones en el terreno de la entomología y, cuando hay cacharros, descubrir la difusión de ciertos tipos de cerámica (39). Esa es la intención que prima en cada pintura del autor, encaminada a presentar las cosas a manera de catálogo, estéticamente valioso y artísticamente definitivo, pero inventario al fin y al cabo. Además, para mayor apoyo de esta teoría, el propio artista lo explica al rey Carlos III, aun cuando quien lo sancione sea su hijo, el príncipe de Asturias: “...componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos quatro Elementos...”. Así quedan fijadas en tal memorial –y en otros papeles igualmente aclaratorios– las claves precisas de su extensa producción y las razones de su visión descriptiva, ancladas con firmeza en los principios socioculturales de su momento histórico (40). Con todo, no se da el proverbial estudio sistemático de flora y fauna, propios del verismo enciclopédico dieciochesco, en las obras de Meléndez, por lo que ni hay una intención científica ni se advierten los convencionalismos frecuentes en la ilustración naturalista de entonces.

Con la escuela que su expresión artística semeja tener mayores contactos es con la italiana en general (41) y con la napolitana en particular (42), aunque nunca con un artista concreto, sino que por el contrario parece extraer detalles de muchos de ellos, a manera de

adición de principios convenientemente sopesada y simplificada hasta obtener un lenguaje personal y adecuado a sus posibilidades. Tal vez fuese en Italia donde comenzase a pintar bodegones, animado por la tradición de aquella península, y quizá algún día se descubra que más de uno de los conocidos tiene origen remoto italiano o puedan aparecer nuevos, al compás de las investigaciones en colecciones privadas y museos italianos.

De hecho, sean elementos formativos originarios de España o de Italia, lo que es incuestionable es su vitalidad y su calidad; en palabras de Paul Guinard: "...Meléndez, con menos rigidez ascética tiene una misma densidad y un esplendor casi alucinante; simplemente hace revivir la tradición secular del bodegón..." (43). En definitiva, viene a ser una plasmación del racionalismo del siglo XVIII en el plano de la naturaleza, puesta al servicio más directo del hombre, procurando obtener sus valores inmediatos con absoluta veracidad y, a la vez, combinándola con los objetos que la artesanía produce en sus aspectos más utilitarios, sin prescindir de algún toque de preciosismo en sus motivos que ayude a destacar aquéllos en plenitud y al tiempo anime las composiciones con esa gracia sosegada y silente, puntualmente objetiva, que las enriquece.

Su producción ocupa un área amplia, intermedia entre la monumentalidad de Sánchez-Cotán (44) o Zurbarán (45) y la técnica pulida y el sincero objetivismo, algo frío, de Oudry (46), Desportes (47) o Vallayer-Coster (48). Su materia pictórica lisa, clara y esmerada, aunque no jugosa, y el aparente deseo de simplificación le oponen a Arellano, Largillierre o Paret y Alcázar, así como a muchos flamencos y holandeses del siglo XVII, de Beert y Kalf y de Jan Brueghel a Heda. Según Sterling, aproxima los objetos a los ojos pero los aleja del corazón, sistema estético-visual que, precisamente, le distancia de Chardin (49). Quizá su momento de máxima aproximación al estilo de los napolitanos sea cuando dispone agrupamientos de frutas de colores vigorosos y sólidos sobre el terreno, o encima de piedras de superficie plana, recortándose el conjunto contra un cielo crepuscular (50). En cambio, no llega a alcanzar ni la suntuosidad de la orfebrería ni la transparencia de los vidrios, patrimonio innegable de ciertos bodegones holandeses; de ahí que sus cualidades posean siempre la ligera rigidez de lo extremadamen-

Luis Meléndez. *"Alcachofas en un paisaje"*.
Colección Shickman. Nueva York.





Luis Meléndez. *"Manzanas, ciruelas, peras y cesto"*.
Colección particular. España.

te popular, lo que viene a ser la feliz manifestación de su reciedumbre. Vituallas y utensilios están expresados con rústica austeridad, vistos en sí mismos y por sí mismos, conseguidos con asombrosa intensidad e incluso con un verismo que bordea lo cruel, condición indispensable para propiciar la imposición de su presencia física y la indudable efectividad dominadora de su materia.

En general los bodegones de Meléndez se componen de alimentos de todo tipo, siempre accesibles en un mercado cualquiera de la España de su tiempo, y de objetos de cocina o comedor de casa modesta —pocas veces utensilios de superior refinamiento—, dispuestos sobre un plano que unas veces figura una mesa de madera, otras de piedra, e incluso coloca-

dos sobre el suelo; en este último caso los fondos neutros son sustituidos por los ya aludidos panoramas de luminosas lontananzas, aunque poco extendidos. Nunca pinta flores, animales, insectos o trofeos de caza o guerra; la aparición de algún detalle de este tipo, como son las mariposas, es la excepción que confirma la regla.

Los motivos de cocina o de mesa se repiten a menudo en sus obras, aunque situados de manera distinta y con un considerable distanciamiento de un lienzo a otro, a fin de evitar reiteraciones que produzcan la desazonadora sensación de rutina; como resultado, cada cuadro es una ventana abierta a un instante en la vida de la persona, que semeja contemplar el ángulo de una despensa, el aparador sencillo o la mesa de la cocina con los detalles más adecuados para organizar un almuerzo o una merienda, que lleven implícita su previa elaboración. Todo posee un aire familiar y cotidiano; tanto que se descubren con agrado los cacharros y piezas en este bodegón o en aquél, y con tal sentido de cercanía que de cada obra se desprende un especial encanto. Así, piezas concretas como sartenes, cubiertos, frascas, jarras, barriles, platos, alcuza, vasos, cuencos y lebrillos, alternan con frutas de la más variada especie o embutidos varios, sin olvidar los condimentos más sabrosos y diversos, comunicando la idea de que el ambiente describe los lugares más próximos del propio autor que, por cruel ironía del destino, aun pintando tales comestibles, se ve en la obligación de relatar su existencia al rey en uno de sus memoriales indicándole que no

puede continuar realizando la serie de sus cuadros "...por no tener medios para seguirla, ni aún los precisos para alimentarse, pues se halla sin más Patrimonio que sus Pinceladas...".

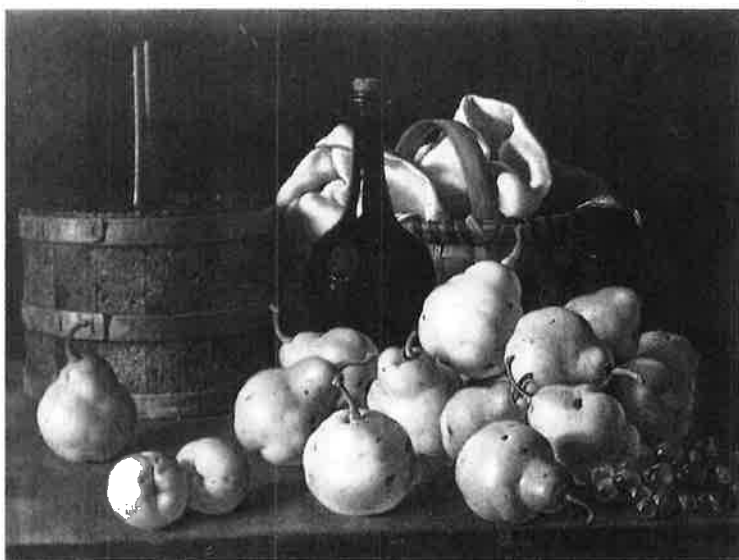
La preocupación por la forma semeja una constante en la estética del artista, aspecto ya señalado líneas atrás, hasta el punto de conciliarse, gracias a su pincel, las irregularidades de los frutos de la tierra con la pureza de los cuerpos geométricos, curiosa intención que preludia a Cezanne y a las generaciones posteriores. A veces parece jugar con sus objetos y procura variar su aspecto, coronándolos de piezas de tipología y material distinto: tejoleta de cerámica sobre una jarra, cuchara de madera emergiendo de un recipiente, tapa metálica cubriendo un cuenco de loza, etcétera.

Cuando expone que desea hacer una especie de inventario de todas las especies de comestibles que el clima español produce a lo largo de las cuatro estaciones, no hace otra cosa que evidenciar esa asombrosa variedad de productos que, del norte al sur de la península Ibérica, tanto sorprendió, y sorprende, a sus visitantes. La fama de los alimentos que en todos los órdenes se podían observar y gustar en España sobrepasó las fronteras del reino, y sus sabrosas frutas, manjares espléndidos y exclusivos dulces se estimaron por los viajeros llegados del exterior y por los habitantes del país, cantando todos las alabanzas de tortas, bizcochos, pasteles o confites, aparte de panes, bollos, jaleas, chocolate o vinos, temas siempre agradables de narrar, cuyas exquisiteces aparecen reflejadas en la literatura y la correspondencia de la época.

Si Meléndez pintó con un poético verismo y con una grata complacencia y aquilata-
miento cada objeto, no son menos interesantes los métodos seguidos para otorgar una rara originalidad a sus composiciones, en las que las cosas humildes y cotidianas ejercen una fascinación muy significativa sobre el espectador. El pintor generalmente dispone los objetos unos junto a otros sobre una superficie relativamente estrecha y sitúa algunos en un primer término, muy próximo al borde del plano sobre el que se encuentran, colmando el espacio disponible en ciertos puntos y dejando áreas, unas veces libres y otras absolutamente ocultas, merced a un peculiar "horror vacui" de gran acierto expresivo.

Como eleva ligeramente el punto de vista, ello le permite aprovechar al máxi-

Luis Meléndez. *"Frutas, botella, enfriador y cesta con servilleta"*.
Colección particular. Nueva York.





Luis Meléndez.
"Melocotones, cesto de ciruelas y mielero".
 Colección Jan Dik, La Tour-de-Peilz.

mo la zona espacial posterior, sobre la que levanta algún motivo de cierta monumentalidad, que consigue la tensión vertical para el conjunto, hábilmente contrapuesta a las horizontales que suscitan el borde de la superficie y los objetos del primer término.

A partir de este punto comienzan las variaciones, que alcanzan toda la rica diversidad que la consumada maestría del autor evidencia sin esfuerzo. Y dentro de ellas se integran los activísimos volúmenes que tectónicamente elaboran cada pieza, avanzando o retrocediendo, según sea conveniente desde el plano del fondo hacia adelante o a la inversa, siempre de manera compensadamente rítmica, para alcanzar la especial armonía que es uno de los grandes logros de las naturalezas muertas de Meléndez, bajo las que subya-

ce un ordenado sistema ortogonal que orchestra el aparente descuido con que las formas se presentan a los ojos del espectador.

Resulta interesante observar que, a pesar de la robusta y vigorosa simplicidad de sus composiciones, claras y discretas, y de su gran honradez imitativa, de muy estimable concepción, el espíritu extraño, etéreo y místico que poseían los bodegones españoles del XVII se desvanece en las obras de Meléndez, y el aura misteriosa que da a aquéllos esa categoría inmaterial y severa, casi sagrada, se torna aquí en un algo concreto, tan diferente y tan preciso que toda analogía entre unos y otros se pierde y llega a oponerse tanto como se contradicen, aun siendo complementarios, el Siglo de Oro y el Siglo de las Luces en el panorama hispano, a cuyas distintas áreas pertenecen las naturalezas muertas que son objeto de la presente comparación.

En su rigurosa observación de la realidad, Meléndez emplea como principio esencial la luz en sus contrastes más efectivos. En efecto, los juegos luminosos le sirven para reforzar la imponente presencia de los volúmenes y para delimitar con escueta rudeza los contornos de cada pieza, a fin de evitar sombras que desnaturalicen el concepto de los objetos que sitúa bajo su implacable foco. Este procede de la izquierda siempre y modela con precisión plástica la corporeidad de las formas, utilizando en contadas ocasiones un levisimo

resplandor detrás de los motivos de acuerdo con la necesidad de una mesurada tendencia a siluetear. En cuanto a conseguir los reflejos de luz más potentes, sigue el sistema de aplicar toques cargados de pasta con el pincel, de manera que revela fácilmente las áreas que acusan la fuerza lumínica, permitiéndole expresar los volúmenes con mayor sensación de autenticidad, merced al enriquecimiento de la plasticidad del motivo tratado, ya sea una jarra panzuda, un vidrio transparente o una fruta de brillante piel.

La idea de espacio en Meléndez está claramente determinada por su desinterés hacia las perspectivas profundas, si se excluyen los ya comentados panoramas que excepcionalmente sirven de fondo a sus composiciones de frutas o meriendas, descritas en un ambiente campestre; por el contrario, sus preferencias se encaminan a los fondos neutros y opacos que respaldan, a manera de densa cortina de grave ambientación, los conjuntos de sus composiciones, recurso por otra parte de peculiar habilidad para destacar con fuerza escultórica todos los motivos que las integran, a la vez que dota de sensible intimidad a cada obra.

Su facilidad para pintar la calidad de las cosas es proverbial y, como es lógico, se despliega con una consumada maestría al otorgar a cada objeto los valores táctiles que éste posee, sin equivocar nunca su categoría ni procurar establecer medias realidades; por el contrario su virtuosismo se ejerce de manera especial, contraponiendo unos a otros, a fin de establecer tanto las adecuadas diferencias como la pormenorización de la personalidad individual de cada componente, en acertada y efectista competencia de texturas.

Los temas de los bodegones no son concretos, aunque parece como si procurase mostrar asuntos relacionados entre sí —almuerzos, meriendas o postres—, sin llegar a mezclar frutas y dulces con carnes o pescados, estos últimos no muy frecuentes, como tampoco lo son los frutos secos, las legumbres y las verduras. Probablemente tuviese “in mente” proseguir, variando hasta el infinito sus combinaciones; cuando menos así llega a expresarse en sus memoriales a Carlos III, lo que inclina a pensar que si hubiera tenido mayores facilidades, respeto y admiración de los funcionarios de la Corte, situación desenvuelta y salud conveniente, la serie de cuadros hubiera sido enorme y nunca reiteradora de composiciones ya ejecutadas. A veces,

Luis Meléndez. “Bosugo, pan y elementos de cocina”.
Cleveland Museum of Art.





Luis Meléndez. "Naranjas, cajas y mielero".
Colección particular. España.

entre los utensilios de empleo común, Meléndez incluye alguna que otra pieza de mayor calidad, incluso suntuosa, aunque en raras ocasiones y cuando la dignidad de la escena lo requiere; así, se pueden ver piezas de metal, quizá de plata, y otras de porcelana o loza fina decorada.

Meléndez, a la vez, es un colorista de primer orden. Su cromatismo es múltiple, ajustado, rico y diversificado; sus colores son enteros y sobrios, de los que parece ausente toda tendencia a la fantasía. Gusta de los contrastes poderosos aunque siempre armónicos, predominando las fórmulas integra-

doras a fin de evitar estridencias innecesarias. El pintor gusta asimismo de los tonos terrosos, triunfando el siena tostado y los ocre por doquier, desde las superficies a los panes y otros detalles, variándolos con habilidad en las frutas y utensilios. Juega con los tonos fuertes, como rojos o blancos, a fin de crear puntos de atracción visual en torno a los cuales ordenar los conjuntos, de acuerdo con la necesidad de ambientar la tercera dimensión, en aras de una mayor exactitud, tanto para el espacio como las formas que en él se expresan.

Aunque semeja no tener una evolución clara, algunos detalles, unidos a las fechas que aparecen en los lienzos, permiten ordenar en parte su producción, tarea nada fácil, entre 1759 y 1778.

Con todo, procurando conjugar las relaciones internas de motivos y estructuras de cada obra con las firmas y los tamaños, puede establecerse una cronología aproximada que tiene como extremos temporales los años de 1759 y 1774, hasta el momento los más fiables para servir de comienzo y término a la etapa en que produjo las naturalezas muertas pertenecientes a las Colecciones Reales, habida cuenta la carencia de fechas en muchas de ellas, lo que obliga a una prudente cautela.

E. Tufts ha precisado una clasificación cronológica bastante aceptable, que es la que, con algunas correcciones, se ha procurado seguir aquí, contando siempre con el riesgo que ello implica, puesto que la aparición de nuevos cuadros y el descubrimiento de documentación, obligan a replantearse ciertos principios, hasta ahora tenidos por inmutables.

Después de 1774, o coetáneamente a sus trabajos para la Corte de Madrid, hizo bodegones para particulares y curiosamente él, que siempre había trabajado en pequeño formato y excepcionalmente había pintado "cuadros grandes" por encargo del príncipe, fue capaz de adaptarse a dimensiones mayores, que sin duda eran las que le solicitaban sus clientes. No obstante, Meléndez, como pintor y en términos estéticos,



Luis Meléndez. *"Cestillo de acerolas en un paisaje"*.
Nationalmuseum, Estocolmo.

resulta mejor en las composiciones menores que en los agrupamientos numerosos, tal y como acontece en el lienzo de la colección Linsky, entregado al Metropolitan Museum de Nueva York, o en el de colección privada madrileña (Cat. Expo. Raleigh-Dallas-Nueva York, 1985, nº 35). En ambos casos la acumulación impide la concentración y dispersa la atención, fragmentando el poderoso efecto plástico que se aprecia en muchas obras anteriores y sobre todo "pequeñas".

Tradicionalmente se ha considerado que la serie de lienzos ejecutada para las Colecciones Reales estaba destinada a Aranjuez. Pero ni Ponz, ni el embajador de Inglaterra (51), que visitó el Real Sitio en 1788, mencionan el grupo de obras; tampoco los Inventarios Reales del XVIII hacen referencia a ellas. El estudio de nuevos documentos ha descifrado que el primer lugar en donde se colgaron fue la Casita del Príncipe, de El Escorial, por decisión del futuro Carlos IV, entonces príncipe de Asturias, condicionado por su esposa María Luisa de Parma, que parece la primera persona regia interesada de veras en el autor (52). Después, Aranjuez se alhajó espectacularmente muy a fines del siglo (53) y de acuerdo con ello se trasladaron allí pinturas de otros palacios.

El primer inventario que las menciona claramente es uno pequeño, redactado por Manuel Muñoz de Ugena (54), quien las describe en las habitaciones del príncipe de Asturias; posteriormente el gran Inventario de 1818 (55) se refiere a ellas claramente. ¿Acaso consiguieron ser más estimadas por Fernando VII, siendo todavía heredero, de lo que lo fueron por su padre Carlos IV? (56). Por el momento no existen documentos que avalen tal predilección, por otra parte nada extraña teniendo en cuenta que su primera esposa fue la princesa María Antonia de Nápoles, a quien sin duda le podían traer aquellos bodegones ciertos recuerdos de su tierra natal. A pesar de todas estas precisiones, los datos del mencionado Inventario de 1818 no son del todo coincidentes con las dimensiones de los cuadros del

Prado, detalle que no debe ser pasado por alto, aunque dados los sistemas de medición de los lienzos en los Inventarios Reales las inexactitudes son a menudo frecuentes.

Mucho más podría escribirse comparando a Meléndez con otros autores, análisis que Tufts ha llevado a cabo con acierto y no hace al caso repetir. Lo que sí puede ser provechoso es llamar la atención desde estas líneas a quienes dedican sus desvelos a la Historia del



Luis Meléndez. *"Madroños, barrilete y panes".*
Colección Springell. Portinscale.

Luis Meléndez. *"Pichones, hortalizas y cacharros".*
North Carolina Museum of Art, Raleigh.



Arte para que estimen como se debe la pintura española del siglo XVIII, tan necesitada de estudios de detalle y obras de conjunto a fin de proseguir el análisis de una centuria tan interesante como poco conocida; y precisamente el variadísimo campo de la naturaleza muerta no es el apartado al que se debe dirigir la menor atención. El caso de Meléndez es un vivo ejemplo de lo mucho que todavía queda por descubrir, tanto en sus posibles pinturas religiosas o de retrato, como en los diferentes bodegones que aún deberán aparecer, e incluso los nuevos documentos que quizá los avalen y arrojen más luz sobre su vida y su obra.

En cierto modo Luis Meléndez resulta un pintor aislado y singular en el panorama hispano, aunque no tanto si se estima la pobreza de conocimientos sobre otros artistas del período. Es un autor que, como otros muchos de su tiempo, no fue aprovechado en todas sus posibilidades, debido a la mala suerte, la desidia o el desinterés. Amigo más de la calidad de las cosas y de su personalidad distintiva que del mero efecto decorativo o teatral que las mismas podrían representar, fue respetuoso con la sencillez de los objetos y deseó la misma simplicidad para sus composiciones, siempre nuevas y sugestivas. En él la proverbial tradición

realista patria revive con fuerza, rompiendo los convencionalismos que otras escuelas habían impuesto al género en aquel siglo.

Emanación distinguida del suelo español (57), es una especie de eslabón entre los bodegones ascéticos del XVII y las sombrías naturalezas muertas de ímpetu trágico que Goya, a quien también influyó Meléndez, no tardará en ejecutar (58).

Con Luis Meléndez los bodegones españoles ocupan un lugar de honor en las artes europeas del siglo XVIII y evidencian una sensibilidad especial hacia lo tangible que no retrocede ante los límites de lo real, reduciéndolo a una clave comprensiva, tanto para el espectador deseoso de nuevas sensaciones estéticas como para el que busca en la naturaleza muerta el silencio de las cosas auténticas.

Notas

- 1.- DUQUE DE MAURA: "Vida y reinado de Carlos II", Madrid, 1954 (ed. Madrid, 1989).
- J. NADA: "Charles the Bewitched. The last Spanish Habsburg, 1661-1700". Londres-Nueva York, 1980.
- 2.- D. ANGULO: "Pintura del siglo XVII". Ars Hispanie, XV. Madrid, 1971. - A. E. PEREZ SANCHEZ: "Pintura barroca en España (1600-1750)". Madrid, 1992.
- 3.- O. FERRARI y G. SCAVIZZI: "Luca Giordano". Nápoles, 1966 (ed. 1992).
- 4.- H. KAMEN: "La Guerra de Sucesión de España (1700-1715)". Barcelona, 1974. - Y. BOTTINEAU: "Les Bourbons d'Espagne". París, 1993.
- 5.- Y. BOTTINEAU. Burdeos, 1962 (reed. París, 1994).
- 6.- F. J. SANCHEZ CANTON, 1965.
- J. CAMON AZNAR et al.: Summa Artis, XXXI, 1989.
- A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, 1992.
- 7.- J. J. LUNA: Cat. Exp. "Michel-Ange Houasse". Madrid, 1981/1982. Vid. "Introducción a la pintura francesa en la corte de Madrid. De Felipe III a Felipe V". - J. URREA: "Pintura italiana del siglo XVIII en España". Valladolid, 1977.
- 8.- F. J. SANCHEZ CANTON: "Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI (1746-1756)". Academia, 1959/60.
- 9.- J. URREA: "Introducción a la pintura rococó en España". Coloquio "La época de Fernando VI". Oviedo, 1979 (1981).
- 10.- C. BEDAT, 1974. - I. HENARES CUELLAR: "La teoría de las artes plásticas en España durante la segunda mitad del siglo XVIII". Granada, 1977.
- 11.- A. MORASSI: "A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him". Londres, 1962. - A. PALLUCHINI: "La opera completa di Gian Battista Tiepolo". Milán, 1968.
- 12.- Cat. Exp. "Antón Rafael Mengs". Madrid, 1980.
- 13.- A. DOMINGUEZ ORTIZ: "Sociedad y Estado en el siglo XVIII español". Barcelona, 1976.
- 14.- R. HERR: "España y la revolución del XVIII". Madrid, 1971.
- 15.- P. GASSIER y J. WILSON: "Vida y obra de Francisco de Goya". Barcelona, 1974. - R. ANGELIS y P. GUINARD: "Tout l'oeuvre peint de Goya". París, 1976. - J. BATICLE: "Goya". París, 1992.
- J. L. MORALES Y MARIN: "Goya". Zaragoza, 1994.
- J. J. LUNA: "Goya en el Museo del Prado". Zaragoza, 1994.
- 16.- G. ANES: "El Antiguo Régimen: Los Borbones". Historia de España. Alfaguara, IV. Madrid, 1975.
- 17.- J. SARRAILH: "La España ilustrada de la segunda mitad del XVIII". Madrid, 1974.
- 18.- Cat. Exp. "El Arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII". Burdeos-París-Madrid, 1979/80. Vid. apéndice bibliográfico general y de exposiciones en este mismo volumen.
- 19.- N. IVANOFF: "Francisco Battaglioli" en "Dizionario biografico degli Italiani", II. Roma, 1965.
- P. ZAMPETTI: "A Dictionary of Venetian Painters". IV. Leig-on-Sea, 1971.
- 20.- M. D'ORSI: "Corrado Guaquinto". Roma, 1958.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "En torno a Corrado Guaquinto". A. E. A., 1971. - J. URREA, 1977. Op. cit.
- Cat. Exp. Bari, 1993.

- 21.- J. J. LUNA: "Introducción al estudio de Charles-Joseph Flapart en España". Volumen homenaje a don Antonio Domínguez Ortiz, Madrid, 1981.
- 22.- M. SANDOZ: "La vie et l'œuvre de Charles de La Traversie (1726-vers 1780)". B. H. S. A. F., 1970 (1972).
- 23.- J. J. LUNA: "Obras de Jean Pillement en colecciones españolas". A. E. A., 1973, nº 184. - Id., "Presencia de Jean Pillement en la España del siglo XVIII". I Jornadas de Arte, C. S. I. C., Madrid, 1981.
- 24.- J. ZARCO CUEVAS: "Cuadros reunidos por Carlos IV siendo Príncipe en su Casa de Campo de El Escorial". El Escorial, 1934. - J. J. LUNA: "Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas". Madrid, 1992. - Vid. también M. C. ESPINOSA MARTIN, J. A. TOMLINSON, A. PERERA, J. J. JUNQUERA Y MATO, Y. BOTTINEAU, 1986, etcétera.
- 25.- R. ARNAEZ: "Dibujos españoles del siglo XVIII". Museo del Prado, Madrid, 1975. - J. L. MORALES Y MARIN: "Los Bayeu". Zaragoza, 1980.
- 26.- S. ALCOLEA: "Mariano Salvador Maella 1739-1819". The Register of the Museum of Art, The University of Kansas, III, nº 8/9, 1967. - J. L. MORALES Y MARIN: "Mariano Salvador Maella". Madrid, 1991.
- 27.- F. J. SANCHEZ CANTON, 1965. Op. cit.
- 28.- V. SAMBRICIO: "José del Castillo". Madrid, 1957. - Vid. artículos sobre estos pintores de VALVERDE MADRID, URREA FERNANDEZ, TORMO, ESPINOSA, MARTINEZ IBÁÑEZ, etcétera.
- 29.- O. DELGADO: "Paret y Alcázar". Madrid, 1957. - X. DE SALAS: "Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo". A. E. A., nº 199, 1977. - Cat. Exp. Bilbao, 1991.
- 30.- M. SORIA Y G. KUBLER: "Art and architecture in Spain. Portugal and its American Dominions 1500-1800". Londres, 1959. - Trabajos diversos de J. L. MORALES Y MARIN y W. RINCON.
- 31.- Vid. nota 7.
- 32.- V. SAMBRICIO: "Tapices de Goya". Madrid, 1946.
- 33.- J. HELD: "Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas". Berlín, 1971.
- 34.- I. BERGSTRÖM: "Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII". Madrid, 1970.
- 35.- C. STERLING, 1959. Op. Cit.
- 36.- Cat. Exp. "Chardin 1699-1779". París-Cleveland-Boston, 1979 (Cat. P., Rosenberg et S. Savina).
- 37.- J. GALLEGO: "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Madrid, 1972.
- 38.- L. TRÉNARD: "L'Europe du siècle des Lumières". Szegedin, 1963.
- 39.- M. S. ANDERSON: "Europa en el siglo XVIII". Madrid, 1964. - J. J. LUNA: "América en los bodegones de Luis Meléndez". Congreso Nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico". Madrid, 1992 (Univ. Complutense). - Pub. Actas, 1994, I, p. 535 y ss.
- 40.- M. DEVEZE: "L'Europe et le monde a la fin du XVIIIe siècle". París, 1970.
- 41.- F. DE LOGU: "Natura morta italiana". Bérgamo, 1962.
- 42.- Cat. Exp. "La natura morta italiana". Nápoles, 1964.
- 43.- P. GUINARD: "Pintura española". Barcelona, 1972, II, p. 151.
- 44.- A. E. PEREZ SANCHEZ: "La nature morte espagnole du XVIIe siècle a Goya". Friburgo, 1987.
- 45.- P. GUINARD: "Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique". París, 1960. - P. GUINARD y T. FRATI: "Tout l'œuvre peint de Zurbarán". París, 1975.
- 46.- H. N. OPPERMAN "Jean Baptiste Oudry 1686-1755". Nueva York, 1977.
- 47.- G. DE LASTIC: "Desportes". C. Ar., 1961, enero.
- 48.- M. ROLAND-MICHEL: "Anne Vallayer-Coster, 1744-1818". París, 1978.
- 49.- C. STERLING, 1959. Op. cit.
- 50.- R. CAUSA: "Pittura Napoletana del XV al XIX secolo". Bérgamo, 1961.
- 51.- A. PONZ: "Viaje de España". V, Madrid, 1772/74 (ed. Madrid, 1947). - "The Journal and Correspondence of Willian, Lord Auckland", Londres, 1861, II, p. 60.
- 52.- Vid. nota 24.
- 53.- J. J. JUNQUERA Y MATO: "La Decoración y el Mobiliario de los Palacios de Carlos IV". Madrid, 1979.
- 54.- J. J. LUNA: "Un pequeño inventario de pinturas del Palacio de Aranjuez en torno a 1800". B. M. P., 1984.
- 55.- Inventarios Reales. Palacio de Aranjuez, 1818 (inédito).
- 56.- En el mencionado inventario, vid. nota 54, aparece en la habitación nº 7 la referencia "Quarenta y cinco quadros de varios tamaños que contiene Bodegones y Fruterios; los del primer tamaño son quatro de vara de largo y tres quartas de caída; del segundo hay catorce de tres quartas de largo y media vara de caída; del tercero son doce de más de media vara de largo y poco menos de caída; y la quarta clase que son del tamaño de los antecedentes por lo alto son quince; su Autor Don Luis Meléndez".
- Esta precisión aclara la existencia del nº 7 pintado en blanco en el ángulo inferior izquierdo de la mayoría de los lienzos. Igualmente, en alguna figura la inscripción "P^{te}, N^{ro}, S^{or}," indicativa de la pertenencia al cuarto del príncipe de Asturias, aunque ello se refiere más a Carlos IV, cuando ostentaba tal dignidad, que a su hijo, por lo que estas últimas grafías, testimoniarán el paso de las otras por la Casita del Príncipe de El Escorial, o la pertenencia al heredero de Carlos III.
- 57.- Cat. Exp. "El bodegón español de Velázquez a Goya". Londres, 1995 (W. Jordan/P. Cherry). Se ha utilizado la edición española; Madrid, 1995.
- 58.- J. J. LUNA: "Miscelánea sobre bodegones, De Meléndez a Goya". Goya, 183, 1984, p. 151-157.



Los Bodegones de Luis Meléndez

1.- Manzanas, peras, cajas de dulce y recipientes.

Oleo sobre lienzo.

36 x 49 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L^S. M^Z. D^O. AÑO 1759.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 1977.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez, Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 936).

Firmado y fechado en 1759, el presente cuadro ofrece otros aspectos complementarios para el conocimiento de lo que Meléndez representa en la historia del bodegón en España, para lo cual es imprescindible estudiar la extensa serie de ejemplos que se conservan en el Museo del Prado.

Sobre la superficie plana habitual, y con el rasgo de inmediatez que caracteriza la producción del artista, castañas, nueces y avellanas contrastan por su categoría de frutos secos, poco frecuentes en los lienzos del maestro, con las manzanas y peras que dominan el centro de la tela; a su lado una torre compuesta por tres cajas circulares de dulce, o de queso, completa el primer término de la escena. En un segundo plano, limitando con los fondos neutros sobre los que se recortan, aparece un barrilete de madera que probablemente contenga arrope o conservas, al que equilibra en tono menor una espléndida jarra de alfarería sin vidriar de cuerpo globular, probablemente de Alcorcón (aunque también, según Gutiérrez Alonso, puede proceder de Camporreal, Valdeverdeja o Cogolludo, localidades todas próximas a Madrid). Entre ambas formas se acusa, a través del reducido intersticio, que sus volúmenes dejan en medio una caja de dulce inclinada, cuyas líneas rectas se contraponen a las circulares que predominan en todo el conjunto.

La riqueza del colorido, que combina los claros y vivos con los terrosos y apagados, los toques de luz que acentúan calculadamente las dimensiones de las formas, dando idea de su poderosa plasticidad, y la variedad de motivos constituyen ejemplos de la maestría del pintor para tratar con evidente acierto objetos de diferente calidad y presencia, felizmente combinados, en un todo armónico convincente. Las cosas aparecen individualizadas y plasmadas en una quietud representativa intemporal, carentes de la idea de un uso inmediato que les pueda hacer desaparecer al cumplir su función de comestibles; tan sólo una avellana partida podría sugerir cierta idea de haber sido dividida para su pronta consumición. Al igual que en todos los cuadros de Meléndez, el plano semeja algo inclinado hacia el espectador, a fin de permitir el máximo de campo visual sobre el que disponer los objetos para lograr su más fácil contemplación y comprensión.

La fecha de 1759, ya aludida, convierte a esta pintura en la primera conocida entre los bodegones del autor, lo que le confiere una significación especial en cuanto a su situación en la sucesión cronológica del artista de cara al análisis de su evolución estética.

Bibliografía: M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 52. - E. Tufts, 1971, p. 175. - J. J. Luna, 1982/83, p. 46, nº 1. - E. Tufts, 1982, nº 35. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 162. - A. E. Pérez Sánchez, 1983/84, p. 161, nº 144. - E. Tufts, 1985, p. 61.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 1. - Madrid, 1983/84, nº 144. - Valencia, 1984, nº 1. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 2. - Tokio/Nagoya, 1992, nº 54.



2.— Peritas, pan, jarra, frasca y vasija.

Oleo sobre lienzo.

47 x 34 cms.

Firmado sobre la tabla: L^S. M^Z. D^{ZO}. AÑO 1760.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 591.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 912).

Sobre una tosca mesa de madera, descrita táctilmente con los pequeños detalles de la calidad del material, visibles en nudos y muescas, aparecen desordenadamente situadas unas cuantas “peritas de San Juan” y a su lado un pan en segundo término, junto al cual se eleva una prodigiosa alcarraza de loza con vidriado estannífero muy blanca que bien pudiera ser andaluza, de Andújar o de Triana. Se llama “jarra de cuatro picos” popularmente, de acuerdo con la forma peculiar que posee y la decoración de imbricaciones, las asas molduradas y la boca finamente ondulada. Antonio Ponz, en su “Viaje de España”, pondera las excelencias de las porosas alcarrazas, ideales para guardar el agua fría en verano, que se exportaban a Madrid, donde eran muy bien acogidas. Cerámicas similares aparecen en los cuadros de Zurbarán y Murillo un siglo antes, lo que da idea de cuán lentamente evolucionaban los tipos de estos objetos. También se hicieron y se hacen en localidades como Agost (Alicante), La Rambla y Lucena (Córdoba), y Vera (Almería). Detrás de todo este grupo, un lebrillo o cazuela que puede ser de Alcorcón, con tapa metálica superpuesta y una cuchara asomando, así como una frasca de vidrio, conteniendo vino, completan la composición.

Esta pintura ofrece varias particularidades que precisan ser indicadas. En primer lugar está firmada y fechada en 1760, lo que permite creer que, hasta ahora, es una de las naturalezas muertas más antiguas conocidas de la mano del autor. Su fórmula compositiva, el tratamiento de los objetos y las dimensiones del lienzo, inclinan a relacionarla con los nº 910 y 911 del Prado, lo cual permitiría registrar a todas en el mismo año, sirviendo de punto de partida para una datación consecuente de la primera fase de Meléndez en este campo o, cuando menos, de las obras más tempranas de las que hasta el momento se tiene noticia. Refuerza tal hipótesis el hecho de que en ellas aparecen las frutas muy en primer término, la jarra en el segundo y siempre algún otro objeto redondo figura en el agrupamiento a fin de establecer la conexión entre el bodegón en sí mismo y el fondo que cierra la escena, sobre el cual se destacan los componentes con gran exactitud.

Otro detalle muy curioso está constituido por los arrepentimientos, visiblemente evidenciados por las sombras claras que circundan los perfiles, superior del pan e izquierdo de la jarra, indicio de una corrección al disponer definitivamente los elementos de la obra, aspecto a retener al considerar el carácter posiblemente iniciador que presenta esta obra respecto del resto de la serie.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - E. Tufts, 1971, p. 168. - J. J. Luna, 1982/83, p. 48, nº 2. - E. Tufts, 1982, nº 11. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 162, 163. - A. E. Pérez Sánchez, 1983/84, p. 163, nº 146. - E. Tufts, 1985, p. 62.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 2. - Madrid, 1983/84, nº 146. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 3. - París, 1987/88, nº 83.



3.- Cerezas, ciruelas, queso y jarra.

Oleo sobre lienzo.

47 x 34 cms.

Firmado sobre la jarra: L^S. M^Z.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 561.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 911).

El objeto que de inmediato fija la atención del espectador es la espléndida jarra de loza, esmaltada en blanco, al óxido de estaño, típica del siglo XVIII, que posee un asa torsa de estilo salomónico. A su lado un queso contrasta por el juego de líneas rectas y curvas que le delimitan, y por los planos de luz tan distintos que muestra; delante un plato rococó de borde ondulado rebosa de cerezas, y unas ciruelas se sitúan en el ángulo inferior derecho de la tela.

Analizando la jarra, pintada en azul cobalto, puede pertenecer a las de Talavera (aunque también se hacían así en Puente del Arzobispo y en Toledo), donde se la denomina "jarra de bola" o "jarra de borracho", puesto que su función primaria consiste en contener vino. Ha sido clasificada, por la flor que aparece, como del grupo de "la adormidera", sin embargo Gutiérrez Alonso cree que la flor es del tipo girasol, crisantemo u otra variedad; en consecuencia es mejor emplear la terminología habitual de Talavera o de Puente del Arzobispo: "de la rosilla", "del ramito", o "de la letra". En cuanto al plato, también puede ser talaverano y dentro de éstos, del tipo "de castañuela". Análogamente cabría trasladar estos datos a otros cuadros de Meléndez, como el nº 924 del Prado, entre ellos, con similares motivos.

Relacionando este cuadro con otros de la serie, muestran la repetición del mismo plato e incluso de la jarra, que aparece de nuevo en el nº 924, aunque sin la decoración floral que en el presente ostenta. En el North Carolina Museum of Art, de Raleigh, existe una copia de este lienzo.

Desde el punto de vista técnico el bodegón debe ser incluido entre los ejecutados en la séptima década del siglo, de acuerdo con la fuerza expresiva de sus volúmenes, la visión tan directa de los objetos y los detalles combinados de frutas y utensilios. Además, luz y color describen soberbios efectos, de los cuales conviene destacar el magnífico impacto de tonos rojizos brillantes del centro de la composición recortándose sobre amarillos y blancos, levemente azulados.

Bibliografía: Espasa Calpe XXXIV, p. 640. - M. Soria, 1948, p. 216. - F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 206.

- E. Tufts, 1971, p. 168. - R. Torres Martín, 1971, fig. 17. - J. J. Luna, 1982/83, p. 52, nº 4. - E. Tufts, 1982, nº 10.

- L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 163, 164. - E. Tufts, 1985, p. 62, 63.

Exposiciones: Madrid/Barcelona 1982/83, nº 4. - Valencia, 1984, nº 3. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 4.



4.- Naranjas, sandías, mielero y cajas de dulce.

Oleo sobre lienzo.

47 x 34 cms.

Firmado sobre la caja: L. M.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 92.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 910).

Un potente sentido tectónico afecta a esta composición, cuyos volúmenes semejan ser los auténticos protagonistas del lienzo, más que los propios elementos que configuran la escena. Meléndez ha logrado conseguir una visión tan cercana al espectador que, sin duda, atiende primero al efectismo del relieve que se proyecta con fuerza en dirección al exterior que a los motivos del universo visible que se le ofrecen, de manera tan palpable casi como nítidos son sus perfiles, resultantes de un dibujo firme y ajustado.

Aquí se advierte, con espectacular dimensión, el interés del artista en valorar las formas geométricas puras que subyacen en la naturaleza, estableciendo un compromiso entre la verosimilitud de la realidad circundante y las posibilidades de representar sus formas de la manera más depurada; así, naranjas, cajas de dulce, mielero de Manises con vidriado estannífero y sandías se presentan respectivamente como pequeñas esferas, paralelepípedos, cilindro y grandes esferas. Contribuyen a esta sensación tanto la deliberada ausencia de pormenores y objetos menudos que distraigan la atención de quien lo contempla, como la fuerte iluminación aplicada con irreprochable exactitud, y la coordinación del cromatismo, hábilmente contrastado y finamente diversificado en acertadas tonalidades.

En cuanto a la individualidad de los diversos objetos, son los mismos que aparecen en otras obras y puede advertirse muy bien hasta qué punto eran familiares para el autor, de acuerdo con la facilidad con que los reproduce y repite. No puede establecerse con carácter definitivo una fecha de creación del cuadro pero, observando sus circunstancias estéticas, semeja la década de los sesenta, próximo a otras realizaciones del autor por estos años. El acierto del mielero se basa también en el correcto contraste cromático de su fuerza blanquecina opuesta a los tonos verdes, naranjas y ocre dominantes.

Bibliografía: E. Aguilera, 1946, lám. XIII. - M. Soria, 1948, p. 216. - J. A. Gaya Nuño, 1950, p. 150. - G. de Lastic, 1955, p. 40. - Id. 1955, nº 9, p. 20. - E. Tufts, 1971, p. 167. - J. J. Luna, 1982/83, p. 50, nº 3. - E. Tufts, 1982, nº 9. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 163. - E. Tufts, 1985, p. 63.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 3. - Valencia, 1984, nº 4. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 5.



5.- Limas, naranjas, acerolas, sandía y enfriador.

Oleo sobre lienzo.

47 x 33 cms.

Firmado: L^S. M^Z. D^O. Año 1760.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 105.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 913).

Llama siempre la atención en Meléndez el estudio poco menos que obsesivo de los objetos y de sus calidades materiales, reproducidas a veces con una excesiva meticulosidad. La observación del artista se centra en una gran medida en la influencia de la luz sobre el color de las cosas, a fin de fijar sus principios fundamentales para que puedan ser reconocidas sin esfuerzo y posean a la vez un elevado valor didáctico.

Unas menudas acerolas contrastan con un grupo de limas y naranjas, que a su vez semejan empequeñecidas por la soberbia sandía, que se eleva tras ellas, ocultando casi un enfriador de corcho, de cuya cubierta, colocada oblicuamente, surge el cuello transparente de una botella de vidrio tapada rústicamente con un objeto envuelto en papel. Los mismos detalles de los lienzos anteriores se expresan en esta obra con análoga riqueza de términos, espíritu compositivo y pormenores cualitativos; como resultado puede afirmarse sin un excesivo margen de error que el incluirla en el citado grupo está plenamente justificado, con lo que la fecha de ejecución, 1760, corrobora la misma datación que ostenta el nº 912 del Museo del Prado.

Según se ha observado en obras precedentes, Meléndez, deseoso de producir asuntos que ilustren sobre la importancia de las frutas y cacharos, así como de crear piezas decorativas desde el punto de vista artístico, procura añadir algún que otro detalle que reduzca la excesiva rigidez de las formas incluidas, tendentes siempre a la valoración plástica del volumen; por ello pinta hojas, pedúnculos o ramas que animan la espacialidad de la composición y restan frialdad geométrica a la acumulación de ejemplos de la naturaleza, logrando así una mayor fluidez y una integración más proporcionada de los diferentes motivos que forman el conjunto.

Bibliografía: J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 634. - E. Tufts, 1971, p. 168. - J. J. Luna, 1982/1983, p. 54, nº 5. - E. Tufts, 1982, nº 12. - E. Tufts, 1985, p. 63,64.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 5. - Valencia, 1984, nº 4.



6.- *Ciruelas, un pero y cestillo con uvas.*

Oleo sobre lienzo.

48 x 35 cms.

Firmado: L^s. M^z. D^o. AÑO 1762.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 935).

Cuando a Meléndez se le aplican las categorías generales de los pintores de naturaleza muerta a menudo se olvida que, a pesar de su análisis implacable de la realidad, también supo revelar con exquisito cuidado los valores de las cosas sencillas y, aunque en sus bodegones lo popular reina por doquier, a veces hay algunos cuadros que por su interés centrado en lo menudo y modesto pasan desapercibidos, ya que están lejos de aquéllos que expresan con un lenguaje directo y pleno de virtuosismos las calidades que manifiesta el autor, aun dentro de lo cotidiano.

En un caso semejante se encuentra esta fina pintura, protagonizada por varias ciruelas, una manzana y una banasta de ancho mimbre, de la que surgen con transparente vitalidad las uvas en racimo, derramándose hacia afuera por los bordes. Mientras, las hojas de parra ondean sobre el conjunto, recortándose casi con un ritmo caligráfico sobre el fondo neutro que cierra la práctica totalidad de las composiciones de Meléndez. Todo ello propicia la fuerza escultórica de los motivos que protagonizan sus pinturas, en la medida en que resaltan con poderosa nitidez, logrando la ilusión de las tres dimensiones.

Los colores claros y oscuros, el dibujo preciosista aplicado con una gran seguridad y el atento empleo de una luminosidad adecuada, ponen en valor la composición, extrayendo de ella principios líricos simples pero válidos de acuerdo con su cántico a los objetos modestos y sensibles.

Este aspecto intemporal que domina en muchos cuadros del artista les otorga una validez de amplia efectividad, fuera de los imperativos de las modas pasajeras, debido a que revelan, merced a su sinceridad interpretativa, la verdadera esencia de las cosas.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - E. Tufts, 1971, p. 175. - J. J. Luna, 1982/83, p. 56, nº 6.
- E. Tufts, 1982, nº 34. - E. Tufts, 1985, p. 64.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 6. - Valencia, 1984, nº 5.



7.- *Pescados, cebolletas, pan y objetos diversos.*

Oleo sobre lienzo.

50 x 36 cms.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 93.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid, Museo del Prado (Cat. nº 907).

La peculiar devoción que Meléndez siente por las formas geométricas se advierte en esta asociación de distintos motivos entre los cuales pueden apreciarse impulsos hacia la simplificación que suponen la esfera, el cono o el cilindro, convenientemente ocultos bajo las formas mucho más vulgares y cotidianas de los objetos de uso habitual en las cocinas de la época. Al tiempo se observa un deseo, no oculto, de acentuar la consistencia y la solidez de las cosas captadas con exactitud en su específica naturaleza superficial, aunque sin desamparar la estimación de su personalidad intrínseca, a fin de conseguir un lenguaje tan descriptivo de los aspectos externos, como valorativo del papel que aquéllas juegan en la realidad.

En primer término unos arenques ahumados ofrecen sus irregulares superficies junto a unas cebolletas de pulido contorno; al lado de ellos un pan abombado pone su nota clara y maciza. En segundo plazo se ve una jarra o puchero, panzudo, de alfarería, típico del siglo XVIII, cubierto con una tejoleta (fragmento) de plato talaverano o de Puente del Arzobispo, con la decoración llamada "de la rosilla" o "del ramito" que casi oculta un lebrillo de Alcorcón; del borde del recipiente emerge un mango de madera. Una alcuza, una vinagrera de loza y un cesto completan el efectismo verista del cuadro (véase el nº 911 del Prado).

La composición está concebida en vertical y a diferencia de otras acumula los elementos con cierto "horror vacui" que sin duda otorga una interesante individualidad al cuadro, distinguiéndole de otras producciones del mismo momento. Considerando los objetos representados, el presente cuadro reviste rara originalidad pues algunos de ellos no vuelven a encontrarse en ninguno de los otros lienzos ejecutados por el maestro. Debe fecharse en la década comprendida entre 1760 y 1770; su aire menos depurado que ciertos cuadros de entonces sugiere llevar su ejecución a los primeros años del período mencionado.

Bibliografía: E. Aguilera, 1946, lám. X. - Espasa Calpe, XXXIV, p. 640. - M. Soria, 1948, p. 216.

- E. Tufts, 1971, p. 166. - J. J. Luna, 1982/83, p. 60, nº 8. - E. Tufts, 1982, nº 6. - I. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 164. - E. Tufts, 1985, p. 64, 65.

Exposiciones: Burdeos/París/Madrid, 1979/1980, nº 40 (ed. esp.). - Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 8. - Valencia, 1984, nº 7. - Madrid, 1988/89, nº 69.



8.— Jamón, huevos, pan, sartén, platos y jarra.

Oleo sobre lienzo.

49 x 37 cms.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 587.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 934).

El lienzo está presidido por un gran puchero de Alcorcón o Valdeverdeja, alfarería que se advierte en varias otras obras del pintor, con la forma característica del siglo XVII, cuya asa todavía no es salomónica; se cubre con un fragmento de plato (ver nº 907 del Prado) sobre el que aparece una cuchara de madera, recurso frecuente en el autor, que dota de sinceridad de vida diaria a sus agrupamientos. En realidad el verdadero protagonista del lienzo es la masa consistente y firme de tan sobria y monumental pieza, que se muestra imponente en toda la plasticidad de su abombado volumen. Ante ella un buen trozo de jamón y un par de huevos completan el primer término, junto con una pequeña sartén de brillante metal que erige su mango hacia el interior en sentido oblicuo, hasta aparecer por detrás del puchero. En último plano un lebrillo o cazuela de Alcorcón vidriado, con tapa de metal y un pan, establecen la conexión de las formas del bodegón y el fondo neutro sobre el que las figuras se recortan con acusada pureza de líneas.

Uno de los mayores aciertos de Meléndez es la facilidad con que ejecuta las piezas, dotándolas del volumen adecuado a sus estructuras con fuerza sorprendente, en lo que colaboran dibujo, color y luz, sobre todo, con una rotunda seguridad, aspecto que se advierte al contemplar muchas de ellas. Igualmente, aquí las texturas están soberbiamente diferenciadas, lo que puede notarse después de un somero examen comparativo de cada uno de los elementos que componen el cuadro.

Una hipótesis aceptable es la que mantiene el catálogo del Prado de 1910, que consiste en emparejar este lienzo con el precedente, nº 933, atendiendo a la igualdad de dimensiones y a la orientación estética de ambos.

En una colección privada madrileña existe una copia de esta pintura, pero su calidad, aunque no mala, inclina a pensar en un trabajo del siglo XIX que ha tomado al cuadro del Prado por modelo, al igual que ha sucedido en otras ocasiones.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - P. Guinard y J. Baticle, 1950, p. 138. - G. de Lastic, 1955, p. 42. - Id., 1955, nº 9, p. 22. - F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 207. - E. Tufts, 1971, p. 175. - J. J. Luna, 1982/83, p. 66, nº 11. - E. Tufts, 1982, nº 33. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 164. - E. Tufts, 1985, p. 65.

Exposiciones: Londres 1954/55, nº 13. - Londres, 1963/64, nº 18. - Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 11. - Valencia, 1984, nº 10. - París, 1987/88, nº 85. - Ginebra, 1989, nº 53.



9.- Pichones, cesto con alimentos, recipientes y utensilios de cocina.

Oleo sobre lienzo.

49 x 36 cms.

Firmado en el borde de la madera: L. M^Z.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 586.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 933).

Un par de pichones centran la composición y describen, con toda la fuerza expresiva de sus colores, la facilidad de Meléndez para los contrastes cromáticos y la peculiar y asombrosa fuerza de los mismos, así como la solidez del dibujo de que hace gala y la atenta perfección en el detalle. Tan impresionante vitalidad se comunica al resto de los motivos y a las tonalidades que los personifican: un lebrillo vidriado, que contiene piezas en su interior —ambos de la misma procedencia (seguramente de Alcorcón) y calidad que es habitual en el artista—, un limón y un cuchillo; a su lado se ve un gran cesto de mimbre del que sobresalen un trozo de jamón, cebollas y demás verduras.

La prodigiosa habilidad del autor se evidencia en la elegancia de que sabe dotar a un tema tan común. Un ritmo lineal muy peculiar describe un gran "S" que se inicia en el asa de la cesta y descendiendo recorre todo el perfil del ave del primer término, surcando el lienzo desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo; idénticos aspectos se advierten en la contraposición de los cuencos y la cesta, ambos de constitución circular, dispuestos a ambos lados del eje rítmico precedente. A la vez experimenta técnicamente combinando posibilidades táctiles, al contraponer materias dispares: plumas, mimbres, hojas, carnes, barros, maderas, hortalizas, etcétera.

De acuerdo con la sugerencia del catálogo del Museo, de 1910, puede aceptarse la relación de compañeros que mantienen este cuadro y el siguiente, n^o 934, situando la cronología de su realización en la década de los sesenta.

Bibliografía: E. Aguilera, 1946, lám. XI. - M. Soria, 1948, p. 217. - M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 48. - E. Tufts, 1971, p. 174. - O. Aparicio, 1973, p. 7. - J. J. Luna, 1982/83, p. 64, n^o 10. - E. Tufts, 1982, n^o 32. - L. Tello, 1983, p. 401. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 164. - E. Tufts, 1985, p. 65, 66.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, n^o 10. - Valencia, 1984, n^o 9. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, n^o 7.



10.— Pan, cantarilla, frasca y cesta con servilleta, platos y una copa.

Oleo sobre lienzo.

48 x 34 cms.

Firmado en la servilleta: L. M^z.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 563.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 932).

En primer término un pan —bajo el cual aparece un cuchillo que ofrece la envergadura de su mango al espectador y supera el borde del plano sobre el cual se dispone la composición—, aparece al lado de un tosco puchero de alfarería vidriada que debe ejercer el papel de cantarilla de leche y recuerda, aparte de las jarras de Alcorcón, Valdeverdeja y Camporreal, la producción similar de Consuegra; detrás unas frutas y un cesto de mimbre del que sobresalen unos platos de filo decorado, una servilleta y una copa de vidrio, ocultando entre todos una frasca de la que únicamente sobresale el cuello, cerrado por un tapón de corcho.

Tanto colores y luces, como formas y texturas, contribuyen al efecto de calidad en la materia y al naturalismo extremado que se desprende de la pintura; Meléndez, tan hábil para estos y otros aspectos, ha conseguido una asociación instantánea de objetos que semejan adecuados para iniciar una merienda campestre más que para una labor de cocina. La sencillez y sinceridad de cada pieza son las proverbiales de que dota el artista a su producción, en la que no olvida los menudos detalles que confieren el especial sentido táctil de cada pormenor. La concatenación de volúmenes y la ocupación prácticamente de todo el espacio por las piezas citadas confiere al agrupamiento una extraordinaria y sorprendente monumentalidad.

En el North Carolina Museum of Art, en Raleigh, se conserva una repetición de esta pintura y al parecer hubo otra de calidad mediocre en la colección Linsky, de Nueva York (vendida en Madrid; subasta E. Peel; 31-5-1990, n^o 20), y en una colección privada madrileña; parecen copias del cuadro del Prado, ya que se acusan claras diferencias en la captación de los pormenores, menos atentos a la realidad inmanente de cada objeto, así como cierto grado de desmaña en el conjunto.

Bibliografía: *Espasa Calpe XXXIV*, p. 640. - *M. Soria*, 1948, p. 217. - *A. Cirici-Pellicer*, 1965, p. 204.

- *F. J. Sánchez Cantón*, 1965, fig. 212. - *E. Tufts*, 1971, p. 174. - *J. J. Luna*, 1982/83, p. 62, n^o 9. - *E. Tufts*, 1982, n^o 31.

- *L. C. Gutiérrez Alonso*, 1983, p. 164. - *E. Tufts*, 1985, p. 66.

Exposiciones: *Madrid/Barcelona*, 1982/83, n^o 9. - *Valencia*, 1984, n^o 8. - *Raleigh/Dallas/Nueva York*, 1985, n^o 9.



11.— Pan, peras, queso y recipientes.

Oleo sobre lienzo.

49 x 37 cms.

Firmado: L. M^z.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 928).

El pequeño trozo de queso introduce un grupo de peras detrás de las cuales un pan y una jarra de alfarería, cubierta con un cuenco, o platillo, de loza decorada, dejan entre sí un espacio a través del cual asoma el consabido barrilete que podía contener productos relacionados con las conservas de alimentos o simplemente arroz. Gutiérrez Alonso identifica la jarra como perteneciente al grupo de las que se realizaban en Alcorcón, en las proximidades de Madrid, y considera al cuenco de Talavera o Puente del Arzobispo (véase el cuadro nº 912 del Prado).

Esta es una de las típicas obras en que Meléndez demuestra conocer las anteriores muestras del bodegón hispano, remontándose probablemente al siglo XVII, aunque describiendo la naturaleza muerta con un punto de vista distinto que le sitúa a mitad de camino entre la insistencia objetiva del mundo nórdico y el entusiasmo lírico de la estética napolitana contemporánea, que sin duda admiraba y, desde luego, había estudiado. Todo ello revela un especial temperamento que debido a su amor a las sutilezas ópticas y su fidelidad al lenguaje pictórico puro, lejos de artificios, se aproxima a los mejores representantes del estilo en la historia de este género en la pintura universal.

Con elegante simplicidad somete a todos los elementos que integran la composición a una cuidada compensación de volúmenes que se ordenan claramente, lo que de hecho es la presencia visible del oculto sistema ortogonal de líneas que existe en cada obra y que precisamente imprime carácter a toda la producción del artista, consiguiendo para ella ese aire de serena sencillez que respiran sus cuadros. Puede datarse muy a principios de los años sesenta.

Bibliografía: J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 634. - E. Tufts, 1971, p. 173. - J. J. Luna, 1982/83, p. 58, nº 7. - E. Tufts, 1982, nº 27. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 164. - E. Tufts, 1985, p. 67.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 7. - Valencia, 1984, nº 6.



12.— Melón, jarra, cesta de merienda, botella y pan.

Oleo sobre lienzo.

47 x 35,5 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L. M^Z.

Procedencia: Desconocida. ¿Colecciones Reales?

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

Encima de la consabida tabla, a manera de mesa de cocina, se acumulan sobre su borde inferior, en abrumadora amalgama, un gran melón y una jarra similar a las del tipo de las fabricadas en Alcorcón que se observan en otras pinturas, sobre la cual aparece un cuenco de cerámica, con la colocación apreciada en varias obras de Meléndez, junto al mango de un probable cucharón de madera que sobresale del interior. En segundo término se adivina, más que se percibe enteramente, una cesta de mimbre de merienda, de cuyo fondo emergen varios platos de loza decorada, también talaveranos, una servilleta, un pan y un cuchillo; junto a aquélla, semioculta, hay una botella —aceitera o frasca de vino— de la cual únicamente se columbra el cuello cerrado por un tapón de corcho. Por último, en primer término, unas uvas quedan minimizadas ante la masa del melón en acusado contraste de volúmenes, oponiéndose su menuda nota de fragilidad a la sólida forma que domina el lienzo.

El hecho de ignorarse el origen del cuadro —en el Museo donde se encuentra no existe documentación al respecto—, añade un peculiar interés extrínseco al lienzo aunque, tanto por su formulación compositiva interna como por las dimensiones de la tela y el tipo de marco que lo protege, pertenece al grupo de obras existente en el Museo del Prado. En consecuencia, bien puede haber estado integrado en el conjunto en tiempos pasados y ser llevado a cabo en la década comprendida entre 1760 y 1770, aunque más cerca de su comienzo que a su final, en razón de las circunstancias observadas, la tipología de elementos empleada y el modo y manera de la constitución del agrupamiento.

De hecho, el sistema de disponer los objetos, valorando esencialmente sus formas muy próximas al espectador, con un reiterativo ahogo del espacio que propone una especie de “horror vacui”, la relación de los elementos representados con diferenciación muy marcada de tamaños y la combinación de materias de distinto signo, con cierta tendencia a la teatralidad expresiva, es el habitual, tanto del momento como de la actividad del pintor, cuando acomete la puesta a punto de este género de cuadros.

Bibliografía: J. J. Luna, 1984, p. 152. - E. Tufis, 1985, p. 67.



13.— *Peras, melón, platos y barril.*

Oleo sobre lienzo.

48 x 35 cms.

Firmado en el borde: L^s. E^g. M^z. DE R^a. D^o. IS^o. P^e. 1764.

Ang. inf. izdo nº: 7, 171.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 919).

Firmado con la extremadamente larga serie de iniciales de su nombre y apellidos, y fechado en 1764, es un espléndido ejemplo de la magistral técnica pictórica de Meléndez para el bodegón, a la vez que de la austeridad y objetivismo hispanos frente al espíritu de humana intimidad que representa, en la naturaleza muerta francesa, Chardin, autor con quien a menudo se le compara a pesar de la evidente inexactitud de tal relación.

En primer término figuran unas peras y detrás un melón, preparado para colgar en invierno; más allá una torre formada por cuatro platos de loza decorada con filo azul cobalto (ver nº 911 del Prado), talaverana o de Puente del Arzobispo, se antepone a un barrilete que puede contener arrope, de acuerdo con el cucharón colocado sobre su remate, y no escabeche como expresa el catálogo del Museo. Probablemente la pieza intenta indicar las frutas y mermeladas que se preparan de cara a la temporada fría en la cocina popular tradicional, tan rica en este tipo de elaboraciones caseras.

La composición se divide de acuerdo con el método del autor en varios planos: las peras se corresponden con el primero, el melón con el segundo, aunque a mayor altura, y por último el barril remata el conjunto en último término, compensando con su masa los volúmenes anteriores. Además, el corto rimero de platos superpuestos, encima del último de los cuales se aprecian alimentos, establece el nexo entre el mencionado barrilete y el melón, reduciendo la brusquedad de la transición de una forma a otra y propiciando un espacio entre ambos coordinado por curvas, con objeto de establecer una vinculación lógica que obligue a suponer la existencia de un estrecho pasillo entre ambos. Los toques de la luz, que surgiendo de la izquierda se despliegan sobre los objetos, ayudan a siluetear las formas con asombrosa precisión, a la vez que ponen en valor sus calidades.

Bibliografía: G. Rouchés, 1927, p. 248. - M. Soria, 1948, p. 217. - F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 208.

- *Asahi Graph*, 5 V, 1970, p. 92 - E. Tufts, 1971, p. 170. - J. J. Luna, 1982/83, p. 68, nº 12. - E. Tufts, 1982, nº 18. - E. Tufts, 1985, p. 67, 68.

Exposiciones: Londres 1963/64, nº 17. - Tokyo/Kyoto, 1970, nº 91. - Las Palmas de Gran Canaria, 1973, nº 25. - Buenos Aires, 1980, p. 126. - Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 12. - Valencia 1984, nº 11.



14.— Sandías, barrilete y cajas de dulce.

Oleo sobre lienzo.

38 x 50 cms.

Firmado: L. M^Z. D^O.

Procedencia: En la familia desde el siglo XIX. - Venta E. Peel Asociados, Madrid, 19-5-92, nº 9.

Colección privada.

El presente bodegón, compañero de otro, existente también en propiedad particular madrileña, responde al tipo frecuente de pequeñas composiciones que, ordenando unos pocos objetos sobre el plano, siempre con un carácter inmediato y directo, ponen ante los ojos del espectador una fiel representación de un rincón cualquiera de una cocina urbana o campesina, modesta y sencilla. Idénticas calificaciones pueden aplicarse a los elementos escogidos para protagonizar el lienzo. En primer término una magnífica sandía, cortada irregularmente, luce su cromático interior, contrastando con la severidad del material que configura tres cajas de dulce, las cuales, dispuestas en torre aparentemente desordenadas y mostrando alguna que otra inscripción, le dan la réplica. Otras porciones de sandía aparecen en segundo plano, a cuyo lado se alza un barrilete, para arrope probablemente, que ostenta sobre su tapa un cucharón de madera.

La iluminación contrastada crea un ambiente de atenuado tenebrismo, subrayado por el fondo oscuro sobre el cual se recorta la composición. El sentido de los volúmenes se impone inicialmente a cualquier otra consideración, tal es la fuerza que poseen, y obliga a valorar la importancia de las formas, que aparecen conjugadas con gran acierto y realzadas merced a la carencia de un espacio amplio, lo que refuerza su recia personalidad al igual que la ausencia de objetos de menor tamaño a su lado. La ordenación coherente en un sistema ortogonal se constata al observar la retícula de líneas paralelas verticales y horizontales que los motivos suscitan entre sí al armonizarse sus masas en ambos sentidos.

Debe estar cronológicamente próximo al nº 919 del Museo del Prado, firmado y fechado en 1764, así como a las composiciones horizontales que contienen el mismo barrilete —nº 924 y nº 917—, y también al nº 926 y al nº 927, en lo concerniente a cajas de dulces, siempre dentro de la extensa colección de la primera pinacoteca española.

Bibliografía: J. J. Luna, 1982/83, p. 72, nº 14. - E. Tufts, 1985, p. 100.

Exposiciones: Madrid, 1982/83, nº 14.



15.— *Ciruelas, brevas, pan y diversos recipientes.*

Oleo sobre lienzo.

35 x 48 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L. M^Z.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 272.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 924).

Un compendio de motivos habituales en la ejecutoria de Meléndez se suman en esta pieza otorgándole un sentido de proximidad y certeza de gran valor artístico y documental. Sobre el característico tablero en el que se aprecian las vetas y nudos de la madera, entre ciruelas y brevas, se expresan con plenitud formal un pan y una jarra “de bola” típicamente talaverana o de Puente, blanca y con filete decorativo de amarillo ocre de antimonio, que ostenta un asa torsa de tipo salomónico, propia del siglo XVIII, semejante, salvo en la decoración, a la que aparece en el cuadro nº 911 del Museo del Prado. Inmediatamente detrás se aprecian varios platos de loza decorada (de la llamada “adormidera” o “rosilla”), un tonelete, para arrope o conservas, y un lebrillo o cazuela de Alcorcón, de cuyo interior sobresale un pescado. Con estos recursos la composición toma un aire distinto y rompe la posible rutina repetitiva de grupos de cacharros y comestibles vistos en otros lienzos, adquiriendo una significación diferente, sin dejar de provocar en el espectador la sensación del verismo habitual en toda su producción.

La concatenación de planos es muy acertada y logra con facilidad la sensación de espacio; igualmente la luz se expresa con gran virtuosismo, siendo notables los toques de pincel con riqueza de pasta que se aplican sobre las superficies a fin de crear el relieve y destacar la calidad de la materia sobre la que incide la cuidada luminosidad que baña el conjunto; también se aprecian leves golpes de claridad en algunos puntos secundarios que ayudan a siluetear las formas, procurando así conseguir su volumen con mayor justeza. Los contrastes cromáticos enriquecen aún más la composición, dotando al conjunto de una agilidad muy valiosa para la observación comparativa de elementos diversos, hábilmente armonizados.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - G. de Lastic, 1955, p. 41. - *Id.*, 1955, nº 9, p. 21. - F. Chueca Goitia, 1958, fig. 163. - F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 210. - M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 40. - E. Tufts, 1971, p. 171. - O. Aparicio, 1973, p. 17. - J. J. Luna, 1982/83, p. 76, nº 16. - E. Tufts, 1982, nº 23. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 165. - A. E. Pérez Sánchez, 1983/84, p. 165, nº 148. - E. Tufts, 1985, p. 68, 69.

Exposiciones: Londres 1954/55, nº 14. - Estocolmo 1959/1960, nº 72. - Madrid, 1982/83, nº 16. - Madrid, 1983/84, nº 148. - Valencia, 1984, nº 14. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 15. - París, 1987/88, nº 84. - Londres, 1989, nº 19. - Ginebra, 1989, nº 55. - Madrid, 1990, nº 68.



16.– *Racimo de uvas, peras sobre un plato y barrilete.*

Oleo sobre lienzo.

40 x 35 cms.

Firmado sobre el borde de la mesa: L^S. M^Z.

Ang. inf. izdo. n^o: 67.

Procedencia: Joan Prats i Tomás, Barcelona. - Donado al Museo en 1972.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña (n^o inv. 113.238).

Tanto la formulación compositiva, como los elementos dispares combinados sobre el lienzo –plato ondulado con peras que aparecen encima y al lado, racimo de uvas del ángulo derecho que avanza hacia el espectador superando el borde de la mesa de madera y barril pequeño–, son los habituales en muchos cuadros del autor; sin embargo no es ésta una de sus obras más afortunadas, no obstante contar con pormenores que aislados denotan un elevado índice de calidad técnica. Tal vez se deba a que la relación de volúmenes entre las frutas y el barril se salda en beneficio de las primeras, desamparando estéticamente el último plano, que semeja algo vacío por causa del desplazamiento y del tamaño reducido del recipiente de madera.

De todos modos, el agrupamiento resulta válido en términos decorativos y verosímil en lo concerniente a su efectividad como naturaleza muerta; tanto las calidades táctiles expresadas por medio del pincel como la seguridad a la hora de precisar un dibujo firme que subyace al cromatismo son de la más atinada exactitud.

La presente pintura forma pareja con la siguiente, con la que mantiene peculiares paralelismos formales, compartiendo similar origen. Ambas pueden estimarse como realizadas en un fecha imprecisa dentro de la década comprendida entre 1760 y 1770, aproximándose a su final, no obstante la opinión de Tufts, que las acerca a 1764, en razón de sus similitudes con el cuadro del Prado, n^o 919.

Bibliografía: E. Tufts, 1971, p. 178. - J. J. Luna, 1982/83, p. 35. - E. Tufts, 1982, n^o 44.

- E. Tufts, 1985, p. 89.

Exposiciones: Barcelona, 1982, n^o 13. - Gerona, 1988, n^o 42. - Tokyo/Nagoya, 1992, n^o 56.



17.— *Manzanas, plato con uvas, rosca de pan y botella de vino.*

Oleo sobre lienzo.

41 x 36 cms.

Ang. inf. dcho. nº: 68.

Procedencia: Colección Joan Prats i Tomás, Barcelona. - Donado al Museo en 1972.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. 113.239).

Compañero del precedente y de análogas circunstancias externas, el presente lienzo posee un poder de convicción artística mucho mayor, en razón de su indudable superioridad en cuanto a composición y armonía de contrarios —plato de loza, frutas diversas, ramaje, superficie rugosa de la rosca de pan y pulimento obsesivo del vidrio de la botella—, todo lo cual evidencia la maestría bien demostrada de Meléndez al enfrentarse con situaciones más comprometidas.

Resalta la luz que penetrando por la izquierda arranca brillos en todos los elementos, otorgando efectismos cristalinos a las uvas, bordes luminosos al verdeante perfil de las hojas, anfractuosidades umbrosas compensadas a la corteza de pan, reflejos de ventanales en el cuerpo y en el cuello de la botella y modelado tendente a la corrección de la irregular esfericidad de las manzanas.

Curiosamente el gusto por la curva y la contracurva, la ondulación y el grafismo enrevesado circular, alcanzan aquí una de sus manifestaciones más genuinas, ya que prácticamente todo se resuelve contraponiendo por doquier linealidades de sensibilidad curvilínea en superficie y profundidad. A todo ello se suma la habilidad para recortar las imágenes sobre el fondo oscuro, dotándolas de un volumen y un dinamismo que no se da en otras obras, lo que denota, tomado en conjunto, una considerable madurez en la inspiración y la técnica.

Bibliografía: E. Tufte, 1971, p. 178. - J. J. Luna, 1982/83, p. 38. - E. Tufte, 1982, nº 45.

- E. Tufte, 1985, p. 90.

Exposiciones: Barcelona, 1982, nº 14. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 11. - Gerona, 1988, nº 41.



18.– Naranjas, melón y cajas de dulce.

Oleo sobre lienzo.

36 x 50 cms.

Firmado: L. M.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 280.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 926).

Este curioso frutero insiste en temas que el artista repite con cierta asiduidad, describiendo a la perfección su gusto por las formas geométricas puras, a lo que sin duda era muy aficionado, en aras de lograr un mayor efectismo de volumen en sus obras, de cara a conseguir la fuerza escultórica pertinente para alcanzar la impresión de tercera dimensión con visos de verosimilitud. Sin embargo, imaginación y dotes de observación se emparejan con el deseo de reducir el lado prosaico de las cosas, animándolas de cierta aura poética que no compite con lo tangible, sino que lo sublima, destacando su íntima belleza.

Un grupo de naranjas, dispuestas casi en línea paralela al eje mayor de la composición, aparecen ante un espléndido melón preparado para colgar en invierno, y detrás un considerable número de cajas de dulce de base rectangular –con algunas inscripciones gráficas a manera de marcas– sugieren las recetas y fórmulas, caseras o monjiles, a las que son tan dadas tanto la cocina como la repostería tradicional hispana.

El color brillante de las naranjas contrasta con el de las hojas que todavía se afirman en alguna de ellas y con el melón, cuya rugosa superficie da la réplica al pulimento de la de las anteriores, mientras los recipientes de madera se diferencian tanto en la textura de sus materiales como en las líneas rectas de sus aristas. Curiosamente, de la contraposición de contrarios, entre rectas y curvas, surge una extraña armonía, sin duda nacida de ese interés por las formas depuradas al cual el autor propende con marcada frecuencia.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 44. - E. Tufts, 1971, p. 172. - J. J. Luna, 1982/83, p. 74, nº 15. - E. Tufts, 1982, nº 25. - E. Tufts, 1985, p. 69.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 15. - Valencia, 1984, nº 13.



19.— Coliflor y utensilios de cocina.

Oleo sobre lienzo.

37 x 50 cms.

Procedencia: Colecciones del Marqués de Cerralbo. - Por donación al Museo.

Madrid. Museo Cerralbo, nº 3.865.

En primer término, a la derecha del lienzo, la masa blanquecina de una coliflor de considerable tamaño atrae la mirada del espectador, determinando la personalidad propia de la composición. Detrás de ella, reduciéndose en proporciones y configurando una diagonal en profundidad hacia la izquierda, un caldero metálico y un cuenco de barro, del tipo de los de Alcorcón, se escalonan al lado de una alcuza que erige su altura ya en el extremo de la tela. Sobresaliendo del cuenco se advierte un pan y ante el caldero se aprecia un pequeño paquete de papel que contendrá especias en su interior, tal y como es frecuente en otras pinturas. La base del conjunto está constituida por la inveterada mesa de madera y todo el agrupamiento, iluminado poderosamente desde la izquierda, recorta con fuerza la suma de sus volúmenes sobre un fondo neutro en penumbra, lo que facilita en todos los aspectos la deseada impresión de tercera dimensión.

El tema de la coliflor no es habitual en las pinturas de Meléndez, aunque aparece en otro cuadro, conservado en la colección Jan Dik, de La Tour-de-Peilz (Suiza), que guarda con el de Madrid ciertas concomitancias de análogo efectismo visual e idénticas calidades técnicas, lo que les aproxima, en lo concerniente a cronología. No obstante el carácter de ambos, su clasificación en el catálogo del pintor, careciendo de una datación del autor, resulta complicada, pudiéndose proceder, por hipótesis, a situar su realización en una fecha imprecisa, a lo largo de la séptima década del XVIII y tal vez en la segunda mitad de la misma.

En cuanto a la riqueza de detalles que denota el presente lienzo, después de una atenta observación, es la proverbial en la ejecutoria del pintor, que lleva a sus últimos extremos el grafismo de las hojas de la coliflor y muy especialmente la diversificación de los menudos elementos que componen su masa fundamental, resaltando por medio de múltiples contrastes de luz y sombra repartidos hábilmente por su superficie, la quebradiza consistencia de la espléndida hortaliza. A la vez, consigue contraponer con éxito su forma irregular y su cromatismo pálido a los metales y el barro de los utensilios, más oscuros y de distintas variedades táctiles, logrando una calculada conjugación de elementos, fuertemente diferenciados entre sí dentro de un todo armónico y atractivo.

Bibliografía: J. O. Cavestany, 1936, p. 161. - E. Tufts, 1971, p. 181. - E. Tufts, 1982, nº 58.
- E. Tufts, 1985, nº 69.

Exposiciones: Madrid, 1936, nº 85.



20.— Botella, jarra, empanadas y cuchillo.

Oleo sobre lienzo.

48 x 34,5 cms.

Procedencia: Colección privada. - Colección Pedro Masaveu.

Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias (Colección Pedro Masaveu).

Prosaico sosiego, limpidez de perfiles, fuerza de volúmenes, coordinación cromática y armonía compositiva presiden la concepción de este sobrio bodegón, que forma pareja con el siguiente y cuya solemne proximidad conmueve por lo que tiene de irreprochable certeza formal y ambiental. Se encuentra construido con unos elementos fuertemente individualizados, contrapuestos con habilidad y vinculados entre sí con un acierto que propende a la interdependencia de calidades táctiles: la severa mesa de madera ofrece una línea recta, cortada oblicuamente por el cuchillo que revela el rigor metálico de su cuerpo principal, cobijado por las rugosas empanadas, una paralela a la superficie inferior y la otra en pendiente, prolongando su eje mayor en las manchas esmaltadas de la jarra y el mango del cucharón que sobresale, todo lo cual propicia una diagonal barroca que se opone a las masas verticales de la propia jarra y de la oscura botella de vidrio.

El efecto de perspectiva conseguido establece la relación, mediante colores y formas, del primer plano y el segundo, une el ángulo inferior izquierdo de la tela con el superior derecho, concibiendo su nexo en progresiva profundidad del exterior al interior, diluye las leves sombras posteriores y, aprovechando el sutil juego de luces, recorta las masas de los dos grandes recipientes sobre un fondo neutro, destacándolas con formidable energía.

Los objetos mostrados se ven en diversos lienzos del autor: la botella tapada con corcho es habitual en varios, así como la jarra, hecha en los alrededores de Madrid, tal vez Alcorcón; se encuentra la misma en algunos cuadros del Museo del Prado, de Boston, de Hartford y en distintas colecciones, entre ellas la de Juan Abelló, de Madrid, y la de A. Oetker, de Bielefeld. Análogas tortas circulares (que bien pueden ser panes redondos o empanadas rellenas) se advierten en la tela de Hartford, aunque dentro de una composición de mayor desarrollo. Para otros detalles y pormenores conviene observar algunas obras más del pintor, puesto que aquí, como en otras, gusta de recurrir a efectismos similares.

La fecha de ejecución de esta pieza se debe situar en torno a 1770, con lógicas dudas en cuanto a la exactitud de tal precisión, en razón de las concomitancias detectadas con pinturas firmadas y fechadas en el período de transición entre la séptima y la octava década del siglo XVIII.

Bibliografía: E. Tufts, 1985, p. 109.

Exposiciones: Oviedo, 1995, nº 21.



21.— Jarra, queso, rosca, sandía y otras frutas.

Oleo sobre lienzo.

48 x 34,5 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L. M^z.

Procedencia: Colección privada. - Colección Pedro Masaveu.

Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias (Colección Pedro Masaveu).

Meléndez, amigo a veces de sorprender con agrupamientos nuevos, ricos en anécdotas de variado signo, no obstante su regularidad compositiva y cierta tendencia a la reiteración, vitaliza una presentación y obsequia a quienes contemplan su obra con algo diferente. Sobre la consabida mesa, cotidiana y modesta, se advierten desde el fondo al primer plano, en progresivo avance hacia el espectador, una jarra de barro probablemente de Alcorcón o del entorno de poblaciones que circundan Madrid, especializadas en este tipo de cacharros, sobre cuyo remate superior se observa una pieza inusual en su ejecutoria, un vaso o cubilete metálico, ejerciendo el papel que en otros cuadros se reserva a la tejoleta de cerámica, vestigio de un recipiente mayor. En cambio, el resto de elementos ya es propio de su mano: la gran sandía, bien delineada y de rugosa superficie que refleja la luz, el racimo de uvas, el queso, la rosca de pan y la manzana.

El aparente descuido en la ordenación de los protagonistas es proverbial en sus trabajos y la precisión en los pormenores resulta de su habitual preciosismo técnico. Claras analogías se evidencian con otros lienzos del autor, siendo relativamente frecuentes tanto la rosca, el pero y el queso —visibles en cuadros del Prado (nº 905, 906, 909, 917, 928, 935) y en otros de colecciones públicas y privadas—, así como la sandía (Prado, nº 910, 913, 923) y el recipiente de barro.

Si se considera al presente cuadro como pareja del precedente, habrá que conjeturar el momento de su realización en las mismas fechas, avanzando la posibilidad de que ambos sean de un instante impreciso hacia 1770.

Bibliografía: E. Tufts, 1985, p. 109.

Exposiciones: Oviedo, 1995, nº 22.



22.- Manzanas, uvas y un recipiente.

Oleo sobre lienzo.

23,5 x 51 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L. M^Z.

Procedencia: Adquirido por el Museo en 1903.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inven. 15.945).

Aun cuando esta composición es mucho menos ambiciosa que la mayoría de las del pintor, no por ello deja de poseer cierto encanto, que le viene, precisamente, de la modestia de sus intenciones y del espíritu más sencillo que dimana del agrupamiento, indudablemente bien llevado a cabo, no obstante sus aparentemente limitados objetivos estéticos. Las proverbiales características técnicas se encuentran fielmente empleadas, tal y como cabe apreciar en las calidades táctiles de las frutas o del barro del sobrio mielero, cubierto por un breve paño atado a su cuello, las muescas de la mesa de madera y las irregularidades de su superficie, las rugosas pieles de las manzanas y el visible ataque de los insectos, las uvas hábilmente dispersadas cuyo pulimento sugiere la idea de diminutas esferas, los reflejos de la luz y la entidad de las sombras, así como la verosimilitud general del conjunto.

Todo se corresponde con los más reputados hallazgos creativos de Meléndez, no siendo el menor la manera de concebir la diagonal sugerida por las formas del área izquierda de la tela, que progresivamente se elevan lineal y volumétricamente hasta configurar un cuerpo apiramidado ideal, acostado sobre uno de sus lados mayores, mientras disminuye la luminosidad según se avanza en dirección hacia la derecha.

En cuanto a la posibilidad de fijar una cronología para la pieza, E. Tufts encuentra similitudes de atmósfera y estructura con el lienzo nº 902 del Museo del Prado, opinión que no parece excesivamente acorde con un cuidado análisis de las fórmulas empleadas para una y otra telas; ello propondría una datación en torno a 1772, que tal vez sea necesario retrollevar más cerca del final de la séptima década del XVIII, cuando el artista elabora otro tipo de bodegones, en consonancia con el espíritu del que aquí se estudia.

Bibliografía: *Cat. Museo*, 1906, p. 86. - *E. Tufts*, 1971, p. 177. - *J. J. Luna*, 1982/83, p. 42.

- *E. Tufts*, 1982, nº 42. - *E. Tufts*, 1985, p. 88.



23.- Granadas, manzanas, cajas de dulce y recipientes.

Oleo sobre lienzo.

37 x 49 cms.

Firmado en el borde del tablero: L. M^z.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 281.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 927).

La preocupación de Meléndez por conseguir la plasticidad de los objetos que representa le lleva a extremos muy significativos en su búsqueda de la perfección; uno de ellos es el de procurar reducir los volúmenes de los motivos a unos elementos que tienden a la depuración formal, o cuando menos evocadores de los cuerpos geométricos puros, disfrazados de frutos de aspecto muy regular o utensilios de análoga expresividad formal. Ello no le impide fijar por medio de estudiados detalles los caracteres reales de cada cosa, puesto que la primera idea, a la que somete toda intención ulterior, es la de alcanzar la visión consciente del mundo sensible.

Al tiempo, sin querer caer en el exceso de claroscuro, algo pasado de moda para entonces, evita utilizar un haz de luz deslumbrante que ilumine parcialmente y con fuerza los elementos de la composición. En consecuencia, aquélla será desde la izquierda, pero algo más opaca que la de los tenebristas, aplicándola difusamente a fin de que otorgue a las cosas un mínimo de claridad y partiendo de la cual fijar las líneas maestras de la obra.

Las granadas y manzanas se agrupan ante una sucesión de cajas de dulce de variadas formas, en medio de las cuales se erige, a manera de obelisco de espíritu doméstico, un mielero de Manises con decoración de "sarta de riñones", idéntico al que se ve en otras pinturas de Meléndez, que además equilibra la masa del puchero u orza de Alcorcón, de alfarería, que aparece en el área superior izquierda de la tela.

Aparte de advertirlo en los aspectos observados, el dominio de la técnica el artista lo ejerce ampliamente en la captación de las calidades materiales de los distintos cuerpos que sitúa en la obra, diferenciando perfectamente las contrapuestas texturas de sus superficies, de las que la pieza ofrece en conjunto una magnífica variedad que constituye un auténtico muestrario de su virtuosismo.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - E. Tufis, 1971, p. 173. - J. J. Luna, 1982/83, p. 70, nº 13. - E. Tufis, 1982, nº 26. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 165. - E. Tufis, 1985, p. 69, 70.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 13. - Valencia, 1984, nº 12.



24.- Limas, caja de dulce, salva y recipientes.

Oleo sobre lienzo.

35 x 48 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L. M^z.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 273.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 925).

De verdaderamente original puede calificarse la naturaleza muerta que suscita este comentario; ello se debe tanto a la peculiar composición escogida, como a los objetos que reúne, sobrevolados por una mariposa, insecto excepcional por ser la única vez que aparece un ser vivo en los bodegones del pintor.

En primer término unas limas dispuestas con el habitual desorden que emplea el artista, ocupan prácticamente la mitad del área utilizable; detrás de ellas una orza de miel, como las que se hacen en Biar (Alicante) y Lucena (Córdoba), de tipo popular con vidriado verde de óxido de cobre, que reaparece cuanto menos en cerca de una decena de cuadros de Meléndez, muestra las señales del trabajo a torno, indicando la precisión en el detalle propia del pintor. En último término se ven una caja de jalea abierta, sobre un plato de "castañuela" con borde historiado, y una salva de plata con pie que sirve de base a una taza decorada. La mariposa ya aludida es interesante por su rareza aunque no por su calidad, ya que posee más un carácter testimonial que auténtico, de acuerdo con la pobreza de su ejecución y la carencia de naturalidad que su aspecto ofrece.

Entrando en el análisis de la curiosa taza de cerámica que centra el frutero y se eleva por encima del resto de la composición, se observa que es mexicana de Guadalajara, del tipo de las denominadas de Tonalá, por el lugar de su procedencia. En España, y más particularmente en la corte madrileña, hubo numerosas piezas con este origen ultratlántico, debido a la llegada de vajillas y otras especialidades con destino a ciertas familias aristocráticas vinculadas al Virreinato de Nueva España.

Tanto los colores como la luminosidad ambiental refuerzan el interés del cuadro, que puede figurar entre los de mayor personalidad del pintor, aunque no alcance la calificación de obra maestra que puede adjudicarse a otros. El valor de inmediatez que el conjunto reviste es, sin duda, uno de sus aciertos más notorios y también se advierte la facilidad del artista para renovar la temática de sus cuadros empleando los mismos o semejantes elementos, sin caer nunca en la reiteración o en la mera copia de sí mismo. La ejecución puede situarse en torno a 1770, en razón de los aspectos observados y la relación con otras piezas similares.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - E. Tufts, 1971, p. 172. - J. J. Luna, 1982/83, p. 78, nº 17. - E. Tufts, 1982, nº 24. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 165. - A. E. Pérez Sánchez, 1983/84, p. 162, nº 145. - E. Tufts, 1985, p. 70. - J. J. Luna, 1992 (1994), p. 538, 539.

Exposiciones: Madrid/Barcelona 1982/83, nº 17. - Madrid, 1983/84, nº 145.



25.- Albaricoques, bollos y recipientes variados.

Oleo sobre lienzo.

34 x 47 cms.

Firmado sobre el borde de la mesa: L. M.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 111.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 914).

Encima de la casi inevitable mesa de madera un grupo de albaricoques se desparrama desde el centro hacia ambos lados de la superficie; junto a ellos unos bollos en la derecha y un mielero de Manises propio del siglo XVIII, de loza dorada y con una decoración de "sarta de riñones", completan el área más próxima al espectador. Detrás un enfriador de corcho con su correspondiente botella equilibra a una salva de plata, elevada sobre un pie, que sirve de sustentador de un juego formado por jícara mexicana de un tono anaranjado oscuro, que circundan a un recipiente central del tipo de Tonalá similar al del cuadro nº 925, también del Prado.

Existe en la composición una cuidada ordenación de alturas y una selección de formas que configuran un aspa en profundidad, cuyo punto de enlace es el ramo de albaricoques, que conserva las hojas para mayor teatralidad. En cuanto a los objetos, éstos se armonizan entre sí a fin de lograr su perfecta adecuación al espacio ideal creado, compensándose con una habilidad que evidencia la maestría del autor para llegar a soluciones originales, sin renunciar a la naturalidad de que hace gala en todas sus obras.

El mielero y el enfriador son dos elementos frecuentes a lo largo de las series de bodegones que el pintor ejecuta y pueden contemplarse en un gran número de sus múltiples obras que tienen a los motivos inanimados por asunto. De acuerdo con las opiniones expresadas, este lienzo puede relacionarse con el anterior, nº 915 del Museo del Prado, del que semeja compañero, con lo que su fecha de ejecución oscilaría en torno a 1770.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - E. Tufts, 1971, p. 169. - J. J. Luna, 1982/83, p. 82, nº 19. - E. Tufts, 1982, nº 13. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 164, 165. - E. Tufts, 1985, p. 70, 71.

Exposiciones: México 1978, nº 60. - Madrid/Barcelona 1982/83, nº 19. - Valencia, 1984, nº 16.



26.— *Sandía, pan, bollos y copa de vino.*

Oleo sobre lienzo.

34 x 47 cms.

Firmado en el borde: Egidius Ludovicus. Men Rivera Durazo. Stº. P., Año 1770.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 113.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 915).

En torno a una media sandía recién cortada, que muestra su rojiza y jugosa carne en el centro de la tela, sirviendo de punto de referencia cromático y volumétrico a toda la composición, se disponen con calculada desmaña un gran paño de cocina, que le sirve de base, un cuchillo, unas acerolas y una copa de vino (tal vez de la Real Fábrica de La Granja), conformando un amplio primer término que casi oculta la superficie sobre la que se asienta el conjunto. En segundo plano un pan y unos bollos de repostería —éstos sobre un plato de borde ondulado—, se sitúan cerrando la escena y aportando, con la presencia de sus masas, los elementos que habitualmente respaldan la zona próxima al espectador, siempre más menuda y detallada en la formulación de sus elementos, de acuerdo con los motivos que desarrolla.

La idea de los comestibles se acerca más a la descripción de un postre que a la de la propia alimentación de rango habitual y principal que otros bodegones exhiben; quizá de ahí nazca el peculiar carácter decorativo del cual se revisten las naturalezas muertas de los años setenta, indudablemente más maduras y diversificadas, en las que la solemnidad anterior se reduce en beneficio de una mayor accesibilidad a un sentido menos severo, e incluso amable, sin prescindir nunca del carácter informativo y analítico de las cosas, que es su verdadera razón de ser.

Según los catálogos del Museo, este cuadro es compañero del siguiente, nº 914, aspecto que se refuerza al constatar la analogía de dimensiones de las telas y el carácter de los motivos que ambas expresan.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - M. Sánchez Palacios, 1965, p. 36. - E. Tufts, 1971, p. 169.

- I. Bergström, 1977, p. 202. - J. J. Luna, 1982/83, p. 80, nº 18. - E. Tufts, 1982, nº 14. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 165. - E. Tufts, 1985, p. 71.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 18. - Valencia, 1984, nº 15.



27.- *Pan, granadas, plato de higos, cuchillo, botella y copa de vino.*

Oleo sobre lienzo.

36 x 49 cms.

Firmado en el borde de la mesa: E^o. L^z. M^z. D. R^a. D^o. IS^{to}. P^e. AÑO 1770.

Ang. inf. izdo. n^o: 1985; áng. inf. dcho. n^o: 1881.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 937).

Continuando sus habituales procedimientos, el autor despliega sobre una superficie plana distintos objetos que configuran una especie de postre. Están el cuchillo y la servilleta, sobre la cual luce un pan, fijando las tonalidades claras que subraya el plato alcornoqueño (o fuente, por su tamaño) que contiene los higos y granadas, colocados de manera que evite la reiteración. Ante ellos, en primer término, un higo caído y el cuchillo, dispuesto con el artificio de los bodegones holandeses del XVII, introducen la profundidad espacial por este lado; a su nivel, pero en un segundo término se alzan, casi vigilantes como torres, una copa y una licorera que marcan con su presencia las verticales equilibradoras del sistema ortogonal implícito en el conjunto. Estas últimas deben proceder de la producción de la Real Fábrica de Cristal de La Granja, de acuerdo con la opinión de Gutiérrez Alonso.

La consecución de las calidades es la tarea habitual del autor y en ella se emplea aquí casi con fruición, fijando las singularidades de cada uno de los motivos con notable refinamiento; sobresalen por sus aciertos el vidrio de la botella y de la copa, que en el caso de la primera proporciona una superficie que muestra parte de la composición y de la habitación en donde se está pintando: ventana y techumbre con vigas.

Tan fina observación, merced a un dominio muy acusado de la técnica, testimonia no sólo la habilidad del pincel, sino la consumada maestría de Meléndez, quien logra volúmenes transparentes al tiempo que establece dos adecuadas fuentes de luz que, a pesar de su casi imperceptibilidad, constituyen el origen de una función estética de primer orden, al animar los fondos restando monotonía a ese área de la tela.

Está firmado en 1770, dato cuya certeza semeja dudosa para Tufts. Desde luego, estilísticamente se sitúa en estas fechas, puesto que resulta más decorativo que los austeros bodegones de cocina de la década precedente; curiosamente, incluye otros elementos junto al plato de higos, ninguno de los cuales personifica un cacharro de cocina en sentido estricto.

Además sobre la botella se advierte reflejada, a manera de espejo, una sombra que bien puede ser el artista ante el caballete, efecto de indudable gracia y virtuosismo que se aprecia en numerosos bodegones flamencos y holandeses, algunos de los cuales estudiaría Meléndez a fin de captar el preciosismo de sus hábiles recursos.

Bibliografía: E. Lafuente Ferrari, 1935, p. 169. - M. Soria, 1948, p. 217. - J. J. Sánchez Cantón, 1965, p. 221. - E. Tufts, 1971, p. 176. - J. J. Luna, 1982/83, p. 84, n^o 20. - E. Tufts, 1982, n^o 36. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 165. - E. Tufts, 1985, p. 71, 72.

Exposiciones: Londres 1954/55, n^o 16. - Londres, 1972, n^o 191. - Madrid/Barcelona 1982/83, n^o 20. - Valencia 1984, n^o 17.



28.– Servicio de chocolate y dulces.

Oleo sobre lienzo.

48 x 36 cms.

Firmado en el borde de la mesa: E. L^S. M^Z. D^O. IS^O. P. 1770.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 556.

Procedencia: Colecciones Reales, Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 929).

Cuando con intención de generalizar se afirma que Meléndez solamente incluyó en sus lienzos objetos populares de uso cotidiano, en el presente cuadro aparece la excepción que confirma la regla. Efectivamente, entre los distintos motivos representados figura un pocillo o jícara, al parecer de porcelana, con su plato, y una decoración polícroma vegetal, que no semeja obra española, sino oriental, por lo que puede ser de origen cantonés, del período Ching. Si no fuese por el refinado tratamiento del toque de pincel del autor, al describir su textura, y el proceso de manufactura tan típicos de ese género de porcelanas, el espectador podría estar tentado de creer que es una imitación europea de modelos chinos. La forma del objeto, similar a infinidad de otros asiáticos o europeos, y su estilo decorativo, fueron copiados en numerosos lugares fuera de España (Delft, Londres, Liverpool...) y en la propia Península Ibérica (Lisboa, Triana, Alcora...). No obstante, la calidad técnica y su catalogación como reflejo de preeminencia social, les ganaron una enorme popularidad y fueron estimados entre las clases pudientes. Casi con toda probabilidad éstos llegasen a Madrid desde Filipinas y por medio del célebre galeón que viajaba de Manila a Acapulco. Partiendo de allí, a la vez que muchas otras mercaderías, cruzarían luego el Virreinato de Nueva España, a lomos de mulas, vía Puebla a Veracruz, y sufrirían un nuevo embarco hasta alcanzar Cádiz.

El lienzo describe un servicio de chocolate, con su chocolatera de cobre, alto palo en vertical y largo mango en horizontal; delante un plato grande que contiene el pocillo, ya aludidos, un bollo y unos bizcochos, uno de los cuales queda en el exterior de la circunferencia que contiene a los anteriores. En primer término también unos medallones de chocolate que se desparrraman desde su envoltorio.

"Durante el siglo XVIII dos bebidas calientes eran habituales en España, el chocolate y el café. La segunda era más popular entre los franceses y también entre algunos españoles, pero en cambio la primera era más que una bebida, era una institución. Al igual que en el siglo anterior el chocolate caliente era bebido por todo el mundo. Carlos III, a pesar de su estancia en Italia y su sangre francesa, disfrutaba con el chocolate y a menudo solicitaba beber una segunda taza. La chocolatera de palacio era de enorme capacidad y daba para un gran número de bebedores" (J. A. Crow "Spain". Nueva York, 1963). Tal interés por el chocolate explica su inclusión en la serie, junto a los demás postres o meriendas de las que Meléndez hace gala en sus lienzos. A pesar de estas consideraciones, el presente cuadro posee cierta originalidad tanto por la manera en que se encuentra estructurado como por los curiosos motivos que reúne en su captación de la realidad.

Bibliografía: E. Aguilera, 1946, lám. XII. - M. Soria, 1948, p. 217. - Espasa Calpe XXXIV, p. 640. - F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 209. - T. Pignatti, 1966, fig. 10. - E. Tufts, 1971, p. 173. - E. Tufts, 1974, lám. 7. - I. Bergström, 1977, p. 202. - J. J. Luna, 1982/83, p. 86, n^o 21. - E. Tufts, 1982, n^o 28. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 163, 165. - E. Tufts, 1985, p. 72, 73. - L. Moulin, 1989, p. 344. - J. J. Luna, 1992 (1994), p. 38.

Exposiciones: Las Palmas de Gran Canaria, 1973, n^o 26. - Madrid/Barcelona, 1982/83, n^o 21. - Valencia, 1984, n^o 18. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, n^o 16. - Florencia, 1986, n^o 78. - Londres, 1989, n^o 17. - Madrid, 1995, n^o 28.



29.— *Caja de dulce, rosca, frutero, vaso, enfriador y otros objetos.*

Oleo sobre lienzo.

49 x 37 cms.

Firmado en el borde de la mesa: E^g. L^s. M^z. R^a. D^o. IS^o. P^e. 1770.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 91.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 906).

A pesar del interés puesto por Meléndez en las realidades próximas y cotidianas, tanto en la manera de disponer los objetos –situados en primer plano buscando casi el contacto con el espectador–, como en el gusto por crear un repertorio de comestibles y utensilios de rango usual, hay veces en las que algún objeto escapa de su aspecto popular y tiende a personificar elementos más distinguidos y decorativos que los de la mera cocina doméstica. Este es el caso del presente lienzo en el que se aprecia un elegante frutero de metal –quizás sea una salva de plata– que sirve de pedestal a un vaso de cristal plomo, sin duda de La Granja, que refleja la luz con calculados destellos de geométrica precisión. A su lado, y hechos con los mismos materiales, un tenedor, en tensión oblicua hacia el fondo, y un plato moldurado (ver comentario al cuadro n^o 911 del Prado), enriquecen aún más el conjunto; sobre este último aparece una caja de dulce destapada cuya jalea sirve de espejo a una rosca de pan que se apoya sobre una servilleta arrugada. La composición se completa con la masa de un enfriador de corcho del que sobresale el cuello de una botella, elegantemente verticalizado por las líneas que reflejan la luz y contorneado con serpenteante habilidad por el cordel que concluye en el tapón.

Frente a temas anteriores éste goza de una mayor exquísitez, debido tal vez al carácter más refinado de los objetos que se asocian con peculiar maestría, conformando los componentes de un apetitoso postre. La fecha de 1770 que ostenta la firma permite establecer una plataforma de partida en torno a la cual concretar otras obras carentes de tal precisión, con las que la presente mantiene singulares concomitancias; ejemplo de ello es uno de los dos lienzos verticales del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Desde el punto de vista técnico la pintura es una suma de virtuosismos que semejan empleados de manera aquilatada a fin de lograr una riqueza de pormenores y una compensación de volúmenes que la diferencien de las restantes; además el uso de un claroscuro adecuado, que resalta las diferentes partes del cuadro, contribuye a crear la sensación de verosimilitud.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - G. Kelly, 1955, p. 99. - V. Young, 1960, p. 48. - E. Tufts, 1971, p. 166.

- E. Tufts, 1977, p. 142. - J. J. Luna, 1982/83, p. 88, n^o 22. - E. Tufts, 1982, n^o 5. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 165.

- A. E. Pérez Sánchez, 1983/84, p. 164, n^o 147. - E. Tufts, 1985, p. 73.

Exposiciones: Londres, 1954/55, n^o 11. - Estocolmo, 1959/60, n^o 71. - Madrid/Barcelona, 1982/83, n^o 22.

- Madrid, 1983/84, n^o 147. - Valencia, 1984, n^o 19. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, n^o 17. - Londres, 1989, n^o 18.



30.— Cajas de jalea, recipientes y bollos.

Oleo sobre lienzo.

37 x 49 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L. M.

Procedencia: Colección del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Por descendencia a su actual poseedora.

Madrid. Duquesa Vda. de Hernani.

Eleanor Tufts sugirió, para este bien coordinado agrupamiento de elementos, que concurren teóricamente en una merienda —la orza, el mielero, las cajas de jalea y los bollos—, una datación en torno a 1770/1771, en razón de la presencia del primer objeto citado en los cuadros del Museo del Prado (Cat. nº 925 y nº 909), aun cuando también se ve en otros.

De hecho la cronología semeja acertada, fijando unas fechas en torno a las cuales el autor produce numerosas obras de una sorprendente calidad técnica que a su vez revelan aspectos de la economía doméstica de las familias pertenecientes al estamento no privilegiado.

Gracias a la habilidad de Meléndez, todos los elementos se ordenan de modo que resultan casi completamente visibles y con una fidelidad tal al lenguaje pictórico que, en tan reducido espacio, la perspectiva se trata correctamente, hasta el punto de poder apreciar el efecto de aire interpuesto entre unos motivos y otros. En lo concerniente a la personalidad distintiva de aquéllos es menester señalar tanto el mielero, de loza dorada de Manises, con fina decoración geométrica de adscripción lejanamente floral, como los bollos que, por su inclusión aquí, sin duda dulces, son casi una novedad entre los motivos que el pintor utiliza, evidenciada en los pormenores aludidos; ello obliga a evaluar el lienzo con mayor atención, situándolo entre los más interesantes del período. La aquilatada perfección y el parecido de estos últimos elementos con los que se ven en el espléndido cuadro de la colección Oetker, de Bielefeld, animan a resaltar el poético verismo de los humildes motivos y a recordar la relación de ambas obras con muchos de los cuadros existentes en el Prado, de mano de Meléndez.

Bibliografía: J. Cavestany, 1936, p. 161, nº 82. - E. Tufts, 1971, p. 184. - J. J. Luna, 1982, p. 30. - E. Tufts, 1982, nº 66. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 99.

Exposiciones: Madrid, 1935, nº 82. - Madrid, 1987, nº 37.



31.- Acerolas, manzanas, queso y recipientes diversos.

Oleo sobre lienzo.

40 x 62 cms.

Firmado sobre la caja: L.^S. M.^Z. 1771.

Ang. inf. izdo. n.º: 7, 99.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n.º 909).

Esta pieza, tan característica de la observación rigurosa de la realidad circundante y del virtuosismo en la traducción de la calidad material de los objetos, reúne numerosos motivos de diferente origen, buscando tanto el contraste de los mismos como la armonía compositiva, creadora del concepto de magistral acierto que preside el conjunto. Un plato de loza de borde contorneado y colmado de acerolas centra, por posición y color, el agrupamiento, teniendo a un lado un queso de tipo fresco y al otro dos manzanas y una pera; en segundo término una frasca de vino sirve de eje vertical en esta zona, flanqueada por una orza vidriada, tapada por papel el borde superior y un mielero de Manises, típico del siglo XVIII, de loza dorada con decoración de "sarta de riñones"; en último término un barrilete, tal vez para contener conservas o arrope y diversas cajas de dulce, circulares y rectangulares (ver comentarios a los cuadros n.º 911, 925 y 927 a efectos de análisis de las piezas aquí presentes).

El cuadro evidencia la facilidad de Meléndez para integrar los distintos colores en un todo unitario, jugando con los contrastes a fin de crear tanto volúmenes en las formas como para dar idea del espacio que les rodea, con una clara intención de producir la sensación de tercera dimensión, recortando los componentes unos sobre otros y los posteriores contra el fondo neutro, que frecuentemente se alza cubriendo la mitad superior de la tela; a la vez la cuidada iluminación delimita las superficies y realza las calidades de las cosas con calculada precisión.

En una colección madrileña existe una réplica de esta pintura, que no solamente repite la composición en conjunto con variantes, sino que las dimensiones son prácticamente análogas; otra más, en propiedad de los Marqueses de Tamarón (Arcos de la Frontera), aparenta de dudosa calidad, aun cuando reproduce el esquema general en todos sus detalles.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - E. Tufts, 1971, p. 167. - J. J. Luna, 1982/83, p. 108, n.º 32. - E. Tufts, 1982, n.º 8. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 73, 74. - A. E. Pérez Sánchez, 1987, p. 186, 189. - J. A. Tomlinson, 1990, p. 87.

Exposiciones: Burdeos/París/Madrid, 1979/80 (ed. esp.) n.º 39. - Belgrado, 1981, n.º 28. - Munich/Viena, 1982, n.º 46. - Madrid/Barcelona, 1982/83, n.º 32. - Valencia, 1984, n.º 26. - Madrid, 1988/89, n.º 68. - Londres, 1995, n.º 56. - Madrid, 1995, n.º 27.



32.- Queso, plato de acerolas, setas, manzanas, peras y recipientes diversos.

Oleo sobre lienzo.

39,5 x 61 cms.

Firmado sobre la orza: L^S. M^Z. D^{ZO}.

Procedencia: Colección M. D. Carey Guernesey. - Hallsborough Gallery, Londres. Venta Sotheby's, Londres, 24-3-1965, nº 76. - Propietario actual, trasladado de México a España.
Madrid. Colección privada.

Al igual que en otras piezas de cierta complejidad de este momento, la estructuración compositiva de la obra se coordina concediendo el espacio posterior a los volúmenes mayores, a modo de reforzamiento del último término sobre el cual se destacan –en el presente caso el barril y la frasca de vino–, para ir descendiendo gradualmente en dirección de progresiva disminución hacia el primer plano, en sentido frontal y oblicuamente hacia la derecha.

La presencia de las setas semeja incidental, puesto que no aparecen en cuadros del autor, aun cuando el resto de los pormenores reflejados sea habitual en diferentes composiciones, que cuentan en su haber con similares plasmaciones de la realidad cotidiana de las cocinas populares.

Las cuidadas pinceladas, llevadas a cabo pausadamente a fin de lograr una precisión que dote de autenticidad a los elementos, finas incluso cuando tratan las superficies que por razón natural han de resultar rugosas, facilitan la comprensión de los elementos, logrando fijar sus calidades táctiles contrapuestas. Así se establece un vínculo entre el agudo espectador y la obra, al restar frialdad conceptual al excesivo objetivismo.

Se relaciona estrechamente con el lienzo del Prado (Cat. nº 909), cuyas peculiaridades distintivas reproduce variando algo la configuración espacial –el plato de acerolas retrocede aquí en beneficio del sitio que se concede a las setas– y eliminando el mielero de Manises y las cajas, lo cual produce un vacío, colmado en parte por la adición de frutas, solución en esta zona no del todo satisfactoria, aunque correcta. Para analizar la orza y el plato conviene establecer la conexión con los nº 925 y 911 del Prado. En cuanto a la datación, Tufts sugiere la de 1771 por similitud con el cuadro conservado en el Museo del Prado.

Bibliografía: E. Tufts, 1971, p. 183, 184. - J. J. Luna, 1982, p. 39. - E. Tufts, 1982, nº 77.
- E. Tufts, 1985, p. 100.



33.– Membrillo, melocotones, uvas y melón.

Oleo sobre lienzo.

36 x 62 cms.

Firmado: Egidius Ludovicus Menéndez de Rivera Durazo y Stº. Padre, año 1771.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 560.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 931).

La frescura que Meléndez consigue en el tratamiento de las calidades táctiles de la materia es digna de todo encomio; si en la totalidad de sus obras se aprecia tal dominio del oficio, en algunas quizá resalta aún más por la modestia de la pieza en sí y la economía de medios que emplea para desarrollar su consumada técnica. Este es el caso de la sencilla agrupación de melocotones, membrillos, uvas y melón que, con clara adscripción a la evocación de algunas producciones italianas de la época, se integra en la larga serie de cuadros ejecutados para el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV.

A veces predominan tonos terrosos al lado de los brillantes de las frutas, siempre buscando una armonía cromática sutil y adecuada al efecto de conjunto, sin deseo de ruptura de la unidad conceptual que preside sus composiciones. A la vez la perfección en la representación de los objetos se advierte en lienzos como el presente, que tan sólo ofrece frutas, sin ningún cacharro o utensilio; en efecto, igualmente logra dar idea de la diferente textura de cada elemento puesto en juego, que va desde la levemente peluda suavidad de los melocotones a la tersura transparente de las uvas, la recia piel de las peras o la rugosa corteza de la gran cucurbitácea del fondo.

Desde el punto de vista decorativo, la composición se anima al contraponerse en diagonal unos frutos a otros y también merced al juego lineal que, casi a manera de arabescos, describen los pedúnculos enroscados, las hojas y los sarmientos de los racimos, por encima de las frutas. No hay que olvidar que desde el siglo XVII se apreciaban en las frutas las formas plenas y las carnes jugosas y ricas en sabor, para lo que muy pronto se buscaron tales cualidades, alcanzándolas por medio de injertos y formas de cultivo especiales, a fin de perfeccionarlas a efectos de consumo.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - E. Tufts, 1971, p. 174. - J. J. Luna, 1982/83, p. 90, nº 23. - E. Tufts, 1982, nº 30. - E. Tufts, 1985, p. 74, 75.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 23. - Valencia, 1984, nº 20. - Madrid, 1995, nº 29.



34.- Melón, granadas y manzanas sobre un plato.

Oleo sobre lienzo.

45 x 58 cms.

Firmado en el borde inferior: L. M^Z.

Ang. inf. dcho. nº: 34.

Procedencia: Matthiesen Gallery, Londres. - Sotheby's, Londres. Venta 13-1-1976.
- Colección privada, Madrid, (hasta 1984). - Al actual poseedor.

Madrid. Colección privada.

Con evidente simplicidad Meléndez dispone varios tipos de frutas sobre la tosca superficie de una tabla de considerable grosor, según es frecuente en sus obras. El dominio del dibujo que denota, aplicado con minuciosa precisión a los diversos detalles de las piezas que protagonizan la tela, se complementa con un sentido de la armonía cromática y un gusto por la poderosa plasticidad de los objetos que, observado en conjunto, permite averiguar el grado de virtuosismo del maestro al enfrentarse con pinturas de aparente facilidad. La granada basculando en el límite de la tabla, casi en equilibrio inestable, invita al espectador a seguir una diagonal ideal en torno a la cual se configura el orden de la composición, estructurada en la dirección derecha/izquierda de la tela en profundidad.

El cuadro debe pertenecer a una etapa avanzada en la ejecutoria del autor, tal vez en los comienzos de la última década de su vida, de acuerdo con la depuración de los motivos que describe y la subordinación severa de todos los elementos a uno de ellos, el melón, que semeja presidir el conjunto actuando de grave protagonista. De hecho, el acierto de esta fórmula sumaria es casi de rango neoclásico y lo acerca considerablemente, merced al esquematismo de la composición y a la síntesis espacial, a las naturalezas muertas que por entonces iban apareciendo en los frescos romanos del siglo I de nuestra era, en las redescubiertas residencias de Pompeya y Herculano, recién liberadas de las seculares lavas del Vesubio que las habían ocultado desde la trágica destrucción de ambas ciudades.

El "nº 34" que ostenta en el área inferior indica su pertenencia a alguna colección privada antigua cuyas características, localización y sistema de catálogo se ignoran. El plato que sustenta las manzanas es del tipo "de castañuela" visto en otros cuadros (observar el comentario al nº 911 del Prado).

Bibliografía: E. Tufis, 1971, p. 186. - J. J. Luna, 1982/83, p. 110, nº 33. - E. Tufis, 1982, nº 58.
- E. Tufis, 1985, p. 99, 100.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 33. - Raleigh/Dallas/New York, 1985, nº 25.



N.º 34.

35.- Plato con brevas, hogaza de pan y botella.

Oleo sobre lienzo.

35 x 48 cms.

Firmado: L^s. M^z. D. R. D^{zo}. I. S^{to}. P^e. 1771.

En el reverso de la tela: P^e. N^{ro}. S^{or}.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 648.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

El Escorial. Casita del Príncipe. Patrimonio Nacional.

Meléndez evidencia siempre el mismo cuidado para componer sus cuadros, disponer con sabiduría los objetos, unirlos de modo flexible y sin aparente esfuerzo, y conseguir la textura diferenciadora de cada uno de ellos, como aquí se advierte desde el pulimento de la superficie de la botella a las irregularidades distintivas de las brevas.

Los efectos luminosos contribuyen a otorgar a esta pintura una significación especial; al recibir los distintos elementos aquí agrupados el impacto de los rayos de luz que provienen de la zona izquierda del lienzo, los acusan de manera distinta, según su disposición y de acuerdo con la diversidad de materias que los componen; de todo resulta un cuadro eminentemente decorativo, a la vez que ilustra sobre la diversidad personalizadora de las diferentes calidades de las cosas.

Varias brevas situadas en posiciones contrapuestas se acumulan sobre un plato "de castañuela" semienvuelto por las hojas que les acompañan, las cuales describen caprichosas líneas al retorcerse sobre sí mismas; al lado, en segundo término, una hogaza de pan contrasta, por su color y la especial calidad rugosa de su superficie, con la pulida y oscura botella que figura adosada al conjunto. Al igual que en otros lienzos, las estructuras lineales subyacentes ordenan el agrupamiento entero dando una sensación de tenso reposo.

En esta densa composición las armonías tonales revelan un carácter más sutil que varias de las obras más próximas: amarillo, verdes y negro, combinando la personalidad cromática del pan, las hojas y la botella, se contraponen a los rosáceos interiores de las brevas y a las pieles entre púrpura y tornasolados de los exteriores, indicio de la consumada habilidad del maestro para plasmar los matices adecuados que otorguen percepciones táctiles a los motivos que atraen su atención para ser representados.

Bibliografía: Thieme-Becker. XXIV, 1930, p. 361. - E. Tufts, 1971, p. 192. - E. Benezit, 1976, VI, p. 330.
- J. J. Luna, 1982/83, p. 114, nº 35. - E. Tufts, 1982, nº 72. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 165.
- E. Tufts, 1985, p. 75.

Exposiciones: Madrid/Barcelona 1982/83, nº 35.



36.- *Plato con higos, brevas y sandía.*

Oleo sobre lienzo.

35 x 44 cms.

Firmado: L^S. E^O. M^Z. D^{ZO}.

Por el reverso: p^e. N^{ro}. S^{or}.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 742.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

El Escorial. Casita del Príncipe. Patrimonio Nacional.

Concebida para el placer de los ojos, como tantas obras anteriores y posteriores, evita el espectáculo poco agradable de motivos vulgares o torturadores del espectador, procurando cierto decorativismo que si rechaza el excesivo refinamiento no deja de ser agradable, dentro de su natural sobriedad, hecha de realidades populares.

La potente plasticidad que caracteriza, en mayor o menor grado, a toda la producción de Meléndez, se revela en esta obra con fuertes acentos, indicio claro del conocimiento que tenía de la manera como se deben pintar los objetos inanimados, a la par que del deseo de revelar sus calidades con seguridad y acierto.

Sobre una fuente de borde ondulado (ver n^o 911 del Prado) se alza una pirámide formada por higos en calculado desorden, mientras alguno de sus componentes semeja haberse desprendido rodando hasta el primer plano; a su lado una pequeña porción de sandía aparenta recién cortada de la grande que se encuentra detrás de ella, cerrando el área compositiva por ese lado. Al fondo varias hojas de higuera, que deben pertenecer al grupo ya indicado, sirven de pantalla en último término, recortándose sus bordes con caligráfica precisión sobre el fondo oscuro.

Toda la composición posee una peculiar expresividad al fijarse tan intensamente sus elementos y al ser traídos con gran sentido de lo espectacular hasta el mismo primer plano riguroso, a manera de piezas en acusado relieve. De acuerdo con sus características aparenta compañero del cuadro siguiente, que se encuentra fechado en 1771, lo que permite fijar con cierto grado de aproximación la cronología del presente.

Bibliografía: *Thieme-Becker* XXIV, 1930, p. 361. - *E. Tufts*, 1971, p. 192. - *E. Benezit*, 1976, VI, p. 330. - *J. J. Luna*, 1982/83, p. 112, n^o 34. - *E. Tufts*, 1982, n^o 75. - *E. Tufts*, 1985, p. 75, 76.

Exposiciones: *Madrid/Barcelona*, 1982/83, n^o 34. - *El Escorial*, 1986, n^o 72. - *Tokyo/Amagasaki/Iwaki*, 1987, n^o 4.



7. 7/2

37.- *Madroños, melón y uvas.*

Oleo sobre lienzo.

26 x 37 cms.

Firmado: L^s. M^z. DR^a. D^{zo}. IS^{to}. P^e. 1771.

En el reverso del lienzo: P^e. N^{to}. S^{or}.

Ang. inf. dcho. nº: 707.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

El Escorial. Casita del Príncipe. Patrimonio Nacional.

El melón cortado del primer término luciendo su jugosa carnosidad, sobre la que destacan las pipas, se ofrece junto a un plato de borde ondulado –habitual en el repertorio del autor (ver nº 911 del Prado)– colmado de madroños, contraponiéndose aquél a éstos merced al diferente cromatismo, la peculiar rugosidad de sus superficies y la valoración volumétrica de sus formas, masiva la del primero y múltiple por asociación de elementos la del segundo.

Mayores contrastes todavía se añaden al conjugarse, con las formas antedichas, las uvas negras que figuran en primer término aisladas y el espléndido racimo del fondo, sobre el que se elevan las hojas que prestan una grandiosa significación decorativa, al animar con su dinamismo los fondos necesariamente severos, según es frecuente en la producción de Meléndez. Conviene resaltar el caso inusual de mostrar madroños, fruta procedente del “*Arbutus unedo*” y bien conocida en el Mediterráneo desde los tiempos grecolatinos.

La escala que el artista proporciona a los objetos implica una reducción respecto de los tamaños reales, lo que produce cierto grado de miniaturización. La composición además se encuentra recargada, diluyendo la impresión de horizontalidad que se aprecia en otras obras de índole más abierta, al tiempo que multiplica las manchas de color y las formas esferoidales. De hecho, ritma las exigencias de un postre con el rigor de su presencia sobre una mesa de cocina, desplegando un virtuosismo consumado.

Bibliografía: J. Zarco Cuevas, 1926. - Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 361. - E. Benezit, 1976, VI, p. 330. - E. Tufis, 1971, p. 192. - J. J. Luna, 1982/83, p. 92, nº 24. - E. Tufis, 1982, nº 73. - E. Tufis, 1985, p. 76.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 24. - El Escorial, 1986, nº 73.



38.- Melocotones, uvas, frasca y cantarilla.

Oleo sobre lienzo.

26 x 37 cms.

Firmado: L. M^Z.

En el reverso de la tela: P^E. N^{ro}. Señor.

Ang. inf. izdo. n^o: 7; dcho. n^o: 638.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

El Escorial. Casita del Príncipe. Patrimonio Nacional.

Sobre el plano acostumbrado en la mayoría de las composiciones de Meléndez, se reparten el espacio racimos de uvas blancas y negras, algunas de las cuales han rodado por la superficie mostrándose aisladas; al lado de ellas, contrastando por su masa y su color, resaltan los volúmenes de varios melocotones, entre los que destaca un agrupamiento formado por cuatro, subrayándose uno superpuesto. Tal y como acontece a menudo en la ejecutoria del artista, junto a los frutos del campo se muestran recipientes que contienen otros productos no menos naturales, aunque más elaborados.

En este caso, una frasca de vino tinto y un puchero de Alcorcón o Camporreal, tapado con un papel atado a su boca, que probablemente debe ejercer el papel de mielero, aportan con su presencia tanto el testimonio de las habilidades artesanales que han culminado en las piezas, como el contenido que les hace ser complemento de los comestibles anteriormente enunciados.

La luz y el color, aplicados con acierto sobre las formas, son otros aspectos a retener en el instante de valorar consecuentemente la pintura, particularmente el segundo, que se despliega en bellos contrastes de verdes transparentes de las uvas al lado del tono melocotón característico de las frutas que le dan nombre. La presente pieza posee analogías estéticas y de tamaño con la anterior, por lo que cabe pensar puedan ser conceptuadas como formando pareja; en consecuencia su datación sería de 1771. El amontonamiento de frutas, sin orden aparente, resulta cuando menos extraño, rompiendo esa especie de norma que lleva al autor a combinar armoniosamente, más que a mezclar de manera confusa. Como de costumbre, no obstante, ha compuesto la tela para ser vista en su calidad de evocación de la naturaleza, domesticada en cierto modo, al ser puesta al servicio del hombre.

Bibliografía: J. Zarco Cuevas, 1926, - Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 361. - E. Tufts, 1971, p. 192. - E. Benezit, VI, p. 330. - J. J. Luna, 1982/83, p. 94, n^o 25. - E. Tufts, 1982, n^o 74. - E. Tufts, 1985, p. 76, 77.

Exposiciones: Madrid/Barcelona 1982/83, n^o 25.



39.— Frutas, pan, piezas de cerámica y botella.

Oleo sobre lienzo.

51 x 74 cms.

Firmado: "Luis Meléndez de Rivera Durazo".

Procedencia: Colección Leopoldo Gil. Barcelona. - Depositado en el Museo en 1922; adquirido en 1944.

Barcelona. Museo de Arte de Cataluña (Nº inv. 24.246).

En este aparentemente descuidado grupo de objetos precisados sobre una mesa de madera, el artista intenta construir, según su costumbre, una estructura lógica de gran efectismo. Para ello dirige su atención a la serie de uvas, menudas y dispersas, y las contrapone a las manzanas y los racimos que las respaldan y, después de obligar a la vista del espectador a desplazarse en ese sentido, continúa levantando la composición hasta la botella, los melones —preparados para colgar— y el sencillo mielero de tapa reforzada por cordones. Propugna el mismo sistema, en el lateral derecho —que une visualmente al grupo anterior por medio del cuchillo y la servilleta— y procura que la mirada se vaya remontando del pan a la jarra y, finalmente, al melón.

La iluminación la proyecta, como casi siempre, desde la izquierda, aprovechándola para marcar con fuerza los colores y los volúmenes; este singular logro de tercera dimensión, con la necesaria profundidad, se alcanza mediante la conjugación de los objetos, el contraste cromático y la luz —que muestra un exquisito preciosismo al reflejar la ventana de doble hoja de la habitación donde pinta el artista sobre el cuerpo de la botella—, disponiendo todas las piezas en un armónico desorden y resaltándolas sobre el fondo neutro. Ese mismo gusto por el detalle preciso y afinado se advierte en el modo de ejecutar y diferenciar a cada uno de los protagonistas de esta soberbia naturaleza muerta. Hay todo un gusto por lo cotidiano y habitual, muy bien conseguido en la medida en que la inmediatez triunfa por doquier.

Meléndez emplea los mismos elementos en otros cuadros; tanto el mielero del fondo como la botella son bastante frecuentes y, en particular, la espléndida jarra blanca, de loza de Talavera, cuya asa torsa es de estilo salomónico, del siglo XVIII, que se ve en diversos cuadros propiedad del Museo del Prado.

La datación del lienzo no resulta fácil, pero de acuerdo con algunas de las obras que guarda el Patrimonio Nacional, cuya estructura es rica y compleja, cabe aceptar la fecha sugerida por Tufts, que lo sitúa hacia 1771, cuando las fórmulas del artista producen cuadros de enrevesada disposición y densidad compositiva.

Bibliografía: J. Cavestany, 1936, p. 97. - A. Mayer, 1942, p. 513. - Schoenberger-Soehner, 1960, p. 177. - E. Tufts, 1971, p. 177. - M. Wiesenthal, 1979, p. 95. - J. J. Luna, 1982/83, p. 32. - E. Tufts, 1982, nº 43. - E. Tufts, 1985, nº 52.

Exposiciones: Londres, 1954/1955, nº 349. - Raleigh/Dallas/New York, 1985, nº 21. - Tokyo/Amagasaki/Iwaki, 1987, nº 5.



40.– Peros, granadas y uvas en un paisaje.

Oleo sobre lienzo.

62 x 84 cms.

Firmado sobre la piedra: L^S. E^O. M^Z. D^{ZO}. AÑO 1771.

Por detrás del lienzo: P^C. N^{TO}. S^{OR}.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 238.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 922).

Con feliz acierto Meléndez ha conseguido asociar distintas frutas en un desordenado compendio que reúne junto a las espectaculares granadas abiertas, mostrando la riqueza de sus transparentes granos, uvas, peros y acerolas. La composición se ordena de manera original, aprovechando unos desniveles del terreno a manera de bancales, lo que permite estructurarla de forma triangular, siendo su base, en lugar de una tabla de madera, la lisa superficie de una piedra de bordes irregulares, en uno de cuyos extremos, frontalmente respecto del espectador y siguiendo el método habitual, inscribe la firma y la fecha. El lugar escogido para escenario es un campo con fondo de paisaje, en el que destacan los arbustos en semipenumbra, recortándose sus perfiles contra un cielo nuboso.

Es compañero del cuadro siguiente, con el que mantiene una relación de dimensiones y composición –en ambos se advierte la línea diagonal que define las áreas superiores de ambas telas, conformando entre las dos una estructura en V–; además la firma es análoga e incluso el concepto general que preside cada uno describe paralelas concomitancias. Si en el presente el protagonismo corresponde a las granadas en el siguiente a las sandías, y en cada caso las restantes frutas semejan subordinadas al efectismo de las preeminentes.

Esta pareja supuesta posee elementos que aproximan su personalidad estética a la que forman los cuadros con los nº 939 y 940 del Museo del Prado, semejantes entre sí y a su vez no lejanos en su idea general, tanto compositiva como formal. Se advierte sin esfuerzo que Meléndez aquí, como en tantas otras pinturas, combina una especie de ingenua actitud consumista con una sublimación estética, determinada por la cultura de la Ilustración mediterránea, epicúrea y placentera.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - E. Tufts, 1971, p. 171. - J. J. Luna, 1982/83, p. 96, nº 26.
- E. Tufts, 1982, nº 21. - E. Tufts, 1985, p. 77.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 26. - Valencia, 1984, nº 21. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 18.



41.— Peros y sandías en un paisaje.

Oleo sobre lienzo.

62 x 84 cms.

Firmado: L^s. E^g. M^z. D^o. AÑO 177...

Ang. inf. izdo. nº: 7, 235.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (cat. nº 923).

Unas frutas aparecen en primer término desplegándose con una inigualable fuerza expresiva en toda la dimensión de su atrayente frescura, al tiempo que se destacan con soberbia plasticidad. La obra, compuesta sobriamente, goza de una ejecución que permite observar el virtuosismo del autor: solidez del dibujo, riqueza cromática y realismo perfeccionista en los más mínimos detalles.

La disposición de estos espléndidos productos del campo es ordenada y clara, sin buscar el decorativismo fácil, sino por el contrario inclinándose al protagonismo de lo concreto, realizado por el fino contraste de luces y sombras. Meléndez, amigo de los fondos neutros, introduce en último término un sumario paisaje, lo que presta a la pieza rara originalidad y a la vez evoca los panoramas de las bellas páginas de los libros de coro de la Real Capilla que ilustró empleando similares fórmulas, tal y como se aprecia en la ambientación de "La Adoración de los Reyes Magos" (E. Tufts, 1985, p. 152, lám. 46). El hecho de aparecer el asunto al aire libre y la peculiar construcción del conjunto evocan el bodegón napolitano, a cuya estética el pintor se aproxima en ocasiones, quizá influido tanto por su estancia italiana como por el conocimiento de obras de esa escuela en el ambiente madrileño, posibilidad esta última que no debe ser descartada, en razón de la abundancia de aquéllas en el coleccionismo regio y privado de su tiempo.

Semeja pareja del lienzo anterior del Prado, nº 922, con el que mantiene una identidad de asunto —frutas con fondo de paisaje sin otra referencia especial que la propia naturaleza—, analogía de dimensiones, e incluso se muestran en ambos los ricos peros junto a otras especies, en los dos casos abiertas y jugosas. Por todo lo que antecede puede ser fechable en el mismo año de 1771. Además, el tema de las sandías, cortadas o intactas, se aprecia en algunas obras más, como la de colección privada que fue propiedad de los Marqueses de Valdeolmos (vendida por la sala de subastas E. Peel y Asociados, Madrid 19/5/1992, nº 9), una de las cuatro que posee el Patrimonio Nacional, y las de distintos propietarios españoles y extranjeros.

Bibliografía: M. Soria 1948, p. 217. - E. Tufts, 1971, p. 171. - J. J. Luna, 1982/83, p. 98, nº 27. - E. Tufts, 1982, nº 22. - F. J. León Tello, 1983, p. 401. - A. E. Pérez Sánchez, 1983/84, p. 167, nº 150. - E. Tufts, 1985, p. 77, 78.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 27. - Madrid, 1983/84, nº 150.



42.— *Plato con uvas, peras y melocotones en un paisaje.*

Oleo sobre lienzo.

63 x 84 cms.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 338.

Por detrás del lienzo: P^e, N^{ro}, S^{or}.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 939).

Sobre una fuente de loza de bordes ondulados un conjunto de racimos de uvas, encima de los cuales ondean las hojas de parra, todavía unidas por los pedúnculos a sus sarmientos, centra la composición y otorga personalidad propia al lienzo. A ambos lados y situadas de forma irregular se aprecian ciruelas, melocotones y peras; tres de estas últimas aparecen sobre una piedra que, a mayor altura que el resto, ejerce el papel de aparente pedestal, confiriendo al grupo un aire de elevación que rompe la posible monotonía y crea un vértice de atracción en profundidad de la forma triangular que el artista ha sugerido.

La circunstancia de estar los frutos al aire libre, asentados sobre una superficie de bordes rotos, con fondo de paisaje, acerca esta pieza al bodegón siguiente, nº 940, y ambos a la pareja formada por los nº 922 y 923, con los que poseen ciertas analogías, lo que permite pensar en una datación cercana y en unas innegables influencias del ambiente de la naturaleza muerta napolitana. También en la manera de mostrar las uvas se advierten concomitancias con algunas de las frutas que decoran las iniciales historiadas que Meléndez realizó para los libros de coro de la Real Capilla (E. Tufts, 1985, p. 153, lám. 4 d).

La presencia de composiciones en escenarios de este tipo, sugiriendo su colocación en plena naturaleza, lo formula Meléndez con cierta frecuencia. Aparte de los cuatro cuadros del Museo del Prado, hay otros en diversos lugares que describen ambientes similares; se pueden mencionar al respecto los que hay en el Museo de Estocolmo y en la colección H. Shickman, de Londres, así como en los pertenecientes a propietarios particulares españoles y del extranjero.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - A. Beltrán, 1964, p. 53. - E. Tufts, 1971, p. 176.

- J. J. Luna, 1982/83, p. 100, nº 28. - E. Tufts, 1982, nº 38. - E. Tufts, 1985, p. 78.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 28. - Valencia 1984, nº 22.



43.— Calabaza, higos, bota de vino y cesto de merienda en un paisaje.

Oleo sobre lienzo.

63 x 84 cms.

Ang. inf. izdo. nº: 340.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 940).

Destaca por su originalidad este agrupamiento, de acuerdo con la manera de componer las piezas tan dispares reunidas y las formas nubosas que casi ocultan el panorama del fondo, al que tímidamente se asoma una colina de recortada orografía. Como su cuadro compañero, el nº 939 del Museo del Prado, los objetos se disponen en la zona mayor, delimitada por una línea diagonal que divide en dos la superficie de la tela y, al relacionarse con aquél, conforma la peculiar "V" ya observada en la pareja que les precede, con la cual se emparejan estrechamente.

Observando a la vez los cuatro cuadros, y considerando que puedan poseer un nexo en razón de todas las características y analogías expuestas, en éste se advierten a simple vista claras diferencias, visibles en el mayor gusto por los contrastes, tanto de colores y formas como diferenciación de elementos, que además son en sí mismos algo distintos de los que habitualmente reúne Meléndez; con todo, no son suficientes como para separar el presente de sus compañeros. Sobresalen la magnífica calabaza abierta y jugosa, el cuchillo, situado como es frecuente en posición oblicua en profundidad, el ramo de higos de distintos tamaños que ofrecen un sentido de inmediatez y frescura típico del autor, la bota fielmente captada en su dimensión formal y el cesto de mimbre, con la servilleta y el pan, que repite el mismo que se ve en el cuadro del Louvre, en el de la donación Linsky del Metropolitan Museum de Nueva York, en uno de Museum of Fine Arts de Boston y en el de la colección Várez Fisa, de Madrid, así como en otros lienzos.

Por todo lo expresado y de acuerdo con la hipótesis de datación fijada por E. Tufts, es muy probable que estos lienzos fuesen hechos en 1771, tal y como parece la fecha del nº 922. En cuanto a la posibilidad de que tanto éste como el anterior no procedan de Aranjuez, siguiendo los datos de los Catálogos del Museo del Prado de 1910 y 1920, es un extremo que no ha podido ser comprobado y no semeja tener fundamento.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 56. - E. Tufts, 1971, p. 177.

- O. Aparicio, 1973, p. 31. - J. J. Luna, 1982/83, p. 102, nº 29. - E. Tufts, 1982, nº 39.

- E. Tufts, 1985, p. 78, 79.

Exposiciones: Madrid, 1982/83, nº 29. - Valencia, 1984, nº 23.



44.— *Ciruelas en un plato, higos y rosca sobre una servilleta.*

Oleo sobre lienzo.

41 x 62 cms.

Firmado sobre el dobladillo de la servilleta: L^S. M^Z.

Ang. inf. izdo. nº: 77.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 905).

Encima de una superficie plana, idéntica a casi todas las que Meléndez emplea como sustentación de sus bodegones, se ve un plato, del tipo "castañuela", de borde historiado —siguiendo un diseño popular— que posiblemente posea un origen talaverano (ver comentario al nº 911 del Prado); ejerce el papel de recipiente desbordado por las ciruelas, algunas en ramo, que lo colman. A un lado, sobre una servilleta doblada, una rosca de pan refleja con acierto el impacto de la luz; al otro, tres higos rellenan el vacío de la izquierda, procurando equilibrar la composición en esta parte. El tema de la rosca de pan es recurrente en la producción de Meléndez; se ve en cuadros del Museo del Prado, en otro del Nacional de Arte de Cataluña y en algunos de colecciones privadas.

Estéticamente la pieza puede relacionarse con el cuadro del Prado nº 904, del que parece compañero; igualmente tiene ciertas concomitancias formales con los nº. 920 y 921, de análogas dimensiones, así como semejanzas de espíritu y estilo, que denotan un gusto por el grafismo sin abandonar la tendencia a la expresividad de volúmenes.

La composición comporta ideas inmersas en la tradición española del XVII: los elementos, excelentemente concluidos, se recortan sobre el fondo neutro, identificándose con fórmulas de instantánea captación para el ojo del espectador; además la ordenación que conjuga las verticales y las horizontales es muy clara, a pesar de encontrarse alterada por series de diagonales que rompen la rígida estructuración, en aras de una mayor naturalidad expresiva. Todo ello indica un análisis consciente de la realidad y su plasmación en soluciones artísticas casi tangibles. Los objetos están finamente trabados entre sí, evidenciando el gusto depurado por la construcción lógica que busca la unidad consecuente de todos los motivos, para lograr una integración verídica que no implique divisiones en la observación. Su datación puede fijarse entre 1771 y 1773, según los detalles que denota.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - A. Beltrán, 1964, nº 156. - E. Tufts, 1971, p. 165.

- J. J. Luna, 1982/83, p. 106, nº 31. - E. Tufts, 1982, nº 4. - E. Tufts, 1985, p. 77, 80.

Exposiciones: Caracas, 1981, nº 73. - Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 31. - Valencia, 1984, nº 25.



45.- *Un plato con uvas blancas y tintas.*

Oleo sobre lienzo.

42 x 62 cms.

Firmado: Egidius Ludovicus Meléndez de Rivera Durazo y Santo Padre, año de 1771.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 70.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 904).

Un espléndido amontonamiento de hermosos racimos de uvas protagoniza el lienzo; las blancas y tintas, coronadas por algunas hojas de parra, se reparten, hábilmente contrastadas, la superficie de la tela, recortándose sobre el fondo neutro con la típica fuerza que imprime el maestro a todas sus creaciones. La escena no puede poseer mayor simplicidad y así el espectador asume directamente la inmediata realidad que tiene ante los ojos. Para aumentar el carácter naturalista, el pintor ha suprimido las posibles referencias espaciales y tan sólo permite la sólida base, constituida por el tradicional tablero que, a manera de tosca mesa de idea popular, proporciona el basamento adecuado a la sencillez de la obra, por lo cual no distrae la atención de quien lo contempla. Agrupamientos de uvas similares se ven en otros cuadros como el nº 939 del Museo del Prado y alguno más en diferentes colecciones nacionales y extranjeras.

Al reflejar la firma, el pintor prescinde de sus habituales abreviaturas y se expresa con total libertad escribiendo su nombre completo, así como la fecha, ambos muy útiles para fijar la atribución y establecer la fase cronológica a la que pertenece. El virtuosismo técnico de que hace gala Meléndez consigue en esta pieza unas calidades que configuran en formas coloreadas semitransparentes a las variadas uvas que motivan el asunto, procurando con el toque de pincel obtener una vivacidad y frescura de signo eminentemente perfeccionista.

La idea de mantener en alto los sarmientos otorga un peculiar sentido radial a los mismos, indicio fiel del perenne interés del autor por fijar aspectos aparentemente casuales que poseen una rígida ordenación interna, equilibradora de la idea central del tema, proyectándolo más allá del propio cuerpo que le sirve de base.

El plato metálico es otro efecto cualitativo a distinguir en relación de contraste con los diferentes tipos de uvas que describe el pintor, llevado por un auténtico afán narrativo que casi les proporciona refinamientos de joya.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - E. Tufts, 1971, p. 165. - J. J. Luna, 1982/83, p. 104, nº 30.
- E. Tufts, 1982, nº 3. - E. Tufts, 1985, p. 79.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 30. - Valencia, 1984, nº 24.



46.— *Acerolas en un cestillo y en matas con paisaje.*

Oleo sobre lienzo.

38 x 50 cms.

Procedencia: Colección privada. - De ésta a su actual propietario.

Colección privada.

Apariencia de aire libre, idea de una naturaleza en recolección, ligereza de asunto, vivacidad interpretativa, aspecto intrascendente y cierto grado de dinamismo que en contadas ocasiones se ve en otros cuadros, determinan la primera consideración que se hace al contemplar la presente pintura. Está protagonizada por un pequeño cestillo plano, de fino trenzado, que contiene acerolas; aparenta custodiado a su derecha y detrás por unas matas, en algunos de cuyos tallos culminados en hojas ondean, obligándolos a inclinarse grácilmente, otras frutas de análoga especie. Los elementos enunciados se asientan sobre una superficie pétrea de irregular trazado, en los bordes en los cuales las rupturas del perfil reducen la posible rutina lineal, merced a unos entrantes y salientes que juegan en contrapuestos claroscuros. Todo semeja protegido por una ladera en descenso, desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo en acusada diagonal y envuelta en sombras, lo que permite destacarse fuertemente a los motivos descritos y al tiempo ser superada por ramares que a su vez se recortan con variado grafismo sobre los fondos de un horizonte sumariamente sugerido con nubes, celajes y perfiles montañosos azulados, en medio de lontananzas de brumosa consistencia.

En lo que concierne a la datación cabe sugerir que las concomitancias estéticas y técnicas con el grupo de lienzos del Prado de similar concepción (nº 922, 923, 939 y 940) pintados en 1771, así como otros de características similares conservados en otros museos y colecciones (Metropolitan Museum y colección Shickman, ambos de Nueva York, etcétera) permiten avanzar esa fecha de realización, a título orientativo y con las debidas reservas. El cuadro, además, se relaciona estrechamente con el que habiendo tenido un origen cercano, en el comercio de arte de Londres, actualmente se encuentra formando parte de los fondos del Nationalmuseum de Estocolmo (N.M6869), cuestión ya tratada varios años atrás (J. J. Luna, 1989, p. 373-375).

Bibliografía: J. J. Luna, 1989, p. 373-375.



47.- Melones, uvas y manzanas.

Oleo sobre lienzo.

43 x 63,5 cms.

Procedencia: Colección privada. Madrid. - Galería Caylus, Madrid.

Madrid. Colección privada.

Una de las características, poco menos que inalterables en la producción de Meléndez, es la apariencia de casi intangibilidad del estado de los elementos que componen cada bodegón. Se encuentran deliciosamente expuestos a la vista y semejan ser una muestra de comida sin que se adviertan huellas visibles de consumo; como mucho hay frutas abiertas, más que nada para revelar su riqueza interna, cuando son de cáscara dura o gruesa y el sólido exterior impide adivinar sus intrínsecas cualidades, al estar protegidas por el caparazón del que han sido dotadas por la naturaleza.

Tan peculiar circunstancia se aprecia en esta espectacular combinación de frutos de la tierra, de los arbustos y de los árboles, muy relacionada con la que se conserva en la Alte Pinakothek, de Munich. Eleanor Tufts precisó la cronología del cuadro del museo bávaro hacia 1771, cuyo distintivo básico, los dos espléndidos melones, centra también fundamentalmente la composición del de Madrid, como si Meléndez hubiese repetido para sus dos cuadros el mismo asunto, aprovechando unas frutas de tipología especial, en particular el melón abierto irregularmente, diferenciando al primer lienzo, con fondo de paisaje, del segundo, sobre una mesa de cocina; a ello se añade que el muniqués está concebido verticalmente y en cambio, en el madrileño, prima la longitud sobre la altura.

Pero más interesante aún es el tema de la fuente colmada de uvas que se incluye en este último: aparece también en un cuadro del Prado, nº 904, firmado con una larga inscripción y fechado en el mismo año de 1771, por lo que las aparentes coincidencias sumadas propician la certeza de la propuesta cronológica. En consecuencia, casi puede afirmarse sin lugar a dudas que los tres lienzos citados son del mismo año.

Cabría resaltar algunos detalles más de este lienzo, como el grafismo decorativo de los ramos, el detalle de la hoja que en el área izquierda inferior rebasa con aparente descuido el plano de la mesa, retorciéndose en un auténtico alarde de maestría, o los brillos de las uvas, de consistencia aparentemente cristalina, así como diversos pormenores más de semejante índole, que entre todos logran una elevada valoración técnica y estética para la pieza.

Bibliografía: J. J. Luna, *Madrid*, 1989, p. 373.

Exposiciones: Galería Caylus, Madrid, 1993/94, p. 160.



48.— Moras sobre un plato y ciruelas verdes en un paisaje.

Oleo sobre lienzo.

36,5 x 48 cms.

Firmado: L^S. M. D^{ZO}.

Procedencia: Colección Ignacio Agüero Hurtado de Mendoza. - Por adquisición a su poseedor actual.

Colección privada.

Tal y como es frecuente en determinados lienzos, Meléndez formula un escenario natural en dos niveles y distribuye los elementos que protagonizan la composición en ese doble registro, procurando una dualidad de plataformas de asentamiento que sugieren un escalonamiento rústico del que parece ausente la mano del hombre. Las muescas que se ven en sus mesas de madera habituales se transforman aquí en anfractuosidades y grietas más profundas, pero no tanto que puedan romper la estructuración formal, restando efectividad a las frutas o los cacharros. Incluye a efectos de mayor verismo troncos desnudos, ramajes con hojas y arbustos, siempre dotándolos de una contención que los subordina al tema principal, y reserva los fondos para un paisaje sencillo, sin pretensiones, cuyo horizonte aparece proyectado en términos de remota lejanía, multiplicando leves nubosidades, cielos azules y orografía reiterativa pero convincente.

Este cuadro participa de todas esas características y las moras dispuestas sobre un plato de cerámica blanca, bien colmado, dan la réplica al agrupamiento de ciruelas del ámbito inferior, que se sitúan desde el segundo término hacia el primero sin llegar a rebasar la irregular línea de la superficie pétrea, sobre la cual se basan.

Las sombras facilitan la comprensión del espacio y las luces inciden con fuerza sobre las frutas, confiriendo a unas y a otras calidades reflectantes que resaltan el diferente cromatismo y los volúmenes que las diferencian. Hay un curioso detalle, poco menos que inusual en la producción del pintor: la delicada y multicolor mariposa que sobrevuela el grupo de ciruelas, rompiendo, como en el cuadro nº 925 del Museo del Prado, la costumbre inveterada del autor de evitar la presencia de seres vivos, por minúsculos que éstos sean, en sus creaciones.

La datación puede estimarse en torno a 1771, de acuerdo con las fechas que aparecen en las obras del autor que denotan identidad de caracteres, particularmente el hecho de sugerir asuntos al aire libre, en clara contraposición al frecuente empleo de los interiores, que vienen a constituir su invariante personal.



49.- *Perdices, ajos, envoltorios y utensilios de cocina.*

Oleo sobre lienzo.

41,5 x 62 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L^S. E. M^Z. D. R^a. D^O. I. S^O. P. F. ALONDREN, 1772.

Procedencia: Colección Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. - Colección Duquesa de Villafranca. - Christie's, Londres, 17-7-25, nº 154 (con pareja). - Christie's, Londres, 31-7-25, nº 195. - Greenstreet, nº 78. - Fievez Gallery, Bruselas, 1926. - Colección J.E. Weber. - Santc Lucas Gallery, Viena, 1931. - J. Goudstikker Gallery, Amsterdam, 1933. - Colección C. W. E. P. Baron Sweerts de Landas Wybooghe, Rotterdam. - Después de ignoradas vicisitudes fue adquirida por el actual propietario en Londres.

Madrid. Colección Juan Abelló.

La finalidad creativa de Meléndez al intentar establecer en lienzos independientes repertorios de asuntos de uso cotidiano gratos a la vista, sin perder por ello su carácter de inventario de singularidades distintivas, alcanza aquí un elevado nivel, en la medida en que conjuga elementos de dispar procedencia pertenecientes a los tres mundos de la naturaleza: animal, vegetal y mineral.

Las perdices muertas se clasifican en el primero; los ajos y los envoltorios, que sin duda contendrán condimentos para el guiso, pueden participar del segundo, y la sartén metálica de largo mango, la jarra de Alcorcón con el cuenco de barro que la remata y el conjunto del almirez se corresponderán con el tercero. Tal multiplicidad lleva al autor a conciliar texturas de muy distinto signo y no menos contrapuestas calidades táctiles, logrando en cada caso una magistral interpretación de la realidad, plena de intensidad expresiva.

A la vez distribuye los elementos configurando un agrupamiento que va en progresiva profundidad espacial de lo menudo del primer plano a la especie de barrera de volúmenes, formada por utensilios de cocina, del segundo, que recortan sus perfiles sobre el fondo neutro, a modo de sucesión de brascas alternancias de altura que permiten aceptar la existencia de atmósfera interpuesta entre volúmenes y términos.

Tanto los motivos expresados, como sus circunstancias técnicas, el uso de la luz, la riqueza del colorido y la insistencia en los pormenores bien precisados, son usuales en la producción del pintor, que dispone de un amplio catálogo de recursos para sorprender al espectador con su virtuosismo, obligarle a la lectura detenida de la pieza, valorando su maestría, y hacerle comprender que se encuentra ante el testimonio de una época que pretendió compilar y tipificar todo aquello que afectaba a los sentidos y al intelecto, con ánimo de ilustrar al espíritu acerca del hombre y de su entorno próximo y remoto, en el mayor número de niveles posible.

El término "ALONDREN" que apareció en la firma es no sólo extraño sino que parece apócrifo. La fecha, en cambio, es clara y refuerza el nexo de tan bello bodegón con otros cuadros de los mismos años. De creer los datos del catálogo de venta de 1925, apareció con un lienzo compañero; no se vendieron y volvieron a subastarse más adelante. Como resultado, el cuadro que forma pareja con éste se encuentra en colección privada holandesa (E. Tufts, 1985, p. 101, nº78).

Bibliografía: E. Tufts, 1982, nº 82. - E. Tufts, 1985, p. 102.

Exposiciones: Rotterdam 1928/29. - Amsterdam, 1933, nº 220. - Rotterdam 1933, nº 65. - Santander, 1993, nº 23.



50.- Chorizos, jamón, cacharros y otros motivos.

Oleo sobre lienzo.

41 x 62 cms.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 123.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 916).

Recordando los productos del ganado porcino con que la matanza se personifica en la cocina popular española, en el presente bodegón aparecen varios embutidos, atados con finos cordeles, y una pata de cerdo cortada, que ha pendido de una cuerda, aquí visible y tal vez cercenada con el cuchillo que figura a su lado; detrás, a manera casi de guardianes, se elevan un lebrillo que contiene un soberbio trozo de jamón, de sabroso aspecto, y un puchero, indudable indicio del vino que frecuentemente acompaña a la degustación de tan populares alimentos. Tanto el lebrillo o cazuela de alfarería como el puchero o jarra son de Alcorcón o de Valdeverdeja y resultan idénticos a los que se encuentran en uno de los dos bodegones que expone el Museum of Fine Arts de Boston, volviendo a aparecer el segundo en el cuadro conservado en el Wadsworth Atheneum, de Hartford, así como en un lienzo de colección privada española.

En los cuadros del autor, los componentes se integran en lo que es la idea de la pieza –el bodegón en sí mismo– sin que exista ningún indicio de desviar la atención del espectador a uno de los motivos en especial; por el contrario, el carácter unitario prima sobre cualquier otra decisión estética apreciable. Aquí, como en otras muchas composiciones, se advierte el estudio preciso y ajustado de cada elemento, admirablemente logrado a partir de una fidelidad a la propia pintura, lo que da como resultado una cuidada técnica a mitad de camino entre el arcaísmo de los primitivos y la depuración intelectualizada de los neoclásicos, aplicada siempre a los objetivos humildes y cotidianos con un espíritu heredado de los portentosos hallazgos en este campo de la naturaleza muerta del XVII español.

De acuerdo con las circunstancias artísticas que posee la pieza, puede agruparse junto a los lienzos del Museo del Prado cuya catalogación responde a los nº 917 y 918, con los que posee identidad de dimensiones y algunos aspectos formales comunes; en consecuencia la datación se podría situar en torno a 1772.

Bibliografía: J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 570. - E. Tufts, 1971, p. 169. - J. J. Luna, 1982/83, p. 116, nº 36. - E. Tufts, 1982, nº 15. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 80, 81.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 36. - Valencia, 1984, nº 27.



51.– Pan, peros, queso y varios recipientes.

Oleo sobre lienzo.

41 x 62 cms.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 126.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe, El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 917).

Un enfriador cilíndrico de corcho, una botella de vidrio oscuro y un barrilete, que probablemente contenga arropé, sirven de respaldo y puntos de referencia en vertical a varios alimentos de diversa textura y origen: un pan de formas hinchadas, varios peros en distintas posiciones y un trozo de queso, de rugosa corteza, que sobresale de su primitivo envoltorio.

La precisión de Meléndez brilla con su habitual maestría en esta composición de aparente simplicidad, en la que la factura esmaltada –procedimiento característico de las fechas en que pinta– es un detalle más que ejerce atracción sobre el espectador, a pesar del excesivo pulimiento que a veces caracteriza a su ejecutoria. El deseo del artista se fija en la intención de “retratar” todos y cada uno de los objetos con un conocimiento de las piezas y unas dotes de observación fuera de lo normal, hasta el punto de lograr una convicción del efecto óptico de enorme verismo, sin necesidad de mayores artificios. Contrariamente a la abundancia de manjares en los bodegones de otras escuelas, en ésta se valora la manifestación de un gusto tendente a las necesidades perentorias alimenticias de las gentes del pueblo, lejos de la pompa cortesana o aristocrática.

Al parecer, la presente pintura forma grupo con la anterior, nº 916, y la siguiente, nº 918, ambas del Museo del Prado, de acuerdo con los aspectos distintivos, entre los cuales no son los menores la analogía de dimensiones y el arreglo ordenado del sistema compositivo, propio de estos años en la producción del artista.

Es muy curioso el efecto reflectante de la botella, sobre la cual, como en otras piezas, Meléndez intenta mostrar la habitación donde la pintura se está realizando, hasta el punto de fijar una levisima idea de paisaje más allá del encuadramiento de la ventana.

Bibliografía: *Espasa Calpe*, XXXIV, p. 640. - E. Tufts, 1971, p. 169. - J. J. Luna 1982/1983, p. 118, nº 37. - E. Tufts, 1982, nº 16. - E. Tufts, 1985, p. 80.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/1983, nº 37. Valencia, 1984, nº 28.



52.— *Ostras, ajos, buevos, perol y puchero.*

Oleo sobre lienzo.

41 x 62 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L^s, E^o. M^z. ID^o. S^{to}. p^e. AÑO 1772.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 207.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 918).

Con una originalidad indudable, el presente bodegón muestra en primer término, e incluso en el segundo, varias ostras relativamente infrecuentes en los cuadros que pintara Meléndez; junto a ellas, unos dientes de ajo y un plato de loza decorada, probablemente talaverana, completan la línea del plano más próximo al espectador, que sin duda contemplará la obra con la sensación de encontrarse ante algo eminentemente cercano a él. Detrás, y acusándose con poderoso volumen, un enorme perol de cobre semeja protagonizar el lienzo, levemente inclinado merced al pequeño cuenco de loza invertido que bajo su fondo ejerce el papel de cuña; en último término un puchero de Alcorcón se cubre, como es habitual en los cuadros del artista, con un fragmento de loza decorada que se apoya en el borde y sobre un mango de madera que flota sobre el líquido que el recipiente contiene, sobresaliendo sensiblemente. Mantiene relación de composición y objetos con otro cuadro de colección privada holandesa, del cual a su vez había una réplica (o copia) en la Galería Lorenzelli de Bérgamo (E. Tufts, 1985, p. 101, n^o 78).

La mesa de cocina casi desaparece bajo la acumulación de objetos, todos ellos acertadamente diferenciados y valorados por el foco de luz que, según es habitual, penetra desde la izquierda iluminándolos con una precisión que revela magistralmente las calidades de las superficies de cada uno. La obra pertenece a una etapa bastante avanzada en la producción del pintor y registra una simplificación que la diferencia de los cuadros de los años precedentes en un grado próximo a la depuración, preconizada por las nuevas modas que se iban adueñando de las artes pictóricas, cansadas de la fatigosa espectacularidad barroca de las décadas anteriores.

Forma grupo con varios lienzos del Museo del Prado: los dos que se sitúan numéricamente antes, n^o 916 y n^o 917, con los que posee un común denominador de principios básicos y externos, tal y como puede apreciarse después de un rápido estudio comparativo; idénticas precisiones pueden establecerse al proceder similarmente este conjunto con la obra siguiente, n^o 938.

Bibliografía: J. A. Gaya Nuño, 1946, Fig. 264. - M. Soria, 1948, p. 216. - E. Tufts, 1971, p. 170. - J. J. Luna, 1982/83, p. 120, n^o 38. - E. Tufts, 1982, n^o 17. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 81.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, n^o 38. - Valencia, 1984, n^o 29.



53.- Chuletón, diversos alimentos y varios recipientes.

Oleo sobre lienzo.

41 x 63 cms.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 1971.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 938).

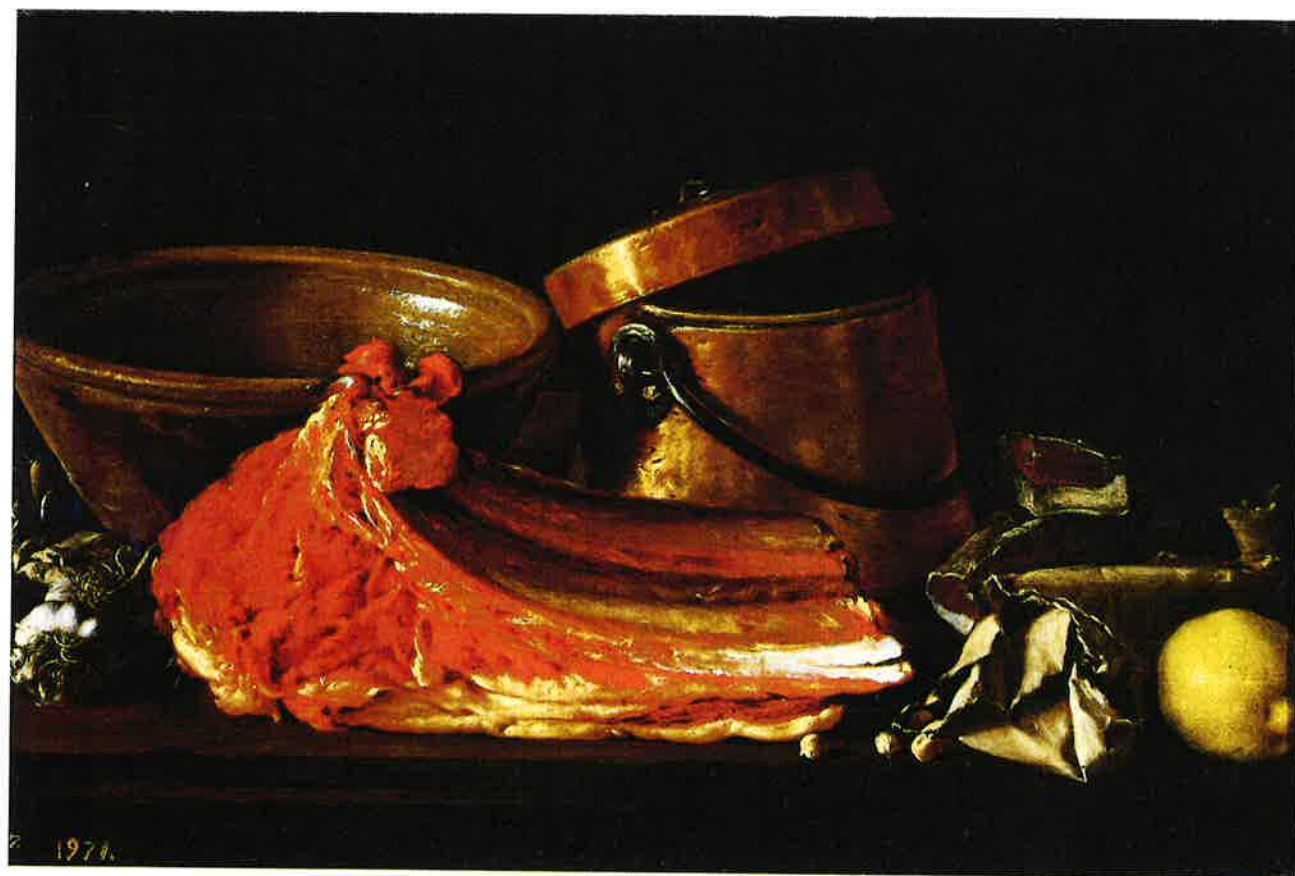
Sobre una supuesta mesa, siguiendo los habituales métodos del artista, se muestran un chuletón, pedazos de jamón, un limón, ajos y garbanzos. En segundo término un lebrillo muy popular o cazuela, hecho en Alcorcón, acompaña a un perol de cobre; entre uno y otro forman una especie de respaldo en altura para toda la composición, recortándose contra un fondo neutro en el que tan sólo una casi borrada línea parece delimitar el extremo opuesto de la superficie.

Meléndez ha procurado combinar varios componentes de un guiso sustancioso, y para evitar el normal desparramamiento de los garbanzos ha preferido sugerirlos saliendo de un envoltorio de papel, lo que al tiempo le permitía fijar una nueva forma volumétrica para dar mayor severidad al conjunto. La vista desde un principio se siente atraída por el rojizo pedazo de carne que como es costumbre establece, por la fuerza de su cromatismo y la riqueza de los contrastes que fija en derredor, un punto de partida en torno al cual ordenar el agrupamiento de manera un tanto desmañada y sin ninguna armonía, aunque con un riguroso equilibrio interno debido a la energía y simplicidad con que se estructuran las formas, dotadas de un plástico efectismo, descrito con asombrosa inmediatez.

Tal vez pueda adscribirse por sus características al grupo formado por los nº 916, 917 y 918, con los que mantiene cierto parecido. Los dos bodegones existentes en el North Carolina Museum of Art Raleigh describen sendos peroles de cobre idénticos al que aquí se ve, e incluso uno de ellos ostenta envoltorios de papel cerrados como éstos. Sin embargo, la mayor proximidad la marca el lienzo de colección privada alemana, cuyo propietario lo adquirió a Bohler de Munich en 1959, con procedencia española.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - E. Tufts, 1971, p. 176. - J. J. Luna, 1982/83, p. 122, nº 39. - E. Tufts, 1982, nº 37. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 81, 82.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 39. - Valencia, 1984, nº 30.



54.- *Dos perdices, cebollas, cuenco y platos.*

Oleo sobre lienzo.

40 x 61 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L^S. M^Z.

Al reverso del lienzo: P^e. N^{ro}. S^{or}.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 97.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 908).

Aunque no son frecuentes los temas de caza en la obra de Meléndez, de vez en cuando aparecen muestras de volatería en sus lienzos; en el presente dos perdices de multicolor plumaje yacen en primer término sirviendo de principio argumental a la composición, del mismo modo que se aprecia una en el cuadro de la colección Abelló, y de forma semejante a la de los besugos que protagonizan el bodegón n^o 903 del Prado. De acuerdo con este paralelismo y con otros motivos, relativos a ordenación de elementos y aproximación de dimensiones, cabe pensar en la posibilidad de que sean cuadros compañeros, o cuando menos ejecutados en las mismas fechas.

Otros motivos son las cabezas y dientes de ajo, los paquetes de papel y las cebollas, entre los cuales queda organizado el primer término. En segundo plano dos lebrillos de Alcorcón, uno invertido y el otro en su colocación normal, conteniendo tres platos de loza decorada, de la serie de "la adormidera", probablemente talaverana o de Puente del Arzobispo, constituyen el respaldo de la escena, a manera de farallón sobre el que se apoya el variado conjunto de delante, concebido casi a manera de vívida receta de cocina ilustrada.

Analizando superficialmente la composición, se aprecia un método habitual en el pintor: el sistema de oponer cuerpos diversos, unos pequeños y otros más grandes, algunos de ellos blandos, a otros reducidos en número y de considerable tamaño, lo que tiende a valorar los volúmenes puros de estos últimos casi con una imponente arquitectónica de indudable efecto, realizado por la impresión de dureza relativa que transmiten las superficies de sus imágenes concretas.

Existen concomitancias con otros cuadros, como el n^o 930 del Prado (cuencos y platos similares), el de la colección Oetker de Bielefeld, el del Museum of Fine Arts, de Boston, etcétera. J. J. Luna supone que Goya se pudo inspirar en este lienzo para su cuadro "Aves muertas" (Museo del Prado, Cat. n^o 752), en la medida en que existen aspectos paralelos, aunque mucho más dramatizados en la obra goyesca.

Bibliografía: A. Mayer, 1942, p. 512. - M. Serullaz, 1947, p. 478. - M. Soria, 1948, p. 216. - E. Lafuente Ferrari, 1953, fig. 255. - F. Chueca Goitia, 1958, fig. 164. - E. Tufts, 1971, p. 166. - J. J. Luna, 1982/83, p. 128, n^o 42. - E. Tufts, 1982, n^o 7. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - J. J. Luna, 1984, p. 156. - E. Tufts, 1985, p. 82, 83.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, n^o 42. - Valencia, 1984, n^o 33. - Florencia, 1986, n^o 76.



55.— *Besugos, condimentos, naranjas, almirez, lebrillo y alcuza.*

Oleo sobre lienzo.

42 x 62 cms.

Firmado bajo el paño blanco L^S. M^Z. D^O. 1772.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 59.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 903).

Compañero del lienzo anterior, tanto por las dimensiones, firma y fecha, como por algunas concomitancias formales —áreas espaciales superiores, motivos de cocina, alimentos y sensación de cierta continuidad casi impalpable—, no se estructura de manera absolutamente paralela, lo que suscita dudas en cuanto al total acierto de dicha opinión.

Dos espléndidos besugos acaparan el protagonismo del lienzo y en torno a ellos se subordinan los demás motivos: naranjas, un paño de cocina, una cabeza de ajos, un evoltorio que contendrá sin duda alguna especia, un lebrillo de Alcorcón y otro invertido, una sartén de largo mango, un almirez, cuya mano se proyecta hacia el fondo, y una alcuza, que al igual que las restantes superficies refleja un cuidado estudio de la luz, que valora los volúmenes, diversifica las tonalidades e independiza los materiales.

El artista muestra aquí su tendencia a las formas geométricas puras y propende a revelar las trazas íntimas de cada objeto, otorgándoles su dimensión espacial; así se advierte un juego interno de conos y troncos de cono compensados, que cierran la composición, en último término, con acierto. El impulso estructurador se mueve con asombrosa seguridad dinamizando vitalmente el conjunto, desde la alcuza hasta el besugo que se erige en casi monolito central como punto de referencia de las líneas verticales; por el contrario, el largo agarrador de la sartén busca la unificación de los elementos opuestos, que se corresponden con su linealidad. Como resultado de ambos estímulos opuestos nace un cohesivo equilibrio reticular de verticales y horizontales, de excelente adecuación a la silenciosa serenidad que la pieza pretende transmitir.

Mantiene relación con el bodegón adquirido por el Cleveland Museum of Art en 1983, en el que un solo besugo protagoniza el cuadro, y con otro vendido en Madrid, en 1982, con procedencia londinense, que figura en la actualidad en la colección Masaveu. Ambas obras aparentan depender estrechamente de ésta.

Bibliografía: E. Lafuente Ferrari, 1935, p. 169. - M. Soria, 1948, p. 216. - G. de Lastic, 1955, p. 44-45. *Id.*, 1955, nº 9, p. 23. - F. J. Sánchez Cantón, 1965, fig. 211. - McGraw-Hill, 1970, fig. 255. - E. Tufts, 1971, p. 165. - J. F. Hoffitt, 1973, p. 124. - I. Bergström, 1977, p. 157. - J. J. Luna, 1982/83, p. 126, nº 41. - E. Tufts, 1982, nº 2. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - A. E. Pérez Sánchez, 1983/84, p. 166, nº 149. - E. Tufts, 1985, p. 83.

Exposiciones: Londres, 1972, nº 190. - Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 41. - Madrid 1983/84, nº 149. - Valencia, 1984, nº 32. - Raleigh/Dallas/New York, 1985, nº 26. - Madrid, 1989, nº 23. - Tokyo/Nagoya, 1992, nº 55.



56.— *Un trozo de salmón, un limón y tres recipientes.*

Oleo sobre lienzo.

42 x 62 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L^S. M^Z. D^O. IS^{TO}. P. AÑO 1772.

Ang. inf. izdo. nº: 7, 58.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 902).

De una fase avanzada en la producción del pintor puede ser considerado este soberbio exponente de su virtuosismo en la captación de los elementos, todos ellos tratados con un lenguaje directo y efectivo. En primer término un limón se contrapone, aislado, al grupo que constituyen una espléndida rodaja de salmón fresco y varios cacharros de cocina; estos últimos son una vasija de cobre, un perol del mismo metal y un puchero de Alcorcón sobre el cual, a modo de tapa, figura un trozo de loza; detrás se adivina el mango perteneciente probablemente a un cucharón. El plano que sustenta el conjunto desaparece en el fondo, subrayado su límite por una cucharilla de larguísimo mango (ver comentarios al nº 907 del Prado).

Los objetos poseen una enorme fuerza expresiva que les individualiza, debida tanto a la perfección con que están ejecutados como al carácter neto y ajustado de sus volúmenes. Meléndez ha construido una escena en la que cada componente actúa de manera clara y simple; parece como si el movimiento se hubiera detenido entre ellos, lo que les permite mostrarse en una especie de animación suspendida, fuera del tiempo. La técnica es irreprochable; conviene destacar la iluminación poderosa que se fija sobre el metal, arrancándole destellos logrados con toques de pincel que juegan con un cromatismo amarillo y rojizo alcanzado mediante una gran riqueza de pasta en ciertos puntos de los recipientes, aplicada con puntual exactitud.

Según todos los indicios semeja compañero del cuadro siguiente, nº 903, con el que acusa diversas analogías que permiten sostener tal hipótesis. En cuanto a los objetos, éstos se advierten en otros lienzos tratados con idénticos principios. Documentan con habilidad los ambientes de la vida diaria, valorando lo inmediato y mostrando el verdadero refinamiento en el gusto por una estética visual.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 216. - F. J. Sánchez Cantón, 1962, p. 256. - W. Pothlades, 1963, fig. 135. - M. Sánchez de Palacios, 1965, p. 32. - F. J. Sánchez Cantón, 1966, p. 256. - *Newsweek*, 1968, p. 99. - *Asahi Graph*, 5, V. 1970, p. 93. - E. Tufts, 1971, p. 164. - R. Torres Martín, 1971, rep. 6. - J. R. Buendía, 1973, p. 248. - O. Aparicio, 1973, p. 26. - A. E. Pérez Sánchez, 1974, p. 99. - J. A. Gaya Nuño, 1977, p. 156. - I. Bergström, 1977, p. 156. - E. Lafuente Ferrari, 1978, p. 304. - J. J. Luna, 1982/83, p. 125, nº 40. - E. Tufts, 1982, nº 1. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 83, 84. - P. Blanco Altozano, 1987, p. 121. - M. C. Espinosa, 1989, p. 72. - A. Rodríguez de Ceballos, 1992, p. 203. - Morales, 1594, p. 220.

Exposiciones: Tokyo/Kyoto, 1970, nº 93. - Burdeos, 1978, nº 120. - Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 40. - Valencia, 1984, nº 31. - Raleigh/Dallas/ Nueva York, 1985, nº 27. - París, 1987/88, nº 86. - Ginebra, 1989, nº 54. - Londres, 1989, nº 16. - Madrid, 1995, nº 26.



57.– *Besugos, naranjas, ajos y diversos recipientes.*

Oleo sobre lienzo.

48 x 68 cms.

Firmado: L^s. E^o. M^{ez}. D^{ra}. D^{zo}. IS^{to}. P^e. AÑO 1772.

Procedencia: Subasta Bonhamns, Londres, 8-12-1992, nº 108. - Galería Caylus, Madrid.

Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias (Colección Pedro Masaveu).

Meléndez en sus trabajos mantiene el criterio de sacar a la luz las ideas y los ideales –en este caso los de la Ilustración, analíticos y didácticos– tácitamente expresados sobre los objetos de la vida diaria, considerados dignos de ser immortalizados, representándolos en cuadros que sean a la vez ciencia y decoración. A tal efecto configura obras como la presente, en la que elegancia y descripción van a la par.

Emplea el mismo método de presentación, en prácticamente todo el primer plano, que el cuadro del Museo del Prado nº 903: similar colocación de los dos besugos y el paño blanco con las naranjas. Las variaciones se dan en el área de la izquierda del lienzo, donde aparecen añadidos más ajos, un cuenco –tal vez de Alcorcón– con cuchara de madera, una vinagrera y, destacando sobre el fondo neutro, en la parte de la derecha, una alcuza y el gran perol de cobre, en sentido distinto de como se ve en el cuadro del Prado nº 918. De hecho, tanto elementos y pormenores, como modos y maneras de darlos a conocer verídicamente, se aprecian en varias pinturas de mano de Meléndez, por lo que se especifican analogías y diferencias en las fichas correspondientes a cada pintura.

Se da una elevada tendencia al claroscuro, así como un deseo de subrayar la monumentalidad de los motivos, de manera que sugieran casi una especie de barrera constructiva de gran energía tectónica. También hay que reseñar la circunstancia diferenciadora de las otras dos versiones –la del Prado y la de Cleveland–, constituida por el caldero de cobre cuya peculiar inclinación desarrolla cierto grado de diagonalidad en la composición, acentuando el basculamiento del conjunto en dirección a la izquierda del lienzo.

Exposiciones: Madrid, 1994/95, p. 164, 167. - Londres, 1995, nº 57.



58.— *Guindas y albaricoques en rama y sobre un plato.*

Oleo sobre lienzo.

41 x 62 cms.

Firmado en el borde de la madera: L^s. M^z. AÑO 1773.

Ang. inf. izdo. nº: 205.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 920).

Sobre un fino plato (de Alcora, Buen Retiro o incluso oriental), que muestra casi imperceptibles motivos lineales, un espectacular grupo de albaricoques, algunos en ramo luciendo múltiples hojas y diversas guindas, todavía sostenidas por el ramaje, constituyen una decorativa naturaleza muerta, dotada de gran vitalidad e inventiva; fuera del recipiente otras frutas de la misma especie se dispersan por el plano que, según es habitual, sirve de base al conjunto.

Destaca en esta obra la gracia y la ligereza de la peculiar estructura, muy distinta de las sólidas realizaciones de la década precedente; el juego de líneas contrapuestas y la facilidad de su disposición sugieren un dinamismo infrecuente en la producción de Meléndez, tanto que semejan pertenecer a una motivación estética distinta, más alegre y desenfadada.

En cuanto a la riqueza de detalles, a pesar de la simplicidad de la pieza, triunfa el decorativismo y aquéllos se expresan con el acostumbrado virtuosismo que procura analizar cada una de las superficies con objeto de dar idea de la textura adecuada, en unos casos mate y en otros brillante, tersa o rugosa, según corresponda a los frutos o a sus hojas, siempre con la intención de traducir las calidades táctiles de la materia y ofrecer al espectador la impresión verosímil de la realidad de los elementos que conforman los productos de la naturaleza. Igualmente, la mesa muestra las menudas muescas o hendiduras que evitan el excesivo pulimento de la superficie, necesariamente tosca para ser convincente en su personificación de un mueble doméstico de uso frecuente.

Al parecer, forma pareja con el presente lienzo el cuadro nº 921, del Prado, de acuerdo con el denominador común de analogías que poseen, basado en una concepción absolutamente empírica, poco participativa de los recursos habituales que enriquecen y complican otras obras del mismo autor.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - E. Tufts, 1971, p. 170. - J. J. Luna, 1982/83, p. 130, nº 43. - E. Tufts, 1982, nº 19. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 84, 85.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 43. - Valencia, 1984, nº 34. - Raleigh/Dallas/New York, 1985, nº 33.



59.- *Peras y guindas.*

Oleo sobre lienzo.

41 x 62 cms.

Firmado en el borde de la madera: L^S. E^O. M^Z. D^{ZO}. AÑO 1773.

Ang. inf. izdo. nº 7, 240.

Al dorso del lienzo: P^e. N^{ro}. S^{or}.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial, - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. nº 921).

El luminoso colorido y la poco menos que insuperable delicadeza de los trazos contribuyen a la valoración singular del cuadro, testimoniando el gusto por el acabamiento, propio del depurado oficio que expresa el autor, siempre amigo de la mayor precisión en el detalle a efectos de una mejor comprensión del asunto que atrae su atención.

No es habitual encontrar la terminación del plano que sirve de basamento a las composiciones en la obra de Meléndez, pero en el presente caso se puede apreciar cómo concluye uno de sus extremos, sugiriendo con mayor evidencia la idea de una mesa rústica, caracterización esta última avivada por los menudos detalles que la definen.

El cuadro es, sin duda, pareja del precedente, tanto por la fecha de la firma como por la similitud de ideas que desarrollan en lo tocante a composición y personalidad distintiva de las frutas que ofrecen. Varias peras, algunas con hojas y guindas en ramo, colman un plato "de castañuela" con borde historiado y decoración incisa en su cara interna; a su lado albaricoques, guindas y peras se distribuyen de forma equilibrada por la superficie de la mesa.

Una luz clara cae sobre los objetos individualizándolos, ya sean frutas, madera o loza, y extrae de ellos sus valores inmediatos, confiriéndoles una fuerza expresiva que les proyecta con vigor escultórico sobre el tradicional fondo neutro que Meléndez emplea para casi toda su producción, al tiempo que el retorcimiento de hojas y ramas sugiere, intensamente heridos por la implacable expansión lumínica, un aéreo flotar de líneas y superficies, que da una dimensión distinta al espacio circundante, logrado con una extraordinaria economía de medios, a la vez que con una indudable maestría.

Bibliografía: M. Soria, 1948, p. 217. - J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 570. - E. Tufts, 1971, p. 171. - J. J. Luna, 1982/83, p. 132, nº 44. - E. Tufts, 1982, nº 20. - E. Tufts, 1985, p. 85.

Exposiciones: Madrid/Barcelona, 1982/83, nº 44. - Valencia, 1984, nº 35.



60.— *Cerezas sobre un plato, melocotones y una jarra.*

Oleo sobre lienzo.

49 x 37 cms.

Firmado sobre el borde de la mesa: L. M^z. D^z.

Procedencia: Legado de Don Laureano de Jado en 1927.

Bilbao. Museo de Bellas Artes (nº inv. 69/173).

El conjunto de elementos se encuentra presidido por una soberbia jarra de cerámica de Talavera, ante la que se sitúan un plato con cerezas —algunas de ellas en ramo— y unos melocotones, uno de los cuales supera, hacia adelante, el borde de la mesa de madera, sobre la que reposan todos los motivos. La jarra talaverana es un detalle inusual en las obras del pintor, que se inclina generalmente por otros tipos de cerámica. Se trata de una pieza de colorido predominantemente azul, del tipo llamado “de burdalera” por su estructura con decoración “de montería”. Es propia del siglo XVIII, más fina y compleja de diseño que las que aparecen en otros lienzos; muestra a un cuadrúpedo corriendo dentado en un paisaje campestre en el que la vegetación da una digna réplica decorativa al animal. Este tipo de objetos eran frecuentes en las casas y cocinas de la época, así como el fino plato de loza, que posee casi imperceptibles motivos lineales en su decoración.

La relación entre la sólida pieza del fondo y el grafismo delicado de las frutas en sus ramajes, da lugar a una concepción eminentemente plástica que sirve al autor para conseguir una sensación de profundidad muy notable, realzada aún más por el fondo neutro sobre el que se destaca la composición. Al parecer, la idea de Meléndez es más dinámica, si se compara con obras de la década anterior, e incluso responde a una motivación estética distinta más alegre y desenfadada. Existen concomitancias claras entre esta obra y las del Museo del Prado, nº 920 y nº 921, firmadas y fechadas en 1773, lo que permite pensar que el presente cuadro pertenece al mismo momento.

En lo concerniente a la riqueza de detalles, a pesar de la sencillez de la pieza, éstos se expresan con el acostumbrado virtuosismo que procura analizar las superficies con objeto de lograr la textura adecuada, en unos casos mate y en otros brillante, tersa o blanda y rugosa, según corresponda a los frutos, a las hojas o a las superficies, siempre con la intención de traducir las calidades táctiles de la materia y ofrecer al espectador la impresión verosímil de la realidad de los productos de la naturaleza o de los objetos salidos de la mano del hombre.

La prodigiosa habilidad del autor se evidencia en el carácter elegante de que sabe dotar a un tema tan aparentemente prosaico. Con ritmo lineal muy peculiar contrapone los perfiles de la jarra y el plato, en un gusto por la sensibilidad hacia los motivos de curvas, al aparente desorden de las frutas, estableciendo, al tiempo, las lógicas diferencias entre objetos.

Bibliografía: J. Cavestany, 1936, p. 97. - J. A. Gaya Nuño, 1968, p. 159. - Museo de B. A. de Bilbao, p. 78. - E. Tufts, 1971, p. 178. - J. de Bengoechea, 1978, p. 209. - J. J. Luna, 1982/83, p. 29. - E. Tufts, 1982, nº 46. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1983, p. 166. - E. Tufts, 1985, nº 91.

Exposiciones: Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, nº 32. - Tokyo/Amagasaki/Iwaki, 1987, nº 6. - Madrid, 1989, nº 24. - Padua/Roma, 1991, nº 15.



61.– *Pepinos, tomates y distintos recipientes.*

Oleo sobre lienzo.

41 x 62 cms.

Firmado en el borde de la mesa: L^s. E^o. M^z. D. R^a. D^{zo}. IS^{to}. P^e. 1774.

Ang. inf. izdo. n^o: 7, 559.

Por detrás del lienzo: P^e. N^{ro}. S^{or}.

Procedencia: Colecciones Reales. Casita del Príncipe. El Escorial. - Palacio Real de Aranjuez.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n^o 930).

Es ésta una de las curiosas piezas del artista que ostenta en la firma las abreviaturas de su nombre completo, a la vez que ilustra sobre la fecha de ejecución de la misma, muy importante porque se trata del cuadro que especifica la fecha más tardía conocida de su mano. A Meléndez le quedaban aún seis años de vida que quizá fueron desdichados, de acuerdo con la difícil situación económica en que se mantenía a duras penas, no obstante los “socorros” de la Corte.

Sobre el presente lienzo, el autor ha procurado conjugar los componentes más característicos de una sencilla ensalada, aprovechando al tiempo el asunto para mostrar junto a los pepinos y tomates –contrastados merced a su diversidad de tonalidades–, un lebrillo de Alcorcón tapado con un plato que sin duda pertenece al grupo que figura en torre a su lado, todos de Puente del Arzobispo; se añaden una vinagrera, una alcuza y un salero, utensilios relacionados entre sí, bien por ser empleados para el servicio, bien por contener los condimentos adecuados para tan popular combinado de alimentos.

La asociación de objetos de diferentes materiales con las hortalizas permite al autor establecer comparaciones cualitativas entre las diversas superficies de cada uno de los motivos representados, revelando así su facilidad para conseguir con el pincel la plasmación de distintas texturas. En este caso la composición, aparentemente desordenada, se dispone sobre una tabla figurada, a manera de mesa, y se destaca sobre un fondo neutro, con el mismo interés por resaltar los volúmenes netos, consiguiendo la sensación de relieve que se aprecia en toda la producción del maestro. Como peculiaridad distintiva presenta pepinos en un cuadro, y su abundancia y colocación les convierte en los auténticos protagonistas de la obra, destacándose vivamente sus rugosas pieles por comparación con las pulidas de los tomates o la brillantez de los utensilios, concebidos estos últimos con un rigor formal que les aproxima a un concepto geométrico de indudable pureza.

Había un lienzo parecido con variantes –que tal vez no sea de Meléndez en razón de su inferior calidad– en el comercio londinense, en 1985 (E. Tufts, 1985, p. 97). Ostentaba firma y fecha de 1771, aunque no pueden establecerse conclusiones fiables al respecto sin haber visto la pieza con mayores posibilidades de análisis.

Bibliografía: A. Onieva, 1956, lám. 22. - E. Tufts, 1971, p. 174. - J. J. Luna, 1982/83, p. 134, n^o 45. - E. Tufts, 1982, n^o 29. - L. C. Gutiérrez Alonso, 1985, p. 166. - E. Tufts, 1985, p. 85, 86.

Exposiciones: Madrid, 1950. - México, 1978, n^o 60. - Berlín, 1982, n^o 4/13. - Madrid/Barcelona, 1982/83, n^o 45. - Valencia, 1984, n^o 36. - Raleigh/Dallas/Nueva York, 1985, n^o 34. - Madrid, 1989, n^o 43.



Indice de Cuadros

	PAG.
1.- Manzanas, peras, cajas de dulce y recipientes.	59
2.- Peritas, pan, jarra, frasca y vasija.	61
3.- Cerezas, ciruelas, queso y jarra.	63
4.- Naranjas, sandías, mielero y cajas de dulce.	65
5.- Limas, naranjas, acerolas, sandía y enfriador.	67
6.- Ciruelas, un pero y cestillo con uvas.	69
7.- Pescados, cebolletas, pan y objetos diversos.	71
8.- Jamón, huevos, pan, sartén, platos y jarra.	73
9.- Pichones, cesto con alimentos, recipientes y utensilios de cocina.	75
10.- Pan, cantarilla, frasca y cesta con servilleta, platos y una copa.	77
11.- Pan, peras, queso y recipientes.	79
12.- Melón, jarra, cesta de merienda, botella y pan.	81
13.- Peras, melón, platos y barril.	83
14.- Sandías, barrilete y cajas de dulce.	85
15.- Ciruelas, brevas, pan y diversos recipientes.	87
16.- Racimo de uvas, peras sobre un plato y barrilete.	89
17.- Manzanas, plato con uvas, rosca de pan y botella de vino.	91
18.- Naranjas, melón y cajas de dulce.	93
19.- Coliflor y utensilios de cocina.	95
20.- Botella, jarra, empanadas y cuchillo.	97
21.- Jarra, queso, rosca, sandía y otras frutas.	99
22.- Manzanas, uvas y un recipiente.	101
23.- Granadas, manzanas, cajas de dulce y recipientes.	103
24.- Limas, caja de dulce, salva y recipientes.	105
25.- Albaricoques, bollos y recipientes variados.	107
26.- Sandía, pan, bollos y copa de vino.	109
27.- Pan, granadas, plato de higos, cuchillo, botella y copa de vino.	111
28.- Servicio de chocolate y dulces.	113
29.- Caja de dulce, rosca, frutero, vaso, enfriador y otros objetos.	115
30.- Cajas de jalea, recipientes y bollos.	117
31.- Acerolas, manzanas, queso y recipientes diversos.	119
32.- Queso, plato de acerolas, setas, manzanas, peras y recipientes diversos.	121
33.- Membrillo, melocotones, uvas y melón.	123
34.- Melón, granadas y manzanas sobre un plato.	125
35.- Plato con brevas, hogaza de pan y botella.	127
36.- Plato con higos, brevas y sandía.	129
37.- Madroños, melón y uvas.	131
38.- Melocotones, uvas, frasca y cantarilla.	133
39.- Frutas, pan, piezas de cerámica y botella.	135
40.- Peros, granadas y uvas en un paisaje.	137

	PAG.
41.- Peros y sandías en un paisaje.	139
42.- Plato con uvas, peras y melocotones en un paisaje.	141
43.- Calabaza, bigos, bota de vino y cesto de merienda en un paisaje.	143
44.- Ciruelas en un plato, bigos y rosca sobre una servilleta.	145
45.- Un plato con uvas blancas y tintas.	147
46.- Acerolas en un cestillo y en matas con paisaje.	149
47.- Melones, uvas y manzanas.	151
48.- Moras sobre un plato y ciruelas verdes en un paisaje.	153
49.- Perdices, ajos, envoltorios y utensilios de cocina.	155
50.- Chorizos, jamón, cacharros y otros motivos.	157
51.- Pan, peros, queso y varios recipientes.	159
52.- Ostras, ajos, huevos, perol y puchero.	161
53.- Chuletón, diversos alimentos y varios recipientes.	163
54.- Dos perdices, cebollas, cuenco y platos.	165
55.- Besugos, condimentos, naranjas, almirez, lebrillo y alcuza.	167
56.- Un trozo de salmón, un limón y tres recipientes.	169
57.- Besugos, naranjas, ajos y diversos recipientes.	171
58.- Guindas y albaricoques en rama y sobre un plato.	173
59.- Peras y guindas.	175
60.- Cerezas sobre un plato, melocotones y una jarra.	177
61.- Pepinos, tomates y distintos recipientes.	179

Reproducciones en Blanco y Negro

	PAG.		PAG.
• Autorretrato.	9 y 57	• Melón, peras y utensilios de cocina.	41
• Retrato de desconocido.	10	• Membrillos, cajas y recipientes.	42
• Panes, frutas, cesto y utensilios en un paisaje.	11	• Bodegón.	43
• Uvas, bigos, caldero y platos.	13	• Melones, peras y ciruelas.	44
• Panes, jamón, bortalizas y utensilios de cocina.	21	• Alcachofas en un paisaje.	46
• Chuleta, pan y cacharros.	23	• Manzanas, ciruelas, peras y cesto.	47
• Naranjas, limones, cesto y recipientes.	25	• Frutas, botella, enfriador y cesta con servilleta.	48
• Naranjas, nueces, cajas, jarros y barrilete.	27	• Melocotones, cesto de ciruelas y mielero.	49
• Pichones, cebollas, panes y utensilios de cocina.	31	• Besugo, pan y elementos de cocina.	50
• Coliflor, cesto y otros motivos de cocina.	32	• Naranjas, cajas y mielero.	51
• Bodegón.	33	• Cestillo de acerolas en un paisaje.	52
• Bodegón.	35	• Madroños, barrilete y panes.	53
• Bodegón.	37	• Pichones, bortalizas y cacharros.	53

• El Pintor Francisco Antonio Meléndez y su familia
 en acción de gracias a la Virgen de Atocha por salvarse de un naufragio.
 (Autor: Francisco Antonio Meléndez)

PAG. 29

Abreviaturas

- A.: Academia.
 Ap.: Apolo.
 A. A.: Amour de l'Art.
 A. A. F.: Archives de l'Art Français.
 A. A. M.: Arte Antica e Moderna.
 A. A. V.: Archivo de Arte Valenciano.
 A. B.: Art Bulletin.
 A. E.: Arte Español.
 A. E. A.: Archivo Español de Arte.
 A. F.: Art de France.
 A. H.: Archivo Hispalense.
 A. I.: Arte Illustrata.
 A. I. E. M.: Anales del Instituto de Estudios Madrileños.
 A. I. E. O.: Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes.
 A. I. I. E.: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.
 A. M.: Arts Magazine.
 A. N.: Art News.
 A. N. A.: Art News Anual.
 A. Q.: Art Quarterly.
 B. A.: Beaux Arts.
 B. A. E.: Biblioteca de Autores Españoles.
 B. H.: Bulletin Hispanique.
 B. I. F. E.: Bulletin de l'Institut Français en Espagne.
 B. M.: Burlington Magazine.
 B. M. I. C. A.: Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar.
 B. M. P.: Boletín del Museo del Prado.
 B. R. A. H.: Boletín de la Real Academia de la Historia.
 B. S. A. U. V.: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid.
 B. S. E. E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
 B. S. H. A. F.: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français.
 C.: The Connoisseur.
 C. A.: Cahiers d'Art.
 C. Ar.: Connaissance des Arts.
 C. B.: Cahiers de Bordeaux.
 G.: Goya.
 G. B. A.: Gazette des Beaux Arts.
 H. 16.: Historia 16.
 I. H. A.: Information d'Histoire de l'Art.
 J. A.: Jardin des Arts.
 J. W. C. I.: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.
 M. D.: Master Drawings.
 M. F.: Médecine de France.
 M. H.: Mundo Hispánico.
 M. J. B. K.: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst.
 P.: Paragone.
 R. A.: Revue de l'Art.
 R. As.: Revue des Arts.
 R. A. A. M.: Revue de l'Art Ancien et Moderne.
 R. A. B. M.: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
 R. E. A.: Revista Española de Arte.
 R. H.: Revue Hispanique.
 R. I. E.: Revista de Ideas Estéticas.
 R. L.: Revue du Louvre.
 R. S.: Reales Sitios.
 R. S. B. A. D.: Réunion des Sociétés des Beaux Arts des Départements.
 R. U. C.: Revista de la Universidad Complutense.
 S. A.: Storia dell'Arte.
 S. A. A.: Seminario de Arte Aragonés.
 S. G.: Starye Gody.
 U.: Urtekaria.
 Z. B. K.: Zeitschrift für Bildende Kunst.

Bibliografía General

- J. VAN ACKERE: "L'Europe de la renaissance, du baroque et du rococo". Bruselas, 1969.
- H. ACTON: "The Bourbons of Naples". Londres, 1956.
- P. R. ADAMS: "A Panorama of Spanish Art". *Ap.*, 1971. Abril, p. 268-279.
- J. ADHEMAR: "Graphic Art of the 18th Century". Nueva York-Londres-Toronto, 1964.
- M. AGUEDA VILLAR: "La colección de pinturas del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón". *B. M. P.*, 8, 1982, p. 102-117.
- P. AGUADO BLEYE: "Manual de Historia de España". Madrid, 1947/53.
- F. AGUILAR PIÑAL: "Relatos de viajes de extranjeros por la España del siglo XVIII. Estudios realizados hasta el presente". *B. C. E. S.*, XVIII, núm. 4-5, 1977, p. 203-208.
- E. M. AGUILERA: "Pintores españoles del siglo XVIII". Barcelona, 1946.
- M. P. AGUILLO, A. ESPINOS, A. LOPEZ-YARTO, M. P. RAVINA y M. L. TARRAGA: "Bibliografía del Arte en España". Madrid, 1976.
- M. AGULLO Y COBO: "Noticias sobre Pintores Madrileños de los siglos XVI y XVII". Granada-Madrid, 1978.
- M. AGULLO Y COBO: "Más noticias sobre Pintores Madrileños de los siglos XVI al XVIII". Madrid, 1981.
- M. AGULLO Y COBO: "Documentos para la Historia de la pintura española". Madrid, 1994.
- S. ALCOLEA: "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII". Barcelona, 1961/62.
- S. ALCOLEA: "Mariano Salvador Maella". *The Register of the Museum of Art. Kansas*, III. Invierno, 1967, p. 24.
- S. ALDANA FERNANDEZ: "Pintores Valencianos de Flores (1766-1866)". Valencia, 1970.
- ALMONEDA 1758-1814 (*Diario de Madrid*). *A. E.*, XLII, 1959, p. 189.
- R. ALTAMIRA: "Historia de España y de la civilización española". Barcelona, 1928/29.
- ALVAREZ DE COLMENAR: "Les délices de L'Espagne". Leyden, 1715.
- J. AMADOR DE LOS RÍOS y J. D. RADA Y DELGADO: "Historia de la Villa y Corte de Madrid". Madrid, 1983.
- UN AMIGO DEL ARTE: "El nuevo Museo Cerralbo". *A. E.*, XXXII, 1949, p. 127.
- M. S. ANDERSON: "Europa en el siglo XVIII". Madrid, 1964.
- R. ANDIOL: "Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII". Madrid, 1976.
- G. ANES: "Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII". Madrid, 1969.
- G. ANES: "El Antiguo Régimen: Los Borbones". *Hª de España*, IV, Alfaguara. Madrid, 1975.
- R. ANGELIS y P. GUINARD: "Tout l'oeuvre peint de Goya". París, 1976.
- D. ANGULO INIGUEZ: "Pintura del siglo XVII". *Ars Hispaniae*, Vol. XV. Madrid, 1971.
- E. M. APARICIO OLMOS: "Palomino: su arte y su tiempo". Valencia, 1966.
- O. APARICIO: "Los bodegones en la pintura del Museo del Prado". Madrid, 1973.
- C. AREAN: "La pintura española". Madrid, 1971.
- E. ARIAS ANGLES et al.: "Relaciones artísticas entre España y América". Madrid, 1990.
- P. ARIES: "L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime". París, 1960.
- E. ARMSTRONG: "Elisabeth Farnèse". Londres, 1982.
- R. ARNAEZ: "Dibujos de Francisco Bayeu en el Museo del Prado". *A. E. A.*, nº 178, 1972.
- R. ARNAEZ: "Dibujos españoles del siglo XVIII". Museo del Prado, Madrid, 1975.
- J. L. ARRESE: "Antonio González Ruiz". Madrid, 1973.
- F. ARRIBAS ARRANZ y S. GONZALEZ DE ARRIBAS: "Noticias y documentos para la Historia del Arte en España en el siglo XVIII". *B. S. A. A. V. V.*, 1961.
- ART TREASURES IN SPAIN. Nueva York, 1970.
- ASAHI GRAPH: "Exhibition of Spanish Art". Tokyo, 1970.
- A. E. AUSTIN: "The Baroque". *A. N. A.*, 19 (1950), p. 21.
- A. E. AUSTIN y H. R. HITCHCOK: "Aesthetic of the Still-Life over Four Centuries". *A. N.*, 36. Febrero, 1938.
- M. AVILES FERNANDEZ: "La instauración borbónica". Madrid, 1973.
- F. BALDINUCCI: "Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua". Florencia, 1681/1728 (ed. 1845/47).
- A. BALLESTEROS Y BERETTA: "Historia de España y su influencia en la Historia Universal". Barcelona, 1918/1940.
- S. BANN: "The True Vine: On Visual representation and the Western Tradition". Cambridge, 1989.
- J. M. BARBEITO: "El Alcázar de Madrid". Madrid, 1992.
- J. L. BARRIO MOYA: "Una importante colección pictórica madrileña del siglo XVIII". *B. M. I. C. A.*, 18, 1984, p. 151-159.
- J. BATICLE: "Les attachés françaises de Luis Paret y Alcázar". *R. L.*, 1966, nº 3.
- J. BATICLE: "Spanische Malerei", en "Propylaen Kunstgeschichte", X. Berlín, 1971.
- E. BATTISTI: "Rinascimento e Baroco". Turín, 1960.
- A. BAUDRILLART: "Philippe V et la Cour de France". París, 1890.
- A. DE BAVIERA y G. MAURA: "Documentos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España". *B. R. A. H.*, 1929, II, p. 729.
- D. BAYON: "Originalidad y significado de las primeras naturalezas muertas españolas". *R. I. E.*, 109, 1970, p. 3-41.
- G. BAZIN: "A Gallery of Flowers". Londres, 1960.
- G. BAZIN: "Baroque and Rococo". Londres, 1964.

- G. BAZIN: "Le temps des Musées". Lieja-Bruselas, 1967.
- W. BECKFORD: "Travel-Diaries, II". Cambridge, 1928.
- C. BEDAT: "L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)". Toulouse, 1974. Madrid, 1989.
- A. BELTRAN: "Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza". Zaragoza, 1964.
- E. BENEZIT: "Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs". Gründ, 1976.
- J. DE BENGOCHEA: "Museo de Bellas Artes de Bilbao". Bilbao, 1978.
- E. BENKARD: "Das Selbstbildnis". Berlin, 1927.
- I. BERGSTRÖM: "Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century". Londres-Nueva York, 1956.
- I. BERGSTRÖM: "Maestros españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII". Madrid, 1970.
- I. BERGSTRÖM et al.: "Stilleben". Zurich, 1979.
- W. BERT: "Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts". Munich, 1960/1962.
- P. BEROQUI: "Apuntes para la Historia del Museo del Prado". B. S. E. E., 1930.
- P. BEROQUI: "El Museo del Prado. Notas para su historia". Madrid, 1933.
- J. BIALOSTOCKI: "The Message of Images". Viena, 1988.
- P. BLANCO ALTOZANO: "Luis Meléndez: análisis estético y significativo de sus bodegones" en "El Arte de las Cortes Europeas del siglo XVIII". Madrid-Aranjuez, 1987, p. 121-128.
- W. BLUNT: "The Art of Botanical Illustration". 1950.
- G. y U. BOCCHI y J. T. SPIKE: "Naturalia. Nature morte in collezioni pubbliche e private". Turín, 1992.
- F. BOLOGNA: "Francesco Solimena". Nápoles, 1958.
- A. BONET CORREA (Ed.): "Historia de las artes aplicadas e industriales en España". Madrid, 1982.
- W. BORN: "Still-Life Painting in America". 1947.
- S. BOTTARI: "Apunti sul Recco". A. A. M., 1961, p. 354.
- Y. BOTTINEAU: "Les inventaires royaux et l'histoire de l'art: l'exemple de l'Espagne. 1666-1746". I. H. A., XV, 1959.
- Y. BOTTINEAU: "L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746". Burdeos, 1962 (ed. París, 1993).
- Y. BOTTINEAU: "L'Art Baroque". París, 1986.
- Y. BOTTINEAU: "L'Art de cour dans l'Espagne des lumières". 1986.
- Y. BOTTINEAU: "Les Bourbons d'Espagne". París, 1993.
- G. BRENAN: "The Literature of the Spanish People". Nueva York, 1957.
- A. E. BRINCKMAN: "Arte Rococó". Barcelona, 1953.
- J. BROWN: "Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting". Princeton, 1978 (Madrid, 1980).
- J. BROWN: "The Golden Age of Painting in Spain". New Haven-Londres, 1981 (Madrid, 1990).
- E. BRUNETTI, R. CAUSA, I. FALDI et al.: "La natura morta italiana". Milán, 1964.
- N. BRYSON: "Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting". Londres, 1990.
- J. R. BUENDIA: "El Prado Básico". Madrid, 1973.
- J. CABRERA PUJAL: "Historia de la economía española". Barcelona, 1943.
- J. K. CADOGAN (Ed.): "Wadsworth Atheneum Paintings. II, Italy and Spain". Hartford, 1991.
- M. A. CALATAYUD: "Real Gabinete de Historia Natural 1752-1786". Madrid, 1987.
- F. CALVO SERRALLER: "Teoría de la pintura del Siglo de Oro". Madrid, 1981.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY: "The New Cambridge Modern History". Cambridge 1960/1970.
- J. CAMON AZNAR et al.: "Arte español del siglo XVIII". Summa Artis, XXVII, Madrid, 1984.
- J. CARRETE PARRONDO et al.: "El grabado en España. S. XV al XVIII". Summa Artis, XXXI, Madrid, 1989.
- J. E. CASAFIEGO: "La caza en el arte español". Madrid, 1982.
- CATALEG: "Museu d'Art de Catalunya". Barcelona, 1936.
- R. CAUSA: "Pittura Napoletana dal XV al XIX Secolo". Bérgamo, 1961.
- R. CAUSA: "Natura morta a Napoli nel Seicento-Settecento". Storia di Napoli, Vol. V. Nápoles, 1972.
- CAVEDA: "Memorial para la historia de la Real Academia de San Fernando". Madrid, 1867.
- J. CAVESTANY: "Pintores españoles de flores". A. E., 6, 1922, p. 124.
- J. CAVESTANY: "Floreros y bodegones en la Pintura Española". Madrid, 1936.
- J. A. CEAN BERMUDEZ: "Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1800.
- C. E. CHAFMAN: "A History of Spain". Nueva York, 1966.
- J. CHASTENET: "La vie quotidienne en Espagne au temps de Goya". París, 1966.
- A. CHATELET y J. THUILLIER: "La peinture française de Fouquet à Poussin". Cinebra, 1964.
- P. CHAUNU: "La civilisation de l'Europe des lumières". París, 1971.
- P. CHERRY: "Reseña expo, 'Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya'". B. M., 126, 1984, p. 60.
- F. CHUECA GOITIA: "Madrid y Sitios Reales". Barcelona, 1958.
- V. CIAN: "Italia e Spagna del secolo XVIII". Turín, 1896.
- J. CIERVO PARADELL: "Pintores de España 1480-1874". Barcelona, 1925.
- A. CIRICI PELLICER: "Treasures of Spain from Charles V to Goya". Ginebra, 1965.
- A. COAST: "Flowers and their Histories". 1956.
- P. COAST: "Flowers in History". 1971.
- C. COLEY: "The Delectable Foothills of Spanish Painting". A. N., LXII, Marzo, 1963, p. 22.
- C. CONNOLLY: "A Stroll through Rococoland". A. N., LIII, Febrero, 1955, p. 23.
- T. DA COSTA KAUFMANN: "The Mastery of Nature. Aspects of Art Science and Humanism in the Renaissance". Princeton, 1993.
- M. COURCY: "L'Espagne après la paix d'Utrecht (1713-1715)". París, 1981.
- W. COXE: "L'Espagne sous les rois de la maison Borbon". París, 1827.
- J. M. CROISILLE: "Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompei, Herculaneum et Stabies". Bruxelles, 1965 (Collection Latomus, Vol. LXXXVI).
- J. CROW: "Spain. The Root and the Flower". Nueva York, 1963.
- W. DALRYMPLE: "Travels through Spain in 1774". Londres, 1777.
- O. DELGADO: "Paret y Alcázar". Madrid, 1957.
- G. DE LOGU: "Natura Morta Italiana". Bérgamo, 1962.
- G. DESDEVIZES DU DEZERT: "L'Espagne de l'ancien régime". París, 1897/1904.
- G. DESDEVIZES DU DEZERT: "La société espagnole au XVIIIe siècle". R. H., 1925 1927, 1928.
- M. DEVEZE: "L'Europe et le monde à la fin du XVIIIe siècle". París, 1970.

- F. DIAZ PLAJA: "La vida española en el siglo XVIII". Barcelona, 1946.
- J. T. DILLON: "Travels Through Spain". Londres, 1780.
- A. DOMINGUEZ ORTIZ: "La Sociedad española del siglo XVII". Madrid, 1955.
- A. DOMINGUEZ ORTIZ: "España ante la Paz de los Pirineos". "Hispania", XIX, 1959.
- A. DOMINGUEZ ORTIZ: "El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias". Madrid, 1973.
- A. DOMINGUEZ ORTIZ: "Una visión crítica del Madrid del siglo XVIII" en "Hechos y figuras del siglo XVIII español". Madrid, 1973, p. 89-120.
- A. DOMINGUEZ ORTIZ: "Aspectos de la España de Feijóo" en "Hechos y figuras del siglo XVIII español". Madrid, 1973, p. 121-158.
- A. DOMINGUEZ ORTIZ: "Sociedad y Estado en el siglo XVIII español". Barcelona, 1976.
- B. DE DOMINICI: "Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani". 3 Vols. Nápoles, 1742/1745.
- M. DUQUE OLART: "Pintura de flores: la obra de Juan de Arellano". G., 191, 1986, p. 272-279.
- L. DUSSIEUX: "Les artistes français à l'Etranger". París, 1876.
- T.W. EARP: "Flower and Still-Life Painting". Studio, 1928/29, Winter.
- C. EISLER: "Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools excluding Italian". Londres, 1977.
- J. H. ELLIOT: "La España Imperial". Barcelona, 1965.
- R. ENGASS y J. BROWN: "Italy and Spain 1600-1750". Nueva Jersey, 1970.
- ESPASA CALPE: "Enciclopedia General Ilustrada". Madrid. Vol. XXXIV.
- M. C. ESPINOSA MARTIN: "Aportes documentales a los bodegones de Luis Meléndez". B. M. P., X, 1989, p. 67-77.
- "EXPOSICION DE LA PINTURA ANTIGUA EN CADIZ". A. E. A., XVII, 1944, p. 182.
- M. FARE: "La nature morte en France". París, 1962.
- M. FARE: "Le grand siècle de la nature morte en France, le XVIIe siècle". Friburgo, 1974.
- M. y F. FARE: "La vie silencieuse en France. La Nature Morte au XVIIIe siècle". Friburgo, 1976.
- O. FERRARI: "Considerazione sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco, 1707-1734". S. A., 1979, p. 11.
- O. FERRARI y G. SCAVIZZI: "Luca Giordano". Nápoles, 1966 (ed. 1992).
- A. FERRER DEL RIO: "Historia del Reinado de Carlos III en España". Madrid, 1856.
- H. A. L. FISHER: "A History of Europe". Londres, 1936.
- L. FLORENNE: "Dans le goût de Pillement". M. F., n° 178, 1967, p. 17.
- L. FLORENNE: "Pillement, paysagiste en son temps". M. F., n° 180, 1967, p. 17.
- M. FLORISOONE: "La peinture française du Dix-Huitième siècle". París, 1948.
- M. FLORISOONE: "Sur quelques récents problèmes de la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles". R. As., 1955, p. 57-64.
- B. FOTHERGILL: "Sir William Hamilton. Envoy Extraordinary". Londres, 1969.
- D. FREDBERG: "The origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands, Decoration and Devotion". M. J. B. K., 32, 1981, p. 115-150.
- M. J. FRIEDLANDER: "Landscape, Portrait and Still-Life. Their Origin and Development". 1949.
- A. W. FROTHINGHAM: "Spanish Glass". Nueva York, 1963.
- A. GALLEGO: "Historia del grabado en España". Madrid, 1979.
- J. GALLEGO: "El Madrid de los Austrias". "Revista de Occidente", n° 73, Abril, 1969.
- J. GALLEGO: "Le peinture espagnole". Madrid, 1962.
- J. GALLEGO: "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Madrid, 1972.
- J. GALLEGO: "El pintor de artesano a artista". Granada, 1976.
- E. GARCIA CHICO: "Documentos para el estudio del arte en Castilla". 2 Vols. Univ. Valladolid, 1946.
- M. C. GARCIA SAIZ y J. L. BARRIO MOYA: "Presencia de cerámica colonial mexicana en España". A. I. I. E., 58, 1987, p. 103-110.
- M. GASSER: "Das Selbstbildnis". Zurich, 1961.
- P. GASSIER y J. WILSON: "Vida y obra de Francisco de Goya". Barcelona, 1974.
- P. GAY: "The age enlightenment". Nueva York, 1966.
- J. A. GAYA NUÑO: "Historia del Arte Español". Madrid, 1946.
- J. A. GAYA NUÑO: "Autorretratos de Artistas Españoles". Barcelona, 1950.
- J. A. GAYA NUÑO: "MADRID". Barcelona, 1950.
- J. A. GAYA NUÑO: "El Museo del Prado, disperso e inédito". B. S. E. E., 1954.
- J. A. GAYA NUÑO: "Palomino". Córdoba, 1956.
- J. A. GAYA NUÑO: "La pintura española fuera de España". Madrid, 1958.
- J. A. GAYA NUÑO: "Historia y guía de los museos de España". Madrid, 1968.
- J. A. GAYA NUÑO: "Historia del Museo del Prado". Madrid, 1969.
- L. GERSHOY: "L'Europe des princes éclairés". París, 1966.
- H. GERSON y E. H. TER KUILE: "Art and architecture in Belgium (1600/1800)". Harmondsworth, 1960.
- L. GOLDSCHIEDER: "Five Hundred Self-Portraits". Londres, 1937.
- R. GOLDWATER: "Artist painted by Themselves". A. N., XXXVIII, Marzo, 1940, p. 6.
- E. H. GOMBRICH: "Tradition and Expression in Western Still Life" (1959) en "Meditations on a Hobby Horse". Londres, 1963 (ed. 1978), p. 95-105.
- G. GOMEZ DE LA SERNA: "Goya y su España". Madrid, 1969.
- McGRAW-HILL: "Art treasures in Spain". Nueva York, 1970.
- E. GREINDL: "Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle". Bruselas, 1956 (ed. ampl., 1983).
- C. GRIMM: "Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister". Stuttgart-Zurich, 1988.
- C. GRIMM: "Natures mortes, flamands, hollandaises et allemandes aux XVII et XVIII siècles". París, 1942.
- J. GUDIOL: "Spanish Painting". Toledo, 1941.
- P. GUINARD y J. BATICLE: "Histoire de la peinture espagnole". París, 1950.
- P. GUINARD: "Madrid, L'Escorial et les anciennes résidences royales". París, 1935.
- P. GUINARD: "Complexité de la Peinture Espagnole au XVIIIe siècle". C. B., 1956.
- P. GUINARD: "Zurbaran et les peintres espagnols de la vie monastique". París, 1960.
- P. GUINARD: "Les peintres espagnols". París, 1967.
- P. GUINARD: "Pintura Española". Barcelona, 1972.
- P. GUINARD y T. FRATI: "Tout l'oeuvre peint de Zurbarán". París, 1975.
- H. GULDENER: "Flowers: the Flowerpiece in Painting". 1950.
- L. C. GUTIERREZ ALONSO: "Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Egidio Meléndez". B. M. P., 12, 1983, p. 162-166.

- A. GWYNNE JONES: "Introduction to Still-Life". Londres, 1954.
- E. HAIG: "The Floral Symbolism of the Great Master", 1913.
- M. L. HAIRS: "Les peintres flamand de fleurs au 17^{ème} siècle", 1955 (2^a ed. París-Bruselas, 1965).
- E. J. HAMILTON: "Money and economic recovery under the first Bourbon (1701-1746)". "Journal of Modern History", XV, 1943, p. 192-196.
- E. J. HAMILTON: "War and prices in Spain (1651-1800)". Cambridge (Mass.), 1947.
- M. HARASZTI-TAKACS: "Spanish Genre Painting in the Seventeenth Century". Budapest, 1983.
- S. HARCOURT-SMITH: "Cardinal of Spain". Nueva York, 1944.
- E. HARRIS: "Spanish Painting". Nueva York, 1937.
- M. HARDIE: "Flower Painting". 1947.
- F. HASKELL: "Patrons and painters". Londres, 1963.
- P. HAZARD: "La crisis de la conciencia europea (1680-1715)". Madrid, 1941.
- P. HAZARD: "El pensamiento europeo en el siglo XVIII". Madrid, 1958.
- J. HELD: "Michel-Angel Houasse in Spanien. Zum stil seiner gemälde and zeichnungen". M. J. B. K., 1968, XIX, p. 183.
- J. HELD: "Drawings by Francisco and Ramón Bayeu". M. D., 1968.
- J. HELD: "Die genrebilder der Madrid Teppichmanufaktur and die Anfänge Goyas". Berlín, 1971.
- R. HERR: "España y la revolución del siglo XVIII". Princeton, 1960 (Madrid, 1971).
- M. HERRERO GARCIA: "Contribución de la literatura a la Historia del Arte". Madrid, 1943.
- INVENTARIOS REALES: "Archivo del Palacio de Oriente". Madrid (Ms. inéditos).
- N. IVANOFF: "Francisco Battaglioli". Dizionario biografico degli Italiani II, Roma, 1965.
- J. L. JACQUET: "Les Bourbons d'Espagne". Lausana, 1968.
- G. JEDLICKA: "Spanish Painting". Londres, 1963.
- W. JORDAN: "Juan Van der Hamen". Ann Arbor, 1967.
- THE JOURNAL AND CORRESPONDENCE OF WILLIAM LORD AUCKLAND: Vol. II. Londres, 1861.
- J. J. JUNQUERA Y MATO: "La Decoración y el Mobiliario de los Palacios de Carlos IV". Madrid, 1979.
- P. JUNQUERA DE VEGA: "Los libros de Coro de la Real Capilla". R. S., nº 6, 1965, p. 12.
- P. JUNQUERA DE VEGA y M. T. RUIZ ALCON: "Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez". Madrid, 1958.
- H. JUST: "Der aufgeklärte Absolutismus". Constanza, 1952.
- G. KALNEIN y M. LEVEY: "Art and architecture of the eighteenth century in France". Harmondsworth, 1972.
- H. KAMEN: "The War of Succession in Spain (1700-1715)". Londres, 1969 (Barcelona, 1974).
- H. KAMEN: "Spain in the Later Seventeenth Century 1650-1700". Londres-Nueva York, 1980.
- C. KANY: "Life and manners in Madrid 1750-1800". Berkeley, 1932.
- S. S. KAYSER: "The Revolution of Still-Life". Pacific Art Review, I, 1941, nº 2.
- G. KELLY: "European Master of the Eighteenth Century". Illustrated London News, CCXXVI, Jan 15, 1955.
- A. HERRIGAN: "El nuevo museo de Carolina del Norte y su colección de pinturas españolas". G., XIII, 1956, p. 56.
- F. KIMBALL: "The creation of the Rococo". Nueva York, 1943. Londres, 1964.
- M. KITSON: "The age of Baroque". Londres, 1966.
- G. KUBLER: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII". "Ars Hispaniae", XIV, Madrid, 1957.
- G. KUBLER y M. SORIA: "Art and Architecture in Spain, Portugal and its american dominions". Londres, 1959.
- J. KUTZNETSOV: "West-European Still-Life Painting". Moscú, 1966.
- A. LABORDE: "Voyage pittoresque de l'Espagne". París, 1806/1820.
- P. LAFOND: "Les Bayeu". R. A. A. M., 1907, p. 193.
- E. LAFUENTE FERRARI: "La peinture de Bodegones en Espagne". G. B. A., XIV, 1935, II, p. 169-183.
- E. LAFUENTE FERRARI: "Comparación entre el arte francés y el español en el siglo XVIII". "Bulletin de la Bibliothèque de l'Institut Français en Espagne", Junio, 1946, p. 16-19.
- E. LAFUENTE FERRARI: "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya". Madrid, 1947.
- E. LAFUENTE FERRARI: "Breve historia de la pintura española". Madrid, 1953.
- E. LAFUENTE FERRARI: "El Siglo del Rococó". G., nº 26, 1958, p. 70.
- E. LAFUENTE FERRARI: "Museo del Prado: La Pintura Española de los siglos XVII y XVIII". Madrid, 1978.
- E. LAMBERT: "L'art en Espagne et au Portugal". París, 1945.
- T. LARRUCEA VALDEMORO: "Ramón Bayeu: cuadros inéditos y cartones para tapices". A. E. A., 1958.
- E. LARRUGA: "Memorias políticas y económicas sobre frutos, fábricas y minas de España". Madrid, 1973.
- J. LASSAIGNE: "La Peinture Espagnole de Velázquez à Picasso". Ginebra, 1952.
- G. DE LASTIC: "Un portraitiste des biens de la terre". L'Oeil, 1955, nº 9.
- G. DE LASTIC: "Rustic Fare for the Spanish Court". The Selective Eye, 1955.
- G. DE LASTIC: "Desportes". C. A., 1961, enero, p. 56.
- G. DE LASTIC: "Desportes et Oudry". C. A., 1977, nº 790, p. 290.
- R. LAUFER: "Style rococo, style des lumières". París, 1963.
- J. LAUTS: "Stilleben alter Meister I. Niederländer und Deutsche". Karlsruhe, 1969.
- J. LAUTS: "Stilleben alter Meister II. Franzosen". Karlsruhe, 1970.
- P. LEFORT: "La Peinture espagnole". París, 1983.
- F. J. LEON TELLO y M. M. V. SANZ SANZ: "La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". Valencia, 1979.
- M. LEVEY: "Rococo to Revolution". Londres, 1966.
- M. LEVEY: "The National Gallery Collection". Londres, 1987.
- I. H. LIPSCHUTZ: "Spanish Painting and the French Romantics". Harvard, 1972.
- L. LLADO: "España. La riqueza artística del Palacio Nacional". Madrid, S/F.
- V. VON LOGA: "Die Malerei in Spanien". Berlín, 1923.
- R. LONGHI: "Un momento importante nella storia della Natura Morta". P. 1, 1950, p. 34-39.
- R. LONGHI: "Di Gaspere Traversi; saggi e ricerche (1925-1928)". Florencia, 1967.
- R. LONGHI y A. L. MAYER: "The Old Spanish Masters from the Contini Bonacossi Collection". Roma, 1930.
- J. LOPEZ-REY: "Introducción a Spanish Still-Life Painting". Newark, 1964.
- LOZOYA, MARQUES DE: "Historia del Arte Hispánico". Barcelona, 1945/49.
- J. J. LUNA: "Obras de Jean Pillement en colecciones españolas". A. E. A., nº 184, 1973.

- J. J. LUNA: "Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio". B. S. A. A. U. V., 1973.
- J. J. LUNA: "Jean Ranc, Pintor de Cámara de Felipe V. Aspectos inéditos". Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, III, Granada, 1973.
- J. J. LUNA: "Michel-Ange Houasse, I". R. S., nº 42, 1974; nº 43, 44, 45, 1975; nº 47, 48, 1976.
- J. J. LUNA: "Un centenario olvidado: Jean Ranc". G., nº 127, 1975, p. 22.
- J. J. LUNA: "Jean Ranc". R. S., nº 51, 1977, p. 65.
- J. J. LUNA: "Louis-Michel van Loo en España". G., nº 144, 1978.
- J. J. LUNA: "Rigaud et l'Espagne". G. B. A., 1978, mayo-junio, p. 185.
- J. J. LUNA: "La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1979 (inédita).
- J. J. LUNA: "El retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su Corte por Amigoni". A. E. A., nº 207, 1979.
- J. J. LUNA: "Mengs en la Corte de Madrid. Notas y documentos". A. I. E. M., 1980.
- J. J. LUNA: "Jean Ranc y la Corte de Felipe V en Andalucía (1730-1733)". "Actas III Congreso Nacional de Historia del Arte". Sevilla, 1980 (en H. 16, nº 131, 1987).
- J. J. LUNA: "Jean Ranc, Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos". A. E. A., 1980, p. 449.
- J. J. LUNA: "Houasse en la Corte de Madrid. Notas y documentos". A. E. I. M., 1981.
- J. J. LUNA: "Introducción al estudio de Charles-Joseph Flipart en España" en "Libro homenaje a don. Antonio Domínguez Ortiz". Madrid, 1981.
- J. J. LUNA: "Presencia de Jean Pillement en la España del siglo XVIII". I Jornadas de Arte. C. S. I. C. Madrid, 1981.
- J. J. LUNA: "Nuevas apreciaciones sobre las obras de Louis-Michel van Loo en el Museo del Prado". B. M. P., nº 9, 1982.
- J. J. LUNA: "Un pequeño inventario de pinturas del Palacio de Aranjuez en torno a 1800". B. M. P., nº 14, 1984.
- J. J. LUNA: "Guía Actualizada del Museo del Prado". Madrid, 1984 (ed. Madrid, 1995).
- J. J. LUNA: "Miscelánea sobre bodegones. De Meléndez a Goya". G., 183, 1984, p. 151-157.
- J. J. LUNA: "Nicola Vaccaro al servicio de la Corte de Madrid". II Jornadas de Arte. C. S. I. C. (A. E. A., nº 232, 1985).
- J. J. LUNA: "La peinture française en Espagne XVIIe et XVIIIe siècles". R. A., 70, 1985.
- J. J. LUNA: "Louis-Michel van Loo. Miscelánea pictórica". U., 1987.
- J. J. LUNA: "La España de Carlos III. La Pintura". H. 16, 151, 1988.
- J. J. LUNA: "Novedades y cuadros inéditos de Luis Meléndez" en "El arte en tiempos de Carlos III". IV Jornadas de Arte. C. S. I. C. Madrid, 1989, p. 367-376.
- J. J. LUNA: "Pintura Británica 1500-1820". Summa Artis, XXXIII. Madrid, 1989.
- J. J. LUNA: "América en los bodegones de Luis Meléndez", Congreso Nal. "Madrid en el contexto de lo hispánico". Univ. Complutense. Madrid, 1992. Actas 1994, I, p. 535-540.
- J. J. LUNA: "Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas". Discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores. Madrid, 1992.
- J. J. LUNA: "Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811". Madrid, 1993.
- J. LYNCH: "España bajo los Austrias". Barcelona, 1972.
- P. MADRAZO: "Catálogo del Museo del Prado". Madrid, 1872/1920.
- P. MADRAZO: "Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España". Barcelona, 1884.
- G. MARAÑÓN: "Nuestro siglo XVIII y las Academias". Vida e Historia. Austral, nº 185, Madrid, 1953.
- M. F. MARCUS: "Flower Paintings by the Great Masters". 1961.
- A. MATILLA TASCON: "Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda relativos a Pintores de Cámara y de las Fábricas de Tapices y Porcelana". R. A. B. M., LXVIII, 1960, p. 199.
- A. MAUBERT: "L'exotisme dans la peinture française du XVIIIe siècle". París, 1943.
- MAURA, DUQUE DE: "Vida y reinado de Carlos II". Madrid, 1954 (ed. Madrid, 1989).
- R. MAUZI: "L'idée du bonheur au XVIIIe siècle". París, 1960.
- A. L. MAYER: "Historia de la pintura española". Madrid, 1949.
- J. W. MCCOUBREY: "Studies in French Still-Life Painting. Theory and Criticism: 1660-1860". Nueva York, 1958 (Ann Arbor, Michigan).
- M. MENENDEZ Y PELAYO: "Historia de las ideas estéticas en España". Santander, 1945.
- P. MERIMEE: "L'influence française en Espagne au XVIIIe siècle". París, 1936.
- R. MESONERO ROMANOS: "El antiguo Madrid". Madrid, 1861.
- P. MINGUET: "Esthétique du Rococo". París, 1966.
- P. MITCHELL: "Great Flower Painters. Four Centuries of Floral Art". Woodstock. Nueva York, 1973.
- J. F. MOFFIT: "Spanish Painting". Londres, 1973.
- D. MONET: "Le Sentiment de la nature au XVIIIe siècle". París, 1907.
- J. L. MORALES Y MARIN: "Los Bayeu". Zaragoza, 1980.
- J. L. MORALES Y MARIN: "Pintura en España, 1750-1808". Madrid, 1994.
- M. MORAN y F. CHECA: "El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas". Madrid, 1985.
- A. MORASSI: "A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him". Londres, 1962.
- L. MOULIN: "Les liturgies de la table". Amberes, 1989.
- R. MOUSNIER y E. LABROUSSE: "El Siglo XVIII". Barcelona, 1967.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. Catálogo descriptivo. Bilbao, 1969.
- MUSEO DEL PRADO: "Catálogo de Pinturas". Madrid, 1985.
- MUSEO DEL PRADO: "Inventario general de pinturas I. La Colección Real". Madrid, 1990.
- J. NADA: "Carlos the Bewichted. The Last Spanish Habsburg 1661-1700". Londres, 1962.
- F. NARD: "Guía de Aranjuez". Madrid, 1859.
- NEWSWEEK: "Prado, Madrid". Nueva York, 1968.
- F. NIÑO MAS y P. JUNQUERA DE VEGA: "Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid". Madrid, 1956.
- D. OGG: "La Europa del Antiguo Régimen (1715-1789)". Madrid, 1973.
- A. OLIVERAS GUART: "Real Sitio de Aranjuez". Madrid, 1973.
- A. A. O'NEILL: "A Dictionary of Spanish Painters". Londres, 1883/34.
- A. ONIEVA: "La Pintura Española en el Prado". Madrid, 1956.
- G. OÑA IRIBARREN: "165 Firmas de Pintores tomadas de Cuadros de Flores y Bodegones". Madrid, 1944.
- H. OPPERMAN: "Jean-Baptiste Oudry". Nueva York-Londres, 1977.
- E. OROZCO DIAZ: "Temas del Barroco". Granada, 1947.
- M. D'ORSI: "Corrado Giaquinto". Roma, 1958.
- F. PACHECO: "Arte de la pintura". Sevilla, 1649 (Ed. Sánchez Cantón, 1956; Ed. Bassegoda, 1990).

- A. PALLUCCHINI: "L'opera completa di Gian Battista Tiepolo". Milán, 1968.
- A. A. PALOMINO Y VELASCO: "Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado". Madrid, 1715/1724 (Aguilar, 1947).
- S. PAVIERE: "A Dictionary of Flower, Fruit and Still-Life Painters". Leigh-on-Sea, 1963.
- R. PERERA: "Carlos IV. Mecenaz y coleccionista de obras de arte". A. E., 1958, p. 12.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "Pintura italiana del siglo XVII en España". Madrid, 1965.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "Baldasare de Caro en vez de Juan Bautista del Mazo". A. E. A., 1966, p. 330.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "Sobre bodegones italianos, napolitanos especialmente". A. E. A., 1967, p. 309.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "Notas sobre Palomino, pintor". A. E. A., 1972, p. 251.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "El Museo del Prado". Madrid, 1974.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "Museo del Prado, Catálogo de Dibujos Españoles III, Siglo XVIII (C-Z)". Madrid, 1977.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "La nature morte espagnole du XVIIeme siècle a Goya". París, 1987.
- A. E. PEREZ SANCHEZ: "Pintura Barroca en España 1600-1750". Madrid, 1992.
- N. PEVSNER: "Academies of Art". Cambridge, 1940.
- T. PIGNATTI: "La Pittura del Settecento in Inghilterra e in Spagna". Milán, 1966.
- G. PILLEMENT: "Jean Pillement". París, 1945.
- M. PINTA LLORENTE: "El sentido de la cultura española en el siglo XVIII e intelectuales de la época". "Revista de Estudios Políticos", nº 68, 1953.
- M. PITTSCH: "La vie populaire au XVIIIe siècle d'après les textes et des estampes". París, 1949.
- J. PLAZA PRIETO: "Estructura económica de España en el siglo XVIII". Madrid, 1976.
- PLINIO EL VIEJO: "Historia Natural". (Ed. Londres, 1984).
- R. POMEAU: "L'Europe des Lumières". París, 1968.
- A. PONZ: "Viaje de España, Madrid, 1772-1794". Madrid, 1947.
- W. POTHIADES: "Eighteenth Century Painting". Nueva York, 1963.
- M. PRAZ: "Gusto neoclásico". Florencia, 1940.
- U. PROTA-GIURLEO: "Pitorri Napoletani del Seicento". Nápoles, 1953.
- F. J. PUERTO SARMIENTO: "Botánica, medicina, terapéutica y jardines botánicos en "Madrid", 1988, p. 295-306.
- F. PUY: "El pensamiento tradicional en la España del siglo XVIII (1700-1760)". Madrid, 1966.
- S. J. QUINTIN ALDEA: "Iglesia y Estado en la España del siglo XVIII". Comillas, 1961.
- L. REAU: "L'expansion de l'Art Français". París, 1928/1933.
- J. REGLA y S. ALCOLEA: "El siglo XVIII". Barcelona, 1957.
- F. RIED: "Das Selbstbildnis". Berlín, 1931.
- D. R. RINGROSE: "Madrid et l'Espagne au XVIIIe siècle: l'Economie d'une capitale politique". "Mélanges de la Casa de Velázquez". XI, 1975, p. 593-605.
- M. ROCAMORA: "Breves datos biográficos del pintor Luis Meléndez (1716-1780)". Barcelona, 1972.
- A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS: "El siglo XVIII. Entre tradición y Academia". Madrid, 1992.
- A. RODRIGUEZ MOÑINO: "Charles de la Traverse, pintor francés en España". A., II, nº 4, 1954.
- M. RODRIGUEZ DE RIVAS: "Autógrafos de artistas españoles". R. E. A., 1932/33, p. 229.
- M. ROLAND-MICHEL: "Anne Vallayer-Coster, 1774-1818". París, 1978.
- I. J. ROSE WAGNER: "Manuel Godoy, Patrón de las artes y coleccionista". Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid, 1983.
- J. ROSENBERG, S. SLIVE y E.H. TER KUILE: "Dutch Art 1600-1800". Hammondsworth, 1977.
- P. ROSENBERG: "Chardin". Ginebra, 1963.
- G. ROUCHES: "Le portrait de Louis Meléndez par lui-même". R. A. A. M., 1927, p. 248.
- G. ROUCHES: "La peinture espagnole des origines au XXe siècle". París, 1958.
- M. T. RUIZ ALCON: "El Palacio Real de Madrid". Madrid, 1975.
- L. SALERNO: "Still Life Painting in Italia, 1506-1805". Roma, 1984.
- X. DE SALAS: "Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo". A. E. A., nº 199, 1977.
- SALTILLO, MARQUES DEL: "La Nobleza española del siglo XVIII". R. A. B. M., 1954, p. 417.
- V. SAMBRICIO: "Los tapices de Goya". Madrid, 1946.
- V. SAMBRICIO: "Francisco Bayeu". Madrid, 1955.
- V. SAMBRICIO: "José del Castillo". Madrid, 1958.
- M. SANCHEZ CAMARGO: "Los bodegones: una medida de oro". M. H., 197, 1964, p. 73-76.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España". B. S. E. E., 1915.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "Felipe V y sus hijos". Madrid, 1926.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "El Autorretrato de Luis Meléndez en el Museo del Louvre". A. E. A., 1929, p. 197.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "Fuentes literarias para la Historia del Arte español". Madrid, 1931/1943.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "Vida y obras de Goya". Madrid, 1951.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI". A., 1959/60.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "Tesoros de la Pintura en el Prado". Madrid, 1962.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya". Ars Hispanie, XVII. Madrid, 1965.
- F. J. SANCHEZ CANTON: "The Prado". Londres, 1966.
- F. J. SANCHEZ CANTON y J. M. PITA ANDRADE: "Los retratos de los Reyes de España". Barcelona, 1948.
- M. SANCHEZ DE PALACIOS: "Bodegones en el Museo del Prado". Madrid, 1965.
- M. SANDOZ: "La vie et l'oeuvre de Charles de La Traverse (1726 vers 1780)". B. S. H. A. F., 1970 (1972).
- M. SANDOZ: "Questions relatives aux courants venus d'Italie et de Paris dans l'art en Espagne au XVIIIe siècle". "Congreso Internacional de Historia del Arte", III. Granada, 1973.
- E. M. SANTIAGO PAEZ: "El pintor Miguel Jacinto Meléndez". R. A. B. M., 1966.
- E. M. SANTIAGO PAEZ: "Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V". Oviedo, 1989.
- J. SARRAILH: "La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII". Madrid, 1974.
- J. SCHLOSSER: "La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna". Roma, 1935-1956. Madrid, Ed. Cátedra, 1976.
- W. SCHMARSOW: "Barock und Rokoko". Leipzig, 1987.
- N. SCHNEIDER: "Naturaleza muerta". Colonia, 1992.
- A. SCHÖNBERGER y H. SOEHNER: "L'Europe du XVIIIe siècle". Munich-París, 1960.

- O. SCHUBERT: "Historia del Barroco en España". Madrid, 1924.
- C. F. G. R. SCHWERDT: "Hunting, Hawking, Shooting". Londres, 1928/1937.
- C. SECO SERRANO: "Estudio preliminar a los comentarios de la Guerra de España e Historia de su Rey Felipe V el Animoso, del Marqués de San Felipe". B. A. E., nº 99, Madrid, 1957.
- S. SEGAL: "Aprosperous past. The sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700". Amsterdam.
- H. SELDMAYR: "Epocas y obras artísticas". Madrid, 1965.
- N. SENTENACH: "La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX". Madrid, 1907.
- M. SERULLAZ: "Evolution de la Peinture Espagnole". París, 1947.
- M. SERULLAZ: "La peinture espagnole". París, 1966.
- S. SITWELL y W. BLUNT: "Great Flower Books". 1956.
- F. SOLDEVILLA: "Historia de España". Barcelona, 1961/64.
- M. SORIA: "Firmas de Luis Egidio Meléndez". A. E. A., nº 83, 1948, p. 215-217.
- N. SPINOSA: "La pintura napolitana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone". Storia di Napoli VIII, Nápoles, 1971, p. 453.
- C. STERLING: "La Nature Morte de l'Antiquité à nos Jours". París, 1952.
- E. SULLIVAN: "North Carolina Museum of Art. Catalogue of Spanish Paintings". Raleigh, 1986.
- E. SULLIVAN: "Claudio Coello y la pintura barroca madrileña". Colombia 1986/Madrid, 1989.
- S. SYMMONS: "Goya. In pursuit of patronage". Londres, 1988.
- THIEME-BECKER: "Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler". Leipzig, 1907/1950.
- J. THUILLIER y A. CHATELET: "La pintura francesa de Le Nain à Fragonard". Ginebra-Barcelona, 1964.
- C. TOLNAY: "Les Origines de la Nature Morte Moderne". R. A., nº 3, 1952.
- J. A. TOMLINSON: "The provenance and patronage of Luis Meléndez's".
- E. TORMO: "Aranjuez". Madrid, 1932.
- R. TORRES MARTIN: "La naturaleza muerta en la pintura española". Barcelona, 1971.
- J. TOWNSEND: "Journey through Spain in 1786 and 1787". Londres, 1792.
- L. TRENARD: "L'Europe du siècle des lumières". Szegedin, 1963.
- H. R. TREVOR-ROPER: "De la reforme aux lumières". París, 1972.
- J. R. TRIADO: "Juan van der Hamen, bodegonista". Estudios Pro Arte, nº 1, 1975.
- C. TRUJILLO: "Juan García de Miranda. Dos series de sus lienzos en el Museo del Prado". B. M. P., nº 4, 1981, p. 11.
- E. TUFTS: "A stylistic study of the paintings of Luis Meléndez". Nueva York, 1971 (Ann Arbor, 1975).
- E. TUFTS: "Luis Meléndez. Documents on his life and work". A. B., 1972.
- E. TUFTS: "A second Meléndez self-portrait: the Artist as still-life". A. B., 1974.
- E. TUFTS: "The veristic eye: some contemporary American affinities with Luis Meléndez, Spanish painter of still-life phenomenology". A. M., 1977, dic.
- E. TUFTS: "Luis Meléndez, Still-Life Painter Sans Pareil". G. B. A., 1982, p. 143-166.
- E. TUFTS: "Luis Meléndez: Eighteenth Century Master of Spanish Still Life with a catalogue raisonnée". Columbia, 1985.
- R. TUNDEL: "Kunst, Kultur und Geschichte in Prado". Zurich, 1964.
- A. UBILLA Y MEDINA: "Sucesión de el Rey don Felipe V en la corona de España, diario de sus viajes desde Versalles a Madrid, el que executó para su feliz casamiento; sucesos de la campaña y su buelta a Madrid". Madrid, 1704.
- L. ULLOA CISNEROS: "La Casa de Borbón (siglos XVIII a XX)" en "Historia de España Gallach", V. Barcelona, 1973.
- J. URREA FERNANDEZ: "Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo, pintores españoles del siglo XVIII". R. U. C., XXII, 1973.
- J. URREA FERNANDEZ: "Pintura italiana del siglo XVIII en España". Valladolid, 1977.
- J. URREA FERNANDEZ: "Introducción a la pintura rococó en España". Coloquio "La Epoca de Fernando VI". Oviedo, 1979/1981.
- E. VALDIVIESO: "Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX". Sevilla, 1986.
- W. F. VALENTINER: "Catalogue of Paintings, North Carolina Museum of Art". Raleigh, 1956.
- F. VALJAVEC: "Historia de la ilustración en Occidente". Madrid, 1964.
- H. A. E. VAN GELDER: "De Barok". La Haya, 1965.
- J. VICENS VIVES: "Historia social y económica de España y América". Barcelona, 1957/59.
- J. VICENS VIVES: "Manual de historia económica de España". Barcelona, 1965.
- R. WARNER: "Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters of 17th and 18th Centuries". 1928.
- E. WATERHOUSE: "Spanish Painting". Edimburgo, 1951.
- E. WATERHOUSE: "Painting in Rome in the Eighteenth Century". "Museum Studies", 1971, p. 7-22.
- J. P. WEBER: "Domaines thématiques". París, 1963.
- W. WEISBACH: "Die Kunst des Barok in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien". Berlín, 1924.
- P. WEISBERG y W. S. TALBOT: "Chardin and the Still-Life, Tradition in France". Cleveland, 1979.
- C. WHISTHER: "G. B. Tiepolo at the court of Charles III". B. M., 128, 1986.
- M. WIESENTHAL: "Treasures of Spanish Painting". Nueva York, 1979.
- G. WILDENSTEIN: "J. B. S. Chardin". Zurich, 1963.
- R. y M. WITTKOWER: "Born Under Saturn". Nueva York, 1963.
- R. WITTKOWER: "Art and architecture in Italy (1600-1750)". Londres, 1958 (Ed. Cátedra, Madrid, 1979).
- E. YOUNG: "New Perspectives on Spanish Still-Life Painting of the Golden Age". B. M., 118 (1976), p. 203.
- V. YOUNG: "Spanish Master in Stockholm". Arts, May, 1960.
- P. ZABALA LERA: "España bajo los Borbones". Barcelona, 1955.
- A. F. ZAMBELLI: "Contributo a Carlo Giuseppe Flipart". A. A. M., 1962.
- P. ZAMPETTI: "A Dictionary of Venetian Painters". Leigh-on-Sea, 1971.
- J. ZARCO CUEVAS: "El Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial y la Casita del Príncipe". Madrid, 1926.
- J. ZARCO CUEVAS: "Cuadros reunidos por Carlos IV siendo Príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial". El Escorial, 1934.
- J. M. ZAVALA: "Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII español". "Nueva Revista de Filología Hispánica", XX, 1971, nº 2.
- R. ZEITLER: "Klassizismus und Utopia". Estocolmo, 1954.
- F. ZERI y F. PORZIO (Eds.): "La natura morta in Italia", 2 Vols. Milán, 1989.
- F. J. ZORRILLA: "Genealogía de la Casa de Borbón en España". Madrid, 1971.

Exposiciones

1883/84: "L'Art du XVIIIe siècle". París.
1893: "Histórico-Europea". Madrid.
1917: "Tejidos españoles". Madrid.
1925: "Orfebrería civil española". Madrid.
1928: "Goya". Madrid.
1928/29: "Christmas Exhibition". Boymans Museum Rotterdam.
1929: "Antonio Rafael Mengs". Madrid.
1930: "Gli antichi pittori spagnoli della Collezione Contini Bonacossi". Roma.
1933: "Het Stilleven. J. Goudstikker". Amsterdam.
1933: "Tentoonstelling van 115 Stillevens 1480-1933 in het Museum Boymans". Rotterdam.
1936: "Floreros y bodegones". Madrid.
1938: "The painters of Still-Life". Hartford.
1938: "From Greco to Goya". Londres.
1938: "Pittura Napoletana dei Secoli XVII, XVIII y XIX". Nápoles.
1946: "Goya". Madrid.
1947: "Flowers of Ten Centuries". Nueva York.
1950: "Exposición de Oleicultura". Madrid.
1952: "La nature morte de l'antiquité à nos jours". París.
1954: "Natures Morte de l'Antiquité au XVIIIe siècle". Saint-Etienne.
1954/55: "European Masters of the Eighteenth Century". Londres.
1955: "L'Age d'Or Espagnol". Burdeos.
1956: "Still-Life Painting since 1470". Milwaukee.
1956: "De Tiépolo a Goya". Burdeos.
1958: "Le siècle du Rococo". Munich.
1958: "Pittori napoletani del Seicento e Settecento". Roma.
1959: "Four Centuries of Still-Life". Allentown.
1959: "Il settecento a Roma". Roma.
1959/60: "Stora Spanska Mästare". Estocolmo.
1960: "El Madrid de Carlos III". Madrid.
1960/61: "La peinture italienne au XVIIIe siècle". París.
1961: "Baroque Painters of Naples". Sarasota.
1963: "El Greco to Goya". Indianapolis.
1963: "Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France". París.
1963: "El Greco to Goya". Providence-Indianapolis.
1963/64: "Goya and his times". Londres.
1964: "La natura morta italiana". Nápoles.
1964: "The Golden Age of Spanish Still-Life Painting". Newark.
1965: "Das Italienische Stilleben". Zurich-Rotterdam.
1967: "Paesisti, Bamboccianti e Vedutisti Seicenteschi". Florencia.
1968: "Tesoros del arte español". San Antonio de Texas.
1969: "In the Shadow of Vesubius". Nueva York.
1970: "100 Paintings from the Boston Museum". Boston.
1970: "Painting in Italy in the Eighteenth Century, Rococo to Romanticismo". Chicago.

- 1970: "Ijdelheid der ijdelheden". Leiden.
- 1970: "Arte español". Tokyo-Kyoto.
- 1971: "Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana". Bérgamo.
- 1972: "The Age of Neoclassicism". Londres.
- 1973: "Pintura española de los siglos XVI al XIX". Las Palmas de Gran Canaria.
- 1976: "Tottering en vermaak". Amsterdam.
- 1976: "The Golden Age of Spanish Painting". Londres.
- 1976/77: "Pintura española". Tokyo-Hyogo-Kitayushu.
- 1977: "Pompeii as Source and Inspiration: Reflections in Eighteenth and Nineteenth Century Art". Ann Arbor.
- 1978: "Die Sprache der Bilder". Braunschweig.
- 1978: "La nature morte de Brueghel à Soutine". Burdeos.
- 1978: "Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo". Madrid.
- 1978: "Homenaje a los pintores de Cámara: los pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII". Madrid.
- 1978: "Del Greco a Goya". México.
- 1979: "Chardin". París-Cleveland-Boston.
- 1979: "Stilleben in Europa". Münster-Baden-Baden.
- 1979: "Peintres de fleurs en France du XVIIe au XIXe siècles". París.
- 1979/80: "El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII". Burdeos-París-Madrid.
- 1979/80: "Civiltà del 700 a Napoli". Nápoles.
- 1980: "Panorama de la Pintura Española desde los Reyes Católicos a Goya". Burdeos-Buenos Aires.
- 1980: "Antonio Rafael Mengs". Madrid.
- 1980: "Obras maestras de la pintura española de los siglos XVI al XIX". Moscú-Leningrado.
- 1980: "Pintura sacra a Napoli nel 700". Nápoles.
- 1981: "Pintura española". Belgrado.
- 1981: "400 años de pintura española". Caracas.
- 1981: "The Golden Age of Naples. Art and Civilization under the Bourbons 1734-1805". Detroit-Chicago.
- 1981: "El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland". Londres.
- 1981: "The Golden Age of Spanish Art". Nottingham.
- 1981-82: "Michel Ange Houasse". Madrid.
- 1982: "Still-Life in the Age of Rembrandt". Auckland.
- 1982: "Donació Joan Prats i Tomas". Barcelona.
- 1982: "Von Greco bis Goya". Munich-Viena.
- 1982: "Mythen der Neuen Welt". Berlín.
- 1982/83: "Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII". Madrid-Barcelona.
- 1983: "L'epoca del Barroc". Barcelona.
- 1983: "Niederländische Stilleben von Brueghel bis van Gogh". Amsterdam-Braunschweig.
- 1983: "Italian Still Life Painting from Three Centuries". Nueva York.
- 1983: "Das Stilleben und sein Gegenstand". Dresde.
- 1983/84: "Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya". Madrid.
- 1984: "Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII". Valencia.
- 1984/85: "Natura morta italiana". Munich.
- 1985: "Luis Meléndez. Spanish Still-Life Painter of the Eighteenth Century". Raleigh-Dallas-Nueva York.
- 1985: "Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650". Fort Worth-Toledo.
- 1986/87: "Director's Choice: Selected Acquisitions 1973-1986". Londres.
- 1987: "L'epoca dels genis. Renaixement-Barroc". Gerona.
- 1987: "Tesoros de las colecciones particulares madrileñas". Madrid.
- 1987: "Spanish Painting of 18th and 19th century. Goya and his time". Tokyo-Amagasaki-Iwaki.
- 1987/88: "De Greco a Picasso". París.
- 1988: "Carlos III y la Ilustración". Madrid.
- 1988: "A prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700". La Haya.
- 1988: "Los pintores de la Ilustración". Madrid.
- 1989: "Du Greco a Goya: Chefs d'oeuvre du Prado et des collections espagnoles". Ginebra.
- 1989: "Painting in Spain during the later eighteenth century". Londres.
- 1989: "Obras maestras de la colección Masaveu". Madrid.
- 1989/90: "Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura 1400-1939". Madrid.
- 1990: "Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle". Caen.
- 1990: "Miguel Jacinto Meléndez 1679-1734". Madrid.
- 1991: "Luis Paret y Alcázar (1746-1799)". Bilbao.
- 1991: "Pintura mexicana y pintura española de los siglos XVI al XVIII". México.
- 1991: "Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao". Padua-Roma.
- 1991: "Vientos de Acapulco". Valladolid.
- 1992: "Pintura española de bodegones y floreros". Tokyo-Nagoya.
- 1993: "Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa". Bari.
- 1993: "Obras maestras de arte antiguo en la colección Juan Abelló". Santander.
- 1995: "Stilleben". Estocolmo.
- 1995: "El bodegón español de Velázquez a Goya". Londres (ed. Madrid).
- 1995: "La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado. 1600-1800". Madrid.
- 1995: "Colección Pedro Masaveu". Oviedo.

El Autor

*Juan J. Luna nació en
Madrid en 1946.
Es Doctor en Filosofía y Letras, ha
trabajado en la enseñanza y comenzó
a colaborar con el Museo del Prado en
1969, en calidad de investigador y
más tarde como conferenciante.
En la actualidad, Juan J. Luna es
Conservador y Jefe del Departamento
de Pintura Francesa, Inglesa y
Alemana en el Museo del Prado.*

Agradecimientos

*La Empresa Nacional
MERCASA agradece la colaboración
prestada por todas aquellas personas,
museos e instituciones que han hecho
posible la edición de este libro, de
manera especial a los que han
facilitado material gráfico sobre los
bodegones de Luis Meléndez.
Asimismo, hay que destacar un
agradecimiento especial al Museo del
Prado en su conjunto y,
singularmente, a las
investigadoras Rocío Barreiros y
Alicia Sánchez, y a M^a Teresa San José
y M^a Jesús Gonzalo.*

**LOS ALIMENTOS
DE ESPAÑA EN LA PINTURA
BODEGONES DE LUIS MELENDEZ
JUAN J. LUNA**

Edita:
Empresa Nacional MERCASA

Dirección:
ANGEL JUSTE

Edición:
FERNANDO GARCIA

Diseño y Maquetación:
ANA VICANDI

Composición de textos:
LAURA ONCINA

Traducción:
IRENE BRIONES

Fotomecánica:
RODACOLOR

Impresión:
JOMAGAR

Depósito legal: M-32.983-1995

Todos los textos de este libro están
compuestos en el tipo de letra
"Garamond" (en diferentes opciones:
"light", "light italic", "bold" y "bold italic").



Los Alimentos de España en la Pintura

Bodegones de LUIS MELENDEZ

Juan J. Luna

