

Un dibujo de Jacopo Amigoni para la Sala de Conversación del Palacio Real de Aranjuez

A sketch attributed to Jacopo Amigoni (1682-1750) for the Great Dining-room of the Royal Palace in Aranjuez

De la Torre Bulnes, Celia*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2010.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2010.

RESUMEN

Jacopo Amigoni (Venecia h.1682/85-Madrid 1752) en 1747 llega a España. Entre los trabajos que realizó, se encuentra la decoración del techo del actual Comedor de Gala del Palacio Real de Aranjuez, que ejecutó entre 1748 y 1750. De este programa decorativo presento cuatro bocetos que se encuentran en un cuaderno anónimo del siglo XVIII perteneciente a la colección de la familia Moreno Garrido. Dicho cuaderno fue atribuido en el año 2008 por Arturo Ansón Navarro al pintor francés Charles Joseph Flippart; sin embargo, planteo la posibilidad de que sea una obra original del propio Jacopo Amigoni.

Palabras clave: Pintura; Pintores; Bocetos; Frescos; Cuadernos de dibujos; Atribución.

Identificadores: Amigoni, Jacopo; Flippart, Charles Joseph; Ansón Navarro, Arturo; Moreno Garrido, Antonio; Palacio Real de Aranjuez (Madrid).

Topónimos: Aranjuez (Madrid); Madrid; Venecia.

Periodo: siglo 18.

ABSTRACT

Jacopo Amigoni (Venice ca.1682/85-Madrid 1752) arrived in Spain in 1747. Among his works is the decoration of the ceiling of the State Dining Room in the Royal Palace in Aranjuez, carried out between 1748 and 1750. Four sketches of this work have been found in an anonymous notebook dating from the 18th century belonging to the Moreno Garrido collection. In 2008 Arturo Navarro attributed the authorship of this sketchbook to the French painter Charles Joseph Flippart; however, in this article we suggest that it may in fact be the work of Jacopo Amigoni.

Keywords: Painting; Painters; Sketches; Frescos; Sketchbook; Attribution.

Identifiers: Amigoni, Jacopo; Flippart, Charles Joseph; Ansón Navarro, Arturo; Moreno Garrido, Antonio; Royal Palace in Aranjuez (Madrid).

Place names: Aranjuez (Madrid); Madrid ; Venice.

Period: 18th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: cdelatorre@ugr.es

A finales del año 1750 el pintor Jacopo Amigoni ponía fin a la decoración al fresco del techo de la Sala de la Conversación (actual Comedor de Gala) del Palacio Real de Aranjuez¹. Concluía así el que habría de ser el ciclo decorativo más importante que el pintor realizara en España, último destino de este maestro que con anterioridad ya había trabajado en otras cortes europeas².

Nacido en Venecia hacia 1682/85³, pronto abandonó su tierra natal⁴ y se dirigió a Baviera, para trabajar en la decoración de la Abadía de Ottobeuren, y los castillos de Nymphenburg y Schleissheim⁵. En la corte de Baviera permanecerá, salvo esporádicos viajes a Italia⁶ hasta 1729, año en el que se establece en Londres durante una década, exceptuando un breve viaje a París en 1736.

En Londres será especialmente apreciado como decorador y pintor de escenas mitológicas y de historia⁷. También gozó de gran prestigio como retratista, realizando retratos de miembros de la familia real inglesa, así como de otros personajes destacados del momento, como el cantante de ópera Farinelli, con el que forjó una fuerte amistad, que será fundamental para la llegada de Jacopo a nuestro país.

En 1739 abandona Inglaterra y se traslada a su ciudad natal, Venecia. Allí, los trabajos de temática mitológica e histórica con los que tanto éxito había cosechado en Inglaterra, se ven limitados a los encargos de Segismundo Streit⁸ y el conde Algarotti⁹, en 1740 y 1743 respectivamente. Ahora trabajará fundamentalmente como autor de obras religiosas¹⁰. Entre los principales encargos se encuentra el cuadro de altar con la *Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Rosa* para la iglesia de Prata del Pordenone, fechado en 1740¹¹; *La Visitación* y *San Francisco de Sales* para la Iglesia de Santa María de la Consolación conocida popularmente como *della Fava*; y *San Girolamo Miani* para la iglesia de Santa María della Salute, realizado con motivo de la canonización del santo veneciano en 1747, año en el que partiría para España, llamado por el rey Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza.

1. JACOPO AMIGONI EN ESPAÑA Y LA DECORACIÓN DE LA SALA DE CONVERSACIÓN DEL PALACIO DE ARANJUEZ

Parece que la llegada de Amigoni a España se produce a finales de 1747¹². Ésta no hubiera sido posible sin el papel jugado por el cantante de ópera Farinelli, que ya se encontraba en la corte española desde 1737, cuando fue llamado por la segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio, con la intención de sacar de sus frecuentes crisis de ansiedad y raptos de melancolía al monarca español con la voz del famosos *castrati*. Farinelli sería desde entonces un factor clave para el desarrollo de la vida cultural de la Corte, incluyendo la pintura. Sus opiniones tenían un gran influjo sobre los monarcas de la corte española, en un momento en el que el gusto por el arte francés que en un principio prevaleció con la llegada de Felipe V, estaba cambiando a favor de Italia, hecho en el que no sólo influyó que Isabel de Farnesio fuera italiana, sino también la poderosa personalidad del *castrati*¹³.



1. Grupo central del techo del Comedor de Gala del Palacio de Aranjuez con la *Fe, la Caridad, la Justicia y la Prudencia*. Procedencia: Patrimonio Nacional.



2. *Ángeles portando la Cruz*. Boceto reverso página 49 del cuaderno.



3. *La Fe*. Boceto anverso página 48 del cuaderno.



4. *La Caridad, la Justicia y la Prudencia*. Boceto anverso página 49 del cuaderno.

Gracias a él, Amigoni recibió el encargo de pintar dos cuadros para los monarcas españoles cuando todavía se encontraba en Londres, *Escena de la historia de Aníbal y Don Carlos recibiendo la Corona de Nápoles*. Finalmente los intentos de Farinelli de favorecer a su amigo y familia se verían materializados con la llegada del pintor en 1747 como Primer Pintor del Rey, estableciéndose junto a su mujer y sus dos hijas en una casa de la madrileña calle Barquillo¹⁴. En la estancia de cinco años de Amigoni en nuestro país desarrolló una intensa labor en la que tocó todos los ámbitos pictóricos que anteriormente había desarrollado: retrato, pintura alegórica, de historia, religiosa y decoraciones al fresco¹⁵.

Hay constancia de que colaboró con Farinelli en la ejecución de los decorados de algunas de las óperas en las que participaba el cantante. Así mismo, realizó cuatro pinturas para decorar el palco real del Teatro del Palacio del Buen Retiro, con escenas de las cuatro estaciones; escenas que después serían transformadas en tapices y que actualmente se conservan en el Palacio Real de Madrid. También a Amigoni se debe el proyecto decorativo de la Iglesia de la Visitación del Monasterio de las Salesas de Madrid, levantada por mandato de Bárbara de Braganza (tema sobre el que volveré más adelante).

Pero sin duda el gran ciclo decorativo es el que lleva a cabo en la Sala de Conversación del Palacio Real de Aranjuez. Tras el incendio del 6 junio de 1748, se inicia una intensa labor de reconstrucción. Es lógico que se pensase en el que entonces era el primer Pintor del Rey para que colaborase en la nueva decoración. Según la documentación conservada en el Archivo del Palacio Real, la Sala estaba preparada para que Amigoni realizase su trabajo en julio de ese mismo año¹⁶, aunque no comenzaría su labor hasta el mes de octubre y no concluiría hasta finales de 1750.

Amigoni decoró la bóveda de la gran sala rectangular con una alegoría referente al bienestar material y el paso de las estaciones, representado por figuras femeninas que portan gavillas de trigo y cornucopias repletas de frutos, mientras que en el centro se representa la Fe católica, pilar de la Monarquía Española, acompañada por algunas de las Virtudes que debe tener un buen monarca: la Caridad, la Justicia y la Templanza. Esta decoración del techo se completaría con las seis sobrepuertas que representan otras Virtudes: la Fortaleza, la Mansedumbre, la Concordia, la Liberalidad, la Humildad y la Fidelidad; dos de ellas realizadas por Charles Joseph Flipart, colaborador de Amigoni, llamado por el mismo en 1750 para ayudarle en la decoración del techo.

Una vez concluido este trabajo, también llevará a cabo el fresco del techo del dormitorio del Rey del mismo Palacio, en el que se representa la Justicia y la Paz, en la que colaboró con Batolomé Rusca y que tuvo que finalizar Santiago Bonavía, ya que el pintor veneciano moría el 22 de agosto de 1752¹⁷.

El techo del Comedor de Gala de Aranjuez es en cierta manera un precedente del estilo neoclásico que ya comenzaba a despuntar en Europa y que pronto llegaría a España, especialmente con la llegada de Mengs (1761). El pintor véneto, famoso por su estilo rococó que tanto éxito le reportó en sus inicios en Baviera, muestra aquí una composición equilibrada, que en varias ocasiones ha sido calificada como fría, aunque el espíritu rococó continúa presente en la propia temática y elementos

como los grupos de angelotes que se distribuyen por todo el techo. Las pinceladas son amplias, fundiendo las figuras con el fondo, con los perfiles poco definidos, estilo que ya le hiciera famoso entre sus contemporáneos: *Tenero molto e pastoso fu il suo dipingere; lasciando in una gustosa dubbiezza i contorni*¹⁸. En cuanto a la policromía, predominan los tonos pasteles, fríos, pero sin lograr esa brillantez, esa sensación casi de «porcelana» de sus obras del periodo inglés, aunque la claridad y el triunfo de la luz, que le hicieron merecedor junto con Sebastiano Ricci, y Tiépolo de ser uno de los iniciadores de la revolución *chiarista* de la pintura veneciana del siglo XVIII, sí que se manifiestan en esta decoración.

De la labor de Amigoni en España tan sólo se conserva el boceto del cuadro de la *Rendición de Sevilla a San Fernando* del cuadro homónimo, conservado en el Prado, y ningún dibujo. Sin embargo, en un cuaderno de bocetos anónimo del siglo XVIII perteneciente a la colección de la familia Moreno Garrido¹⁹, aparecen varios bocetos de este techo, en concreto del grupo central de la alegoría de la Fe acompañada por la Caridad, la Justicia y la Templanza.

2. LOS BOCETOS DEL CUADERNO

El cuaderno data del siglo XVIII: en la cubierta aparece escrita la fecha de 1750. Se trata de un *taquino*, un cuaderno de bocetos de cuarto menor, que mide 198 x 143 cm y que tiene 98 hojas de papel blanco verjurado, con ciento noventa y dos dibujos, realizados con lápiz negro, algunos con toques de carboncillo y otros además repintados con tinta sepia. La temática es diversa: religiosa, alegórica, mitológica –histórica, arquitecturas, animales, y retratos.

Entre estos apuntes aparecen cuatro bocetos del grupo central de la Fe acompañada de la Caridad, la Justicia y la Prudencia del Comedor de Gala del Palacio de Aranjuez.

El primero de ellos se encuentra en la página 42 del cuaderno, en el reverso de la misma. En él se puede ver la cruz que cuatro ángeles sostienen a la izquierda de la figura de la Fe. La imagen es exacta a la del fresco final: la cruz ligeramente inclinada hacia atrás, sostenida en la parte inferior por un angelillo, otros dos bajo los brazos de la cruz y un cuarto sobre el brazo izquierdo de la misma. Sin embargo en este boceto no aparece la imagen de la Fe junto a la cruz, sino otro grupo de angelillos; tres pueden distinguir, uno de ellos sosteniendo un libro abierto y los otros dos dispuestos delante de dicho libro. El estilo es sumamente abocetado, con trazos rápidos, aunque seguros. No se trata de un dibujo acabado, sino de un apunte instantáneo.

En la página 48 del cuaderno, en el anverso, se ve claramente representada la figura de la Fe que centra la composición del techo de la Sala de Conversación: se trata de una mujer, sentada, vestida con una túnica que le cubre también el cabello. Con la mano izquierda sostiene la cruz, de la cual en el boceto sólo se vislumbra el pie, mientras que la derecha la posa sobre un libro abierto, representación de la Biblia.

A su derecha hay también un grupo de angelillos. Mientras que la figura de la alegoría de la Fe es exacta tanto en el cuaderno como en el fresco final, no sucede lo mismo con el grupo de ángeles que están en la parte izquierda de la composición: mientras que en el cuaderno aparecen tres, dos sosteniendo la parte inferior del libro en el que apoya la mano la Fe, y otro volando sobre el mismo cogiendo con sus manos un cáliz; en el fresco son tres los ángeles que se sitúan en la parte inferior del libro y son éstos los que sostienen un cáliz, mientras que otro sujeta el libro por su parte superior.

Se trata ya de un dibujo más elaborado, mucho más detallado, del que destaca el cuidado tratamiento de los pliegues de la tela de la túnica de la figura de la Fe.

El tercer boceto es el que aparece en la página 49, en el anverso de la misma. En este apunte se muestra el grupo de Virtudes que acompaña a la Fe. En el fresco original, la Caridad se representa con una mujer sentada que abraza a dos niños: con la mano derecha sostiene por la cintura a un niño que está de pie a su lado, mientras que apoya la mano izquierda sobre el vientre de otro niño que está sentado delante de ella. Un tercero se encuentra de pie, a la izquierda de la Caridad, delante de la figura de la Justicia.

La imagen es prácticamente la misma en el boceto, salvo por ligeras diferencias en la posición del niño que está a la izquierda de la composición y el rostro y el cabello del que está de pie delante de la Justicia. Esta última se encarna en una mujer vestida con una túnica, de pie, que con la mano derecha sostiene una espada y con la izquierda una balanza. No hay grandes diferencias entre la figura del fresco y la del cuaderno. Sí que las hay, sin embargo, en la representación de la Prudencia, ya que en el cuaderno se muestra de una manera totalmente distinta a la del fresco: en éste la Prudencia se personifica en una mujer sentada, con la cabeza cubierta por un casco con un penacho de plumas, con el rostro ligeramente vuelto hacia su izquierda. En la mano derecha sostiene una serpiente y en la izquierda un espejo rectangular, con un marco dorado. Sin embargo, en el cuaderno, se ha escogido para su representación una joven que lleva la cabeza descubierta y que eleva la vista hacia la imagen de la Justicia, a su derecha. Tiene el brazo derecho extendido hacia abajo y en él se enrosca la serpiente, mientras que con la mano izquierda sostiene un espejo ovalado y con un mango.

La imagen de la Caridad que finalmente aparece en el fresco se muestra en el cuaderno en el reverso de la página 49; pero también aquí hay diferencias. En este boceto la Prudencia no se sitúa junto a la Justicia, o la Caridad. A su derecha hay tres ángeles, dos sosteniendo lo que parece ser un espejo rectangular, similar al que porta ella en su mano izquierda; y un tercero junto al ángel que sostiene la parte inferior de dicho espejo. A la izquierda de Prudencia se vislumbra la imagen de otra figura femenina que está de pie; figura que no se encuentra en la composición final, al igual que el grupo formado por los tres ángeles. En este último boceto, mientras que la imagen de la Prudencia está bien trabajada, cuidando las sombras y los pliegues de la tela, (como en las anteriores figuras), no ocurre lo mismo con el grupo de ángeles y la mujer de la derecha que se muestran más abocetados, especialmente ésta última, cuya figura sólo se sugiere.

3. AUTORÍA DEL CUADERNO

El cuaderno del que ahora presento estos dibujos fue por primera vez publicado en el catálogo de la exposición celebrada entre el 7 de octubre y el 8 de diciembre de 2008 en Zaragoza bajo el título *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la Reina María Cristina de Borbón*²⁰. Se encargó de su catalogación el profesor Arturo Ansón Navarro²¹ quien lo atribuyó al francés Charles Joseph Flippart (París 1721 – Madrid 1797)²². Esta afirmación, sin embargo, desde mi punto de vista, podría ser errónea, por varias razones.

La atribución realizada por Arturo Ansón Navarro, como él mismo afirma llevada a cabo tras *un primer y rápido estudio general*²³, se basa fundamentalmente en la identificación de dos bocetos, en las páginas 51 y 52, con el cuadro de la *Rendición de Sevilla a San Fernando* de la iglesia del Monasterio de la Salesas de Madrid. Este cuadro siempre se ha atribuido a Flippart. Sin embargo, como el propio Urrea publicó²⁴, parece que el programa decorativo de la iglesia fue ideado por Amigoni, algo que tiene sentido ya que él era el primer Pintor de Corte. Es posible por tanto que Amigoni realizara el boceto original y que, tras su muerte, su discípulo Flippart, finalizara el cuadro, aunque la idea inicial no partiera de él.

Otros indicios me hacen dudar de la autoría de Flippart del cuaderno. Uno de ellos es que, aparte de este boceto de la *Rendición de Sevilla a San Fernando*, entre los casi doscientos dibujos del cuaderno, no aparece ningún otro que haga referencia a alguna otra obra de Flippart. Ansón menciona una *Inmaculada*²⁵ del cuaderno que podría ser un boceto que Flippart hizo para el Hospital de los Italianos de Madrid. Sin embargo, dicha Inmaculada, actualmente en la Nunciatura Apostólica de Madrid, sacada a la luz por Jesús Urrea, poco tiene que ver con la del cuaderno.

El hecho más revelador que me hace pensar que Flippart no es el autor de dicho cuaderno es que las notas manuscritas del mismo están realizadas en italiano, pero en un italiano en el que se vislumbran giros del dialecto veneciano que todavía hoy se sigue empleando en la ciudad lagunara. Resulta verdaderamente extraño que un francés, en un objeto tan personal como es un cuaderno de apuntes, tomase sus notas en una lengua distinta a la suya.

El autor del cuaderno debe ser por tanto un veneciano y mi teoría es el propio Jacopo Amigoni. Las razones que me llevan a pensar esto son varias: en primer lugar, la grafía de las notas manuscritas que coincide con la de su firma en los dos testamentos que realizó (uno el 9 de agosto de 1749 y el último el 24 de septiembre de 1750), así como la lengua en la que están escritas dichas notas, esto es, el dialecto veneciano. Amigoni era veneciano, por lo que es normal que ejecutase sus apuntes en su lengua materna.

Por otro lado, las diferencias que existen entre los bocetos aquí presentados y el fresco original me lleva a pensar que se trata de bocetos originales, y no de copias elaboradas por un aprendiz o un ayudante, ya que estas copias solían ser exactas, y en ellas no había lugar para la variación.

Al igual que en el cuaderno no existen dibujos que se puedan relacionar con obras de Flippart, esto sí ocurre en el caso de Amigoni. Son varios los ejemplos de bocetos que aparecen en el cuaderno

de obras definitivas del artista véneto, y digo bocetos, porque en dichos dibujos no se repite de manera exacta la composición final, sino que muestran variaciones con respecto a la misma. Un ejemplo lo constituye el boceto del anverso de la página nº 6 del cuaderno en el que aparece *Perseo liberando a Andrómeda*, apunte del cuadro que actualmente se encuentra en el Wellesley College de Massachusetts²⁶. El apunte no es exacto a dicho cuadro, sino que se asemeja más al boceto del mismo, realizado en óleo, que ahora se custodia en el Museo Hyacinthe Rigaud de Perpignan. Esto mismo se repite con otros dibujos entre los que he podido distinguir bocetos para obras realizadas en Londres (*La muerte de Argos* en Moor Park), Venecia (*Hércules atacando a Laicinio en presencia de Baco, Venus, la Justicia y la Prudencia*) y España (bocetos para las *Cuatro estaciones del Buen Retiro*).

Tal vez se podría tratar de un ayudante o pintor cercano a su círculo; sin embargo entre la documentación conservada, no hay ninguna referencia a ningún ayudante que lo acompañase desde su etapa inglesa, iniciada en 1739, hasta su muerte en España en 1752. Además los cambios entre estos apuntes y las obras finales indican que se trata de originales, y no de copias tomadas por un ayudante a partir de la obra final de su maestro.

Este cuaderno representa, por tanto, un documento excepcional para conocer la obra de Jacopo Amigoni, uno de los artistas más reputados en toda Europa, sino que también es un testimonio de primer orden sobre el sistema de trabajo de los pintores en el siglo XVIII y de la importancia que el dibujo tenía como base de las Bellas Artes: *Es el debuxo la forma sustancial de la pintura. Es alma y vida Della, sin el cual sería muerta, sin gracia, sin hermosura y movimiento*²⁷.

NOTAS

1. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1977, p. 61. GUALDARONI, Rafael. «Un pintor veneciano en la Corte de los Borbones de España: Santiago Amiconi». *Archivo Español de Arte*, XLVII (1974), p. 142. En este artículo hace referencia a un documento de José Carvajal y Lancaster, de julio de 1750, en el que se indica que la sala está ya prácticamente concluida; sin embargo me ha sido imposible localizar dicho documento en el Archivo general de palacio. HENNESSEY, Leslie Griffin. *Jacopo Amigoni. An Artistic Biography with a Catalogue of his Venetian Paintings*. Michigan: Michigan University, 1982, p. 92. Hennessey afirma que se finaliza en 1751. SCARPA SONINO, Annalisa. *Jacopo Amigoni*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 1994, p. 55.

2. Como obras básicas para el conocimiento de la vida y obra de Amigoni, de las cuales he obtenido buena parte de la información aquí presentada, se pueden citar: ZANETTI, Antonio María. *Della Pittura Veneciana*. Lanzi, 1771. LONGHI, *Compendi delle vite de' pittori veneziani*. Venecia, 1762. HENNESSEY, Leslie Griffin. *Jacopo...* SCARPA SONINO, Annalisa. *Jacopo...*

3. Sobre el debate en torno al lugar y fecha de nacimiento del pintor, remito al lector al amplio y metódico recorrido que Hennessey realiza al comienzo de su estudio sobre el pintor: HENNESSEY, Leslie Griffin. *Jacopo...*, pp. 1-8. La autora concluye que es veneciano, poniendo fin a la polémica suscitada en 1935 cuando Fiocco publicó un artículo (FIOCCO, «Giambattista Pittoni a Jacopo Amigoni ad Alessandria d'Egitto». *Rivista della città di Venezia*, 1935, pp. 327-332) en el que daba noticia de un documento encontrado por Sánchez Cantón en el cual se afirmaba que Amigoni era napolitano, nacido en 1685. Desde entonces numerosos estudiosos como Pilo o Pallucchini mantuvieron este origen napolitano, teoría rechazada en los últimos años.

4. PIGNATTI, «La fraglia dei pittori di Venezia». *Bolletino dei Musei Civici Veneziani*, X (1965), pp. 16-39: lista de los pintores que formaban parte de la *Fraglia dei Pittori*, una corporación municipal. En este documento se dá fe las facturas y pagos de los impuestos asignados a los pintores. En ella aparece Amigoni en 1711 pero junto a su nombre está la palabra *fora* que ha hecho pensar que no se encontraba entonces en la ciudad. Volverá a aparecer citado en 1742.
5. Para estudiar este periodo de la vida del pintor: VOSS, Herman. «Jacopo Amigoni und die anfänge der male-rei des rokoko in Venedig». *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, 39 (1918), pp. 145-170. HOLLER, W. *Jacopo Amigoni Fruhwerk in Suddeutschland*. Zürich: 1986. PILO CASAGRANDA, Flavia. «Documenti per l'attività di Jacopo Amigoni a Ottobeuren». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXIV (1965-66), pp. 13-20.
6. PILO CASAGRANDA, Flavia. «Documenti per...», p. 16. Recoge documentos del Abad de Ottobeuren que manifiestan que en 1728 Amigoni realizó un viaje a Roma, Venecia y Nápoles.
7. Para el estudio del período inglés del artista: VERTUE. «Notebook III». *The Walpole Society*, XXII (1934), pp. 41-94. CROFT – MURRAY, *Decorative painting in England 1537-1837*. Fetham: Middlesex, 1970. BAIRD, A. «Jacopo Amigoni In England». *Burlington Magazine*, CXV (1973), p.735. CLAYE, E. «A group of portraits painting by Jacopo Amigoni». *Master Drawings*, XII (1974), pp. 41-48. WOODWARD, «Amigoni as Portrait Painter in England». *Burlington Magazine*, XCIX (1957), pp. 21-23. BORENIUS, «A portrait by Jacopo Amigoni». *Burlington Magazine*, LXXIV (1939), p. 39.
8. ROHRLACH, Peter «La collezione di quadri Streit nel Graues Kloster a Berlino». *Arte Veneta*, V (1951), pp. 198-201.
9. A. A. V. *Catalogo dei quadri dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venezia*. Venecia, 1776, p. 1. HOLST, «La pittura veneziana tra il Reno e la Neva» en *Arte Veneta*, V (1951). pp. 131-140.
10. Fundamentalmente, para el estudio de esta última etapa veneciana, además de las obras generales sobre el pintor anteriormente citadas hay que destacar el artículo PALLUCHINI, Rodolfo «Schede venete settecentesche». *Arte Veneta*, XXV (1971), pp. 153-181.
11. PALLUCHINI, R. «Una opera sconosciuta dell'Amigoni del 1740» *Arte Veneta*, XIX (1965), sin enumerar las páginas.
12. Respecto a la llegada del pintor a España ver: URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *La pittura italiana...*, p. 60.
13. Para comprender el papel jugado por Farinelli en España es recomendable la lectura de SOLER QUINTES, N. A. «Nuevas aportaciones a la biografía de Carlo Broschi Farinelli». *Anuario Musical*, III (1948), pp.187-204.
14. AGP SECCIÓN ADMINISTRACIÓN GENERAL, OBRAS DE PALACIO, CAJA 11, EXPEDIENTE 1: se hace referencia al alquiler de la casa en la que vivió Amigoni. AGP, ADMINISTRACIONES GENERALES, OBRAS DE PALACIO, CAJA 11, EXPEDIENTE 2: aquí de nuevo se hace referencia al pago del alquiler de la casa de la calle Barquillo. BATTISTI, Eugenio. «Postille documentarie su artista italiani a Madrid sulla collezione Maratta». *Arte Antica e Moderna*, 1960, pp. 77 – 103: presenta un documento del Archivo de Simancas en el que presenta una completa relación de los muebles adquiridos para la casa de Amigoni y su familia.
15. Para un recorrido por las obras del artista en España: URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *La pittura italiana...*, pp. 65-78.
16. AGP: SECCIÓN ADMINISTRACIONES PATRIMONIALES, FONDO REAL SITIO DE ARANJUEZ, CAJA 1225, EXPEDIENTE 1: documentación referente a los pagos realizados para el arreglo de la Sala de Conversación en la que se puede seguir el desarrollo de los mismos.
17. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *La pittura italiana...*, pp.451-52 y 454.
18. ZANETTI, Antonio María *Della Pittura...*, p. 455.
19. Dicho cuaderno es la parte central de mi futura tesis doctoral, que muy pronto espero presentar. Quiero agradecer la generosidad de la familia Moreno Garrido por haberme confiado el estudio de esta singular obra.
20. A. A. V. *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la Reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza: Catálogo exposición celebrada entre el 7 de octubre y el 8 de diciembre de 2008. Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, Sala de Exposiciones Cajalón, 2008.

21. *Ibidem*. pp. 236-238. Desde aquí quiero agradecer al profesor Arturo Ansón Navarro este primer estudio realizado, ya que permitió encaminar los pasos de mi investigación posterior que no habría sido posible sin su trabajo preliminar.

22. Para el estudio de Flippart en España: LUNA, Juan José. «Introducción al estudio de Charles-Joseph Flipart en España». *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1981, pp. 1121-1138. FOLCO ZAMBELLI, A. «Contributo a Carlos Giuseppe Flipart». *Arte Antica e Moderna*, 18 (1962), pp. 186-199.

23. A. A. V. V. *Dibujo español...*, p. 236. El hecho de que no haya dispuesto de suficiente tiempo para realizar un estudio más profundo y exhaustivo puede explicar esta atribución que, a mi parecer, es errónea.

24. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *La pintura italiana...*, p. 454: presenta un documento del Archivo de Simancas, de la Secretaría de Hacienda en el cual se menciona que Amigoni fue el autor de los modelos para los altares de los cuadros de la iglesia. Este mismo dato es recogido por Hennessey, ver HENNESSEY, Leslie Griffin *Jacopo...*, p. 92.

25. A. A. V. V. *Dibujo español...*, p. 238.

26. GRIFFIN, HENNESSEY, Leslie «Jacopo Amigoni and the myth of Andromeda: four new paintings». *Arte Veneta*, XXXVI (1982), pp. 233-237. La autora presenta por primera vez el citado cuadro así como su boceto que se repite en el cuaderno de apuntes.

27. PACHECO, Francisco *El arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 344.

