



CAPÍTULO XII

Evolución que se verifica en el gusto artístico bajo el reinado de Felipe V.—Su influencia en la pinacoteca del Real Alcázar Palacio de Madrid.

EMPEZABAN á lucir días menos infelices para la monarquía española después de asegurada la corona en las sienes de Felipe el *Animoso* con las victorias de Brihuega y Villaviciosa, la paz de Utrecht y el sometimiento de Cataluña. Mudábase de melancólico en risueño el porvenir de esta tan probada nación. Pero ¿iba por ventura á mejorar la suerte de las bellas artes en ella, porque mejorase el Estado en lo político, militar y económico?

Si alguna prueba se necesitara de que las artes y las letras no llevan en su vuelo la progresión constante de las especulaciones que tienen su raíz y fundamento en la razón humana, nos bastaría considerar la decadencia que ofrece la pintura bajo los primeros

Borbones, es decir, bajo aquellos mismos príncipes que hacen recobrar á España su perdido poderío; y el florecimiento que el arte lograba cuando bajo los Felipes III y IV, y aun bajo el mismo Carlos II, se estaba consumando el triste aniquilamiento de la nación como Estado. ¿Y qué más prueba de esta verdad que lo que acontecía en la misma Francia? ¿Era acaso comparable con la importancia militar y política que alcanzó en el siglo de Mazarino y de Colbert, de Condé y de Turena, la que había tenido bajo los últimos y degenerados Valois, y bajo los dos primeros Borbones Enrique IV y Luís XIII? En los tiempos de aquellos, sin embargo, habían florecido Simón de París, los Dorigny, Jean Cousin, Toussaint Dubreuil, Simón Vouet, Philippe de Champagne, el Poussin, Claudio de Lorena y Eustache Lesueur, muy superiores á los Le Brun, los Mignard, los Houasse, los de la Fosse, los Parrocel, los la Hire y todos los otros pintores de Luís *el Grande*; período de pompa teatral y relumbrón en que aparecen disfrazadas con afeites de ramera las nobles é ingenuas musas.

Los inventarios redactados durante el reinado de Felipe V, é inmediatamente después de su muerte, nos revelan las aficiones particulares del Rey y de su segunda esposa doña Isabel de Parma á determinadas escuelas y autores, así como las nuevas nóminas de los pintores de aquella época, nacionales, franceses é italianos, nos descubren desde luego cómo iban deca- yendo en importancia, al paso que crecían fabulosamente en número, las colecciones reales de nuestra Península. Es curioso, en verdad, observar en aquellos documentos los progresos que va haciendo el mal entendido espíritu ecléctico, ó más bien la tolerancia con lo malo en bellas artes, bajo los primeros Borbones.

Por efecto de esas aberraciones del buen gusto, ó bien de esas que nos atreveríamos á llamar vacilacio-

nes estéticas, tan frecuentes en las épocas de transición, vemos al rey Felipe, por cuya orden negocia el cardenal Acquaviva en Roma la adquisición de la famosa galería de escultura de la reina Cristina de Suecia, dejar arrinconado ese tesoro de clásicas maravillas hasta el fin de su vida. Este hecho merece algún esclarecimiento.

Refiere Ponz que poco después de haber abdicado Felipe V la corona en su hijo Luís I, en 1724, supo que el príncipe d'Erba, heredero de Livio Odescalchi, a cuyo poder había pasado la célebre colección de la reina Cristina, había hecho anunciar su venta en Roma, y que por orden suya el cardenal Acquaviva, ministro plenipotenciario de S. M. C. cerca de la Santa Sede, comisionó al escultor Camillo Rusconi para que la comprase, lo cual tuvo efecto en la cantidad de 12,000 doblones, dando permiso para su libre extracción el papa Benedicto XIII (1). Llegó la colección a San Ildefonso, pero al parecer no fué allí instalada hasta más de veinte años después de la fecha de su adquisición, es decir, hasta después de la muerte de Felipe V. Entonces la reina viuda, doña Isabel Farnesio, encargó su colocación en el piso bajo del palacio a su pintor, conserje y aposentador, D. Domingo María Sanni, mandando que los techos de aquellas salas fuesen pintados al efecto por Bartolomé Rusca.

Vemos también a ese mismo monarca, y por la misma incertidumbre de principios estéticos, entregar al

(1) La historia abreviada de los varios trámites por donde vino á poder de nuestros reyes tan preciosa colección de mármoles antiguos, puede verse manuscrita en la curiosa advertencia con que encabeza un inventario en folio, existente en el Archivo de Palacio, que lleva el título de *Cargo general de furriera de las pinturas, alhaxas y muebles de todas clases de la furriera del Rey, existentes en el Real Palacio de San Ildefonso, etc.*, hecho por D. Francisco Manuel de Mena en la jornada de 1774.

olvido el tesoro de orfebrería heredado de su padre el Delfín de Francia, después de haberlo sacado momentáneamente de los cajones y estuches en que le fué enviado, para que hiciese de él en 1734 el ministro del *Tribunal de la contaduría mayor de cuentas*, D. Juan Antonio Dávila, un formal recuento é inventario, en que figuraban *ochenta y seis alhajas de piedras duras*, con sus guarniciones de oro, esmalte, piedras preciosas y camafeos: obras probablemente salidas de los talleres de Milán, Florencia y París, y debidas á los Valerio Vicentinos, los Misseronis y los Sarrachis.

El inventario formado por Dávila en 1734 no existe, ó al menos no tenemos de él otro conocimiento que el que nos suministra una carta del conserje y aposentador D. Domingo María Sanni (1), dirigida en 8 de Noviembre de 1745 al marqués de Galiano, Intendente de los Reales Sitios de la Granja y Balsain. Pocos meses antes de morir Felipe V, en 1745, se empezó á formar otro inventario general, que terminó en 1746. Este documento se conserva (2). Otro, por último, se hizo en tiempo de Carlos III, y es el de 1774, formado por D. Francisco Manuel de Mena, en el cual se consigna un error, á saber, que de las alhajas heredadas por Felipe V de su padre el Delfín *no existía cargo alguno: que todo estuvo entregado á la confianza de Sanni, de quien no se duda que la desempeñaría según su acreditada conducta*. El inventario de 1745 y 1746 hace ver que esto es enteramente falso, porque si bien es cierto que las alhajas volvieron á sus estuches y cajones, y á los cuartos alto y bajo de Palacio y de la *Casa de las alhajas*, donde no las veía ni la luz, también lo es que el cargo formal hecho á Sanni consta al final del expresado inventario, y fué firmado y rubricado por él

(1) Arch. de Pal. Felipe V.—S. Ildef. Leg. 13.

(2) En el mismo Arch. Leg. citado.

mismo, según puede verse en el documento arriba citado.

Imposible parece que Felipe V hubiera hecho tan poco aprecio de tan inestimables joyas; y sin embargo, se comprende si se considera la infeliz evolución que estaba haciendo en todas partes el buen gusto artístico.

Habían pasado para el arte en la vecina Francia, nación que iba á influir en el gusto de toda la Europa culta, los felices días de Francisco I y Luís XII, de Enrique II y Carlos IX, del Primaticcio y del Cellini, de la duquesa de Étampes y de Diana de Poitiers. Ya bajo el reinado de Enrique IV había empezado á insinuarse cierta degeneración del sentimiento de lo bello, adquiriendo importancia en los objetos de orfebrería el valor material de las joyas á costa del valor artístico. Las lindas figurillas cinceladas y esmaltadas de la antigua platería francesa, las piezas de tocador y aparador de los Damet, Gédouyn, Mangot, Tribouillet, etc., no reducidas á pasta de plata y oro en necesidades supremas, tales como el rescate del rey Francisco I, las guerras de religión y los apuros de Luís XIV, habían cedido el campo á objetos de muy distinta clase desde que concluyó la buena escuela en el arte de modelar, ó lo que es lo mismo, desde que acabó la buena escultura. El inventario de las alhajas de Gabriela d'Estrées, la famosa favorita de Enrique IV, nos revela la incipiente depresión del buen gusto en Francia, y el naciente desarrollo de una pasión por las deslumbradoras masas de oro y pedrería, que podríamos llamar semibárbara. Bajo el reinado de Luís XIV se hizo la afición á las piedras preciosas tan exclusiva, que los trabajos de los escultores, antes aplicados á las alhajas de mesa y tocador, cayeron completamente en desuso: la pedrería vino á ser el objeto principal de la joyería, y el orífice, ocupado ya solamente en

cincelar guirnaldas, florecillas y adornos de todo género, quedó rebajado al empleo de auxiliar del joyero.

Esta decadencia se propagó á nuestra España y duró en ella mucho más tiempo del que supone el vulgo ilustrado, porque durante el reinado de Carlos III, que pasa generalmente por restaurador del gusto clásico antiguo, la veremos todavía perpetuarse. Llegará á su noticia que yace olvidado y encajonado, y como condenado á perpetua reclusión, en varios cuartos del palacio y *Casa de alhajas* de la Granja, el tesoro artístico del siglo xvi heredado por su padre; lo examinará, verá sólo en él *piezas raras y curiosas*, y mandará sean depositadas en el Gabinete de Historia Natural, sin duda para que la juventud dada á las ciencias aprenda en ellas, no á admirar y copiar la belleza de las formas, sino la forma y naturaleza de los productos del reino mineral.

Que este será el exclusivo intento de Carlos III, claramente nos lo dice una nota escrita al margen del referido inventario de 1774, que para nuestro actual objeto no tiene precio, firmada en 1776 por un cierto D. Mateo de Ocaxanza, cuyo cargo oficial nos es desconocido. He aquí el texto: «*Cargo general de furriera, etc. — Inventario general de las pinturas, alhajas, etc., (año 1774), fol. 149. Piezas raras y curiosas que el Señor Rey Don Phelipe Quinto heredó de su padre el señor Delphin y estan en el Ofizio. — Nota marginal. — Por real orden de 2 de Setiembre de 1776 se sirvió S. M. mandar que las varias alhajas de cristal de roca, vasos de agatha y otras piedras raras que existian en el Sitio de San Ildefonso, y tocaron á S. M. por la herencia de su abuelo el Delphin, padre del señor Phelipe Quinto, como también los tableros que representan los principales sucesos de la conquista de Mexico, se entreguen mediante recibo á don Pedro Franco Dávila, director del Gavinele de Historia Natural, para que las coloque y guarde en él entre las*

piezas y curiosidades que allí se conservan, y pertenecen todas á S. M., cuyas alhajas permanecerán allí como en depósito, para mayor realce del Gavinete y digna memoria del Fundador.»

Pues algo semejante acontece con las obras de pintura, en cuanto al aprecio que de ellas se hace en la cámara del primer Borbón de España. Veamos, hasta donde lo consienta la imperfección de los documentos oficiales, qué clase de cuadros adquiere el Rey para acrecentar las colecciones de sus predecesores. Sería preciso, ante todo, descontar las adquisiciones dimanadas de confiscaciones de bienes, como ingresos completamente extraños á las aficiones personales del augusto colector. Pero faltan indicaciones en los inventarios para hacer esta eliminación, porque si bien en algunos de ellos se expresa qué cuadros eran antiguos, es decir, de la colección de Carlos II, y cuáles modernos, ó adquiridos por D. Felipe V, no se dice á qué título ingresaron en poder de este Rey. Contémoslos, pues, con un cálculo aproximado.—Tomemos por base la *Memoria* de las pinturas recogidas en la Casa Arzobispal de Madrid después del incendio del R. Alc. y Pal. ocurrido en 1734.—Este interesante documento (que vamos á beneficiar), por efecto del descòncierto que aún se advertía en algunos papeles del Archivo de Palacio, cuyos dignísimos empleados trabajan incesantemente en arreglarlos y clasificarlos, se conservabá cuando nosotros lo consultamos y extractamos, entre los documentos del reinado de Felipe III (1).

Según la declaración del pintor de cámara y tasador D. Juan de Miranda, que, *por haber servido y asistido en la Real Casa desde muchos años antes del fallecimiento del señor rey D. Carlos II, tiene entero conocimiento de*

(1) Cámara.—Leg. 13.

las pinturas que son de aquel tiempo, y de las que se han aumentado en el reinado del señor rey D. Felipe V, por regalos hechos á S. M. (q. e. e. g.), adjudicaciones de bienes confiscados, retratos y otras pinturas ejecutadas en dicho tiempo (1), del incendio del Real Alcázar-Palacio de Madrid se salvaron 1276 pinturas: 1038 antiguas y 238 modernas. Como la suma total de los cuadros que quedaron en la regia morada á la muerte de Carlos II se elevaba á 1575 (2), era evidente que 537 pinturas antiguas se habían convertido en cenizas: entre ellas, no pocas originales de Rubens, que sirvieron de principal ornato al famoso *Salón de los espejos*!

Entre los 238 cuadros modernos del contingente con que Felipe de Borbón había enriquecido el antiguo Alcázar, hay 125 de que no es posible formar juicio, porque el inventario no señala los autores ni las escuelas á que pertenecían; quedan de consiguiente 113 cuadros acerca de los cuales podemos juzgar. Ahora bien, de estos 113 cuadros, uno es, ó se supone ser, de Alberto Durero, otro de Tiziano, otro de Tintoretto, otro de un Bassano, otro de Ribalta (no expresando el inventario si de Francisco ó de Juan), otro de Philippe de Champagne, otro de Sebastián Bourdon, dos de Ribera y dos de Jacques d'Arthois. Estos son los únicos cuadros buenos de aquel aditamento. En cambio, les acompañan uno de Nicolás Vaccaro, infeliz imitador de su padre Andrea y mal plagiario del Poussin; otro

(1) Palabras textuales del *Presupuesto* 8.º de la MEMORIA citada.

(2) Por el *Inventario de pinturas del R. Palacio de Madrid ejecutado por fallecimiento del Sr. D. Carlos II*, resulta que en las 981 partidas que comprende, había 1575 pinturas.—Arch. de Pal., Testamentaria del Sr. D. Felipe V, año 1747.—«Copia del »Inventario de las pinturas que se reservaron del incendio del »Palacio de Madrid y existentes en las Casas Arzobispales y en »el R. Sitio del Buen Retiro». «Resumen general».

de Pablo de Mattei, pintor napolitano adocenado, secuaz de Lucas Jordán; otro de Gabriel de la Corte, *pobre remedo de Mario de' Fiori y de Juan de Arellano*; otro de Ardemans, menos infeliz como trazador de obras de arquitectura que como pintor; dos de Palomino, más hábil con la pluma que con los pinceles; uno de su discípulo Ezquerro, digno de tal maestro; otro de Ventura Ligli ó Lirios, fresquista napolitano protegido del duque de Béjar, autor del cuadro de *la batalla de Almansa* que estuvo muchos años expuesto en nuestro Museo del Prado y que ni añade ni quita prez á la regia pinacoteca; dos retratos de Pierre Gobert, pintor sólo reconocido como de segundo ó tercer orden; otros cuadros, ya sueltos, ya emparejados, copias de buenos autores, pero copias al cabo; y por remate de cuenta 33 retratos del áulico francés Juan Ranc, cuya fría ejecución y colorido opaco hace poco simpáticas sus obras, y 46 lienzos de escuela francesa indeterminada, retratos también la mayor parte, cuyas descripciones, aunque abreviadas, nos dan á conocer no pocas de las insípidas cataduras de príncipes y princesas, viejos, mozos y niños, que con el lisonjero é inmerecido nombre de *retratos*, tapizan las paredes del salón circular del Museo del Prado y nos inundan la retina de pálidos reflejos de color rōsa, azul y canela (1).

El elegante escritor inglés W. Stirling, de cuya pluma brotan á veces originales y filosóficos conceptos, hace una observación muy justa á propósito de los retratos de la época que ahora nos ocupa. «Prueba segura, dice, de la decadencia del arte en España desde que el escudo de Castilla y León recibió la flor de lis,

(1) Estos retratos, aunque desprovistos de interés artístico, figuran en el Museo como documentos de iconografía y de indumentaria; bajo este concepto son de algún interés histórico.

es el hecho de que la Península no ha dado un solo pintor de retratos de primera jerarquía bajo la casa de Borbón». Nosotros añadimos que la decadencia de la pintura de retratos es en todas las épocas, y por regla general, síntoma certero de la decadencia de la pintura. Comparamos, en efecto, los pintores de retratos que florecieron bajo la dinastía de Austria, los Pantojas, los Sánchez Coellos, los Liaños, los González, los Velázquez, los Carreños y los Claudio Coellos, con los profesores del mismo género de pintura que se formaron entre nosotros bajo la dirección ó en la imitación de Ranc, de Van Loo, de Renato Houasse, y del mismo Largillière, á quien sus compatriotas abruman con el dictado de *Van Dyck francés*, y la verdad de aquella observación nos convence y anonada.

La familia, la corte entera de Felipe IV, salió no sólo retratada, sino ennoblecida, del estudio de Velázquez, y halló en la paleta de aquel gran pintor como un nuevo Jordán en que purificarse de sus deformidades é imperfecciones. Antes, la familia y la corte de Felipe II habían logrado la suerte de que Antonio Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, presentaran como en apoteosis á las generaciones futuras sus semblanzas. Á ellos debemos el poseer aún como vivos á la augusta hermana de Carlos V, la reina doña Catalina de Portugal; á la noble princesa del Brasil, madre del rey D. Sebastián y fundadora de las Descalzas Reales; á la inteligente infanta-gobernadora, doña Isabel Clara Eugenia; á la bella infanta doña María, mujer del emperador Maximiliano II, y á tantos otros interesantísimos personajes de aquellos tiempos. Ni bajo el reinado del mismo Carlos II faltó un pincel mágico, como el de Claudio Coello, que en el admirable cuadro de *la Santa Forma* perpetuase, inspirándoles inacabable aliento, las figuras del enfermizo rey, de su familia, de muchos dignatarios de su corte, de la comunidad jeronimiana



LA SANTA FORMA

y de su enérgico y virtuoso Prior, Fr. Marcos de Herrera, que en el triste drama de la prisión de Valenzuela representó un papel tan noble y digno contra el desatentado y furioso D. Antonio de Toledo. Y ahora, por el contrario, reinando Felipe V, no se encuentra un artista español que nos dé á conocer con ingenuidad, con vida, acento y brío, ni á la simpática doña María Luisa de Saboya, que sólo dura en el trono de Felipe lo que duran en él los sinsabores y las espinas; ni á la astuta y bella princesa de los Ursinos, ni al valiente y afortunado duque de Berwick, ni al alentado Vendôme, ni al vigilante cardenal Portocarrero; no hay pintor que nos descubra en las animadas facciones de un abate d'Estrées, de doña Isabel Farnesio, de su confidente el intranquilo y ambicioso Alberoni, del indómito regalista Macanaz, del jactancioso é imprudente barón de Riperdá, del activo negociador Acquaviva y del probo y benemérito Colbert español, el inolvidable D. José Patiño, los delicados y recónditos resortes á que obedeció la intrincada política de España durante el difícil reinado del nieto de Luís XIV.

Desde el punto de vista de la utilidad que el arte puede prestar á la ciencia histórica, completando con la noción de las formas corpóreas, y del espíritu que las anima, el conocimiento de los grandes actores que intervienen en los dramas de la vida humana, la pintura de retratos ocupa sin disputa la primera jerarquía de la pintura.



CAPÍTULO XIII

Fundación de la pinacoteca de San Ildefonso. — Tendencias diversas: resultados del viaje de la corte á Sevilla y del incendio del Alcázar Palacio de Madrid. — Buen gusto artístico de la reina doña Isabel Farnesio.

FUNDA el melancólico Felipe V el Real Sitio de San Ildefonso en 1721, y en el palacio de aquella solitaria morada de placer, remedo del Versailles de su augusto abuelo, amontonan él y su segunda esposa, la sagaz é inteligente Isabel de Parma, tesoros de pintura, escultura y orfebrería, que no siempre saben apreciar. ¿Qué se observa en esa nueva pinacoteca de más de 1.200 cuadros? Obsérvase la misma abundancia de malas pinturas que hemos advertido al recorrer la colección del Real Alcázar-Palacio de Madrid. Entre las 455 que próximamente corresponden al Rey, todas ellas adquisiciones nuevas, marcadas con el aspa de Borgoña, distintivo del egregio dueño, hay unas 65 de buenos autores, como son: Murillo, el Poussin, Gaspar Du-

ghet, Brueghel de Velours, Wouwermans, David Teniers, el Guido, Bassano, Peter Neefs y Ribera. Contamos entre estos 65 cuadros selectos, algunos italianos, cuyas atribuciones pudieran ser quizá actos temerarios: tales son: 1 Bellino, 4 Rafaeles, 1 Andrea del Sarto, 2 Tizianos, 2 Tintoretos, 1 Bronzino, 4 Correggios, 2 Julios Romanos, 5 Domenichinos, 1 Alejandro Veronés y 1 Caravaggio. Pero aun suponiendo que estas atribuciones no sean mentirosas, ¡cuán pocos buenos pintores, para tantos amanerados *decoradores* del siglo XVIII! Aceptamos sin reserva la calificación de *decoradores ó pintores de decoraciones* con que distingue Kugler á los secuaces de Pietro da Cortona, Giordano, Solimena, Conca, Sacchi y demás pintores italianos de fines del siglo XVII y principios del XVIII, cuya aspiración parecía ser, no ya el estudio de la naturaleza por medio del arte, sino convertir el arte en un medio para cubrir en poco tiempo de formas y colores atractivos los mayores espacios posibles, prescindiendo por completo de la naturaleza.

Para 65 cuadros en que los naturalistas flamencos de la buena época llevaban la mejor parte, tenía don Felipe 91 lienzos de Miguel Angel Houasse, y del tan viciado cuanto famoso Carlos Maratta, y además 299 de otros muchos autores italianos, flamencos y franceses, de segundo y tercer orden, en los cuales comprendemos (arrostrando el escándalo de los aficionados á los pintores eclectistas) á los Carraccis, á los Procaccinis, al Albano, al Guercino, al Mola, al Sacchi, y finalmente á aquellos mismos profesores á quienes, como para reunir aventajadas muestras de todas las escuelas italianas de la época (1), se había encomendado la decoración pictórica del Palacio de la Granja.

(1) Así lo comprendió el pintor Domenico Parodi, uno de los elegidos por Juvara para decorar con cuadros el Palacio de San

Las dos colecciones de cuadros que formaban el Rey y la Reina en su predilecto retiro, eran aún poca cosa antes de que el monarca, cediendo á sus habituales ideas melancólicas, abdicase la corona en su hijo Luís I. Vino por entonces Andrés Procaccini de Italia, con la protección del cardenal Acquaviva, ministro de España en la corte pontificia. El nombre, á la sazón glorioso, de la familia de artistas de que procedía, y la envidiable reputación que se había granjeado en Roma como sobresaliente discípulo de Carlo Maratta, le favorecieron para introducirse al trato casi íntimo del Rey, el cual, nombrándole desde luégo su pintor de cámara, le confió también, por muerte del arquitecto don Teodoro Ardemans, en 1726, y aprovechando sus conocimientos en el arte de Vitrubio, una parte considerable de las construcciones que llevaba á cabo en Valsain y en la Granja. Sábese que por consejo suyo mandó Felipe V al cardenal Acquaviva que se valiese de la mediación del escultor Rusconi para proporcionarle la colección de mármoles antiguos de la reina Cristina de Suecia, de que dejamos hecho mérito. Acaso por sus indicaciones, como hombre de buen gusto (acreditado en la colección de cuadros, dibujos, tapicerías, bustos y otras joyas artísticas que tenía en una de sus casas de Roma), compró el mismo rey otro crecido número de estatuas antiguas de la duquesa de Alba, que reseña un curioso inventario terminado en Febrero de 1746 (1); y es más que probable que también por

Ildefonso, el cual, en carta remitida desde Génova al citado arquitecto con fecha de 21 de Setiembre de 1735, le dice que tendrá mucho honor en pintar para el rey de España, que por lo visto desea tener en su palacio *la raccolta delle maniere italiane*. Arch. de Pal. Felipe V. San Ildef. Leg. 10.

(1) Es el *Inventario general*, ya en otra ocasión citado, que de orden del Rey ejecutó el marqués de Galiano, de las pinturas, muebles y alhajas de S. M. con que tiene adornado el R. Palacio

excitación de Procaccini, adquiriese el monarca en Roma en 1724, de los herederos del Maratta, muerto en 1713, los 123 cuadros que comprende cierta curiosa nota conservada en el Archivo general de Simancas (1), los cuales forman parte de las 455 pinturas que dijimos pertenecer al Rey en el expresado Real Sitio. No parece tampoco aventurado suponer que tal vez aprovecharía el sagaz romano el favor del rey D. Felipe para hacer pasar á la galería de pinturas de éste el mayor número de cuadros posible de su colección orilla del Tíber. Ni faltan documentos para conjeturar que aquel mismo Cardenal Acquaviva de quien se valió el rey

de S. Ildefonso, en que se incluye lo perteneciente á la herencia del Sr. Delphin de Francia, su padre.—Al fol. 175 se hallan inventariadas las estatuas y demás obras de escultura; y al 178 las que compró el rey á la duquesa de Alba, entre las que figuran un Baco, un Narciso, un Ganimedes, las cuatro Estaciones, una Diana, un Apolo, un Neptuno, dos Sátiros y una Venus.—Arch. de Pal. Felipe V. San Ildef. Leg. 13.

(1) *Nota delli quadri che si ritrovano nella casa de' Maratti per la maestà di Filippo Quinto.* Arch. de Simancas. Estado, Leg. 4807.—Este documento fué publicado, lleno de errores ortográficos, en los números 7 y 8 de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año VI. Comprende 123 cuadros que estaban encajonados en Roma en la casa de los herederos de Carlo Maratta para remitirlos á España en Enero de 1724. Entre esos 123 cuadros podemos identificar algunos (hasta 30) que están hoy expuestos al público en el Museo del Prado de Madrid, y cuya procedencia de la colección de Felipe V en San Ildefonso va anotada en nuestro catálogo. Son principalmente obras de Maratta, de los Carraccis, de Andrea Sacchi, del Domenichino, del Mola y de otros pintores, ya eclectistas, ya *manieristas*. Algunos en verdad, aunque pocos, son de Rafael, Andrea del Sarto, Giovanni Bellino, Scarsellino, Tiziano, Rubens, Poussin, Peter Neefs y otros maestros de los mejores tiempos. Los cuadros de la *Nota*, que hemos identificado, llevan en el Museo, y en nuestro catálogo, los números 394, 263, 264, 134, 133, 88, 87, 91, 237, 96, 95, 60, 296, 90, 359, 2038, 2029, 151, 154, 592, 2049, 149, 553, 554, 92, 94, 89, 85 y 123.



LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS ENTRE DOS SANTAS

para adquirir la colección de mármoles antiguos de la reina de Suecia, le proporcionó cuadros de una galería de pinturas que se vendía en Roma por los años de 1737. Encontramos en efecto en el Arch. de Palacio esta carta del cardenal Acquaviva de Aragón, fechada en Caprarola á 31 de Octubre de dicho año, y dirigida al Ministro de Felipe V, D. Sebastián de la Cuadra, sucesor de D. José Patiño. *«Señor mio: Por una de las cartas de V. S. de 13 de este mes, quedo enterado que S. M no necesita muchos Quadros que hay en la lista, que yo remiti á V. S. en 26 del pasado, de la Galeria de Pinturas que se vende en Roma; y á mi retorno á dicha Corte procuraré sauer, segun V. S. me previene de orden de S. M., si en la referida Galeria se venderàn separadamente, y avisare á V. S. lo que huviere en el asunto. Dios guarde á V. S. dilatados años como deseo».*

¿Qué otra procedencia más probable podemos atribuir á ese aluvión de autores italianos, eclectistas y manieristas, de que se representa uno tapizadas las habitaciones del Cuarto del Rey cuando repasa el *pronuario* de las pinturas de la Granja de 1746?

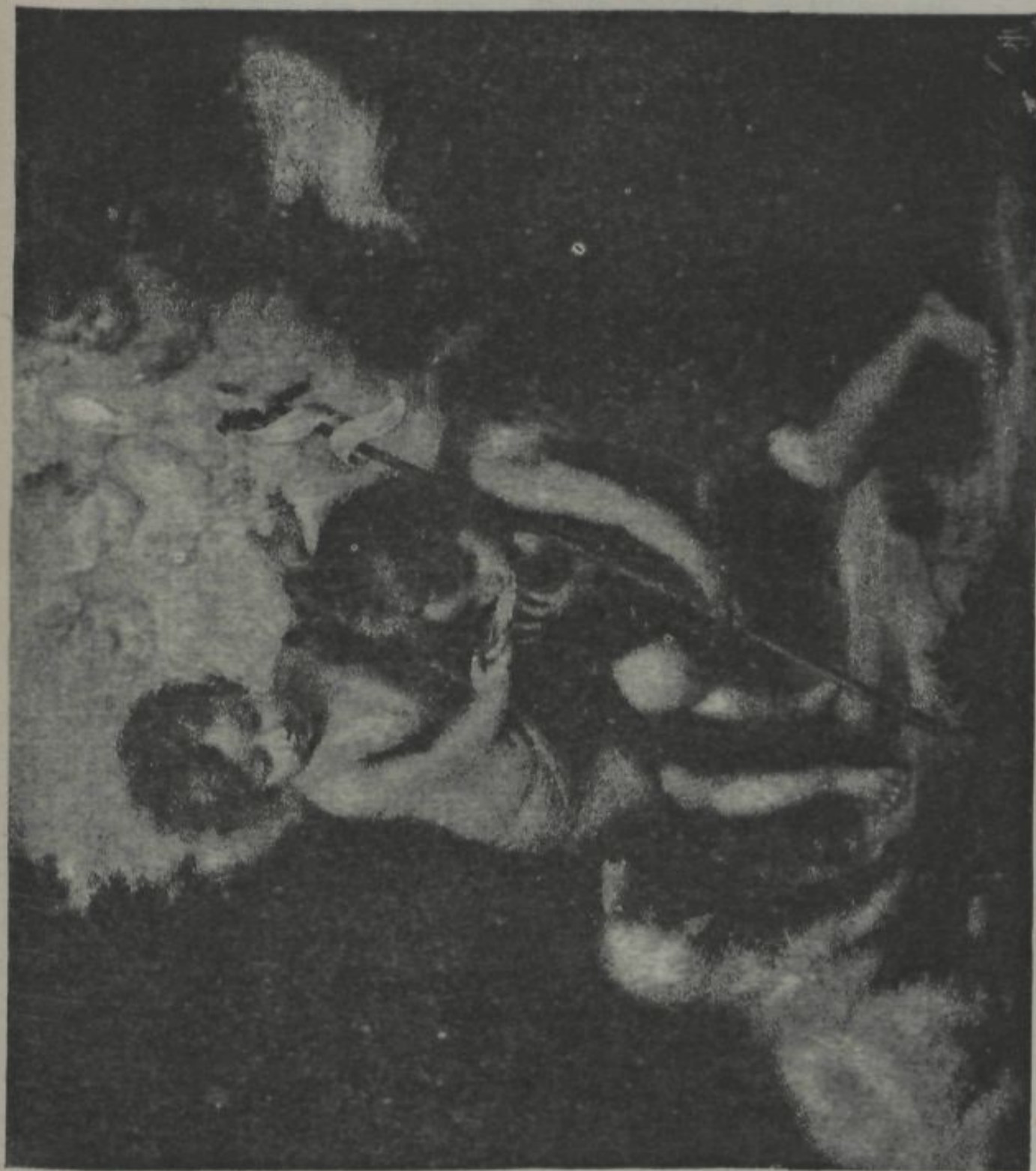
Verdaderamente en la formación de las dos galerías de cuadros, de Felipe V y doña Isabel Farnesio, en el R. Sitio de S. Ildefonso, se marcan sugerencias particulares de varias y aun encontradas procedencias, y el influjo de dos acontecimientos capitales, cuales son la traslación de la corte á Andalucía en 1729, y el incendio del Palacio de Madrid en 1734.

Desde el mes de Abril del expresado año 1729, en que los reyes, con su familia y la corte, emprendieron el viaje á la hermosa ciudad del Guadalquivir después de celebrados en el Puente de Caya los dobles desposorios del príncipe de Asturias D. Fernando con la infanta portuguesa doña María Bárbara de Braganza, y del príncipe del Brasil con la infanta española María Ana Victoria (á quien con arte y gracia excepcionales

retrató Largillière en el lienzo número 2010 *a* de nuestro Museo del Prado), las impresiones estéticas del augusto matrimonio pudieron recibir algún ensanche viendo por primera vez cuadros del divino y dulcísimo Murillo, cuyo ideal religioso, dicho sea con mengua de los áulicos de Carlos II, era de todo punto ignorado en la corte del Manzanares.

Sorprende, en verdad, que hallándose el genio de Murillo en la plenitud de su potencia creadora y en lo más encumbrado de su celebridad durante el reinado de Carlos II, no se le hubiese ocurrido al Rey, ni á ninguno de sus pintores áulicos, traer al Real Alcázar cuadros del ilustre pintor sevillano. Ya desde antes de morir Velázquez, había adoptado Murillo aquella segunda manera con la cual produjo los famosos lienzos de *S. Leandro* y *S. Isidoro*, y el de *San Antonio de Padua* de la capilla del Baptisterio de la Catedral, uno de los cuadros más ensalzados del mundo. Y ¿porqué Velázquez, que dirigía á su antojo en aquellos postreros años de su vida el ornato artístico de las regias estancias, no trajo á ellas los cuadros de Murillo de aquel segundo estilo, que luégo trajeron Felipe V y su esposa? Velázquez, sin embargo, sabía muy bien quién era y lo que valía Murillo, al que de joven había alentado en su carrera y favorecido con útiles consejos. Lejos de nosotros la idea de suponer al gran fundador de la escuela de Madrid receloso de ajenas reputaciones; pero cuando le vemos en el ejercicio de su cargo de Aposentador espaciar en el regio Alcazar de Felipe IV sus obras, arrinconando las de Vicencio Carducho, hasta dejar éstas reducidas á *una sola*, mientras sus propias creaciones llegan allí al número de 43, casi desconfiamos de la generosidad del pintor que nos es más simpático entre los de todas las escuelas del universo.

Sea cual fuere la causa de este hecho singular, es lo



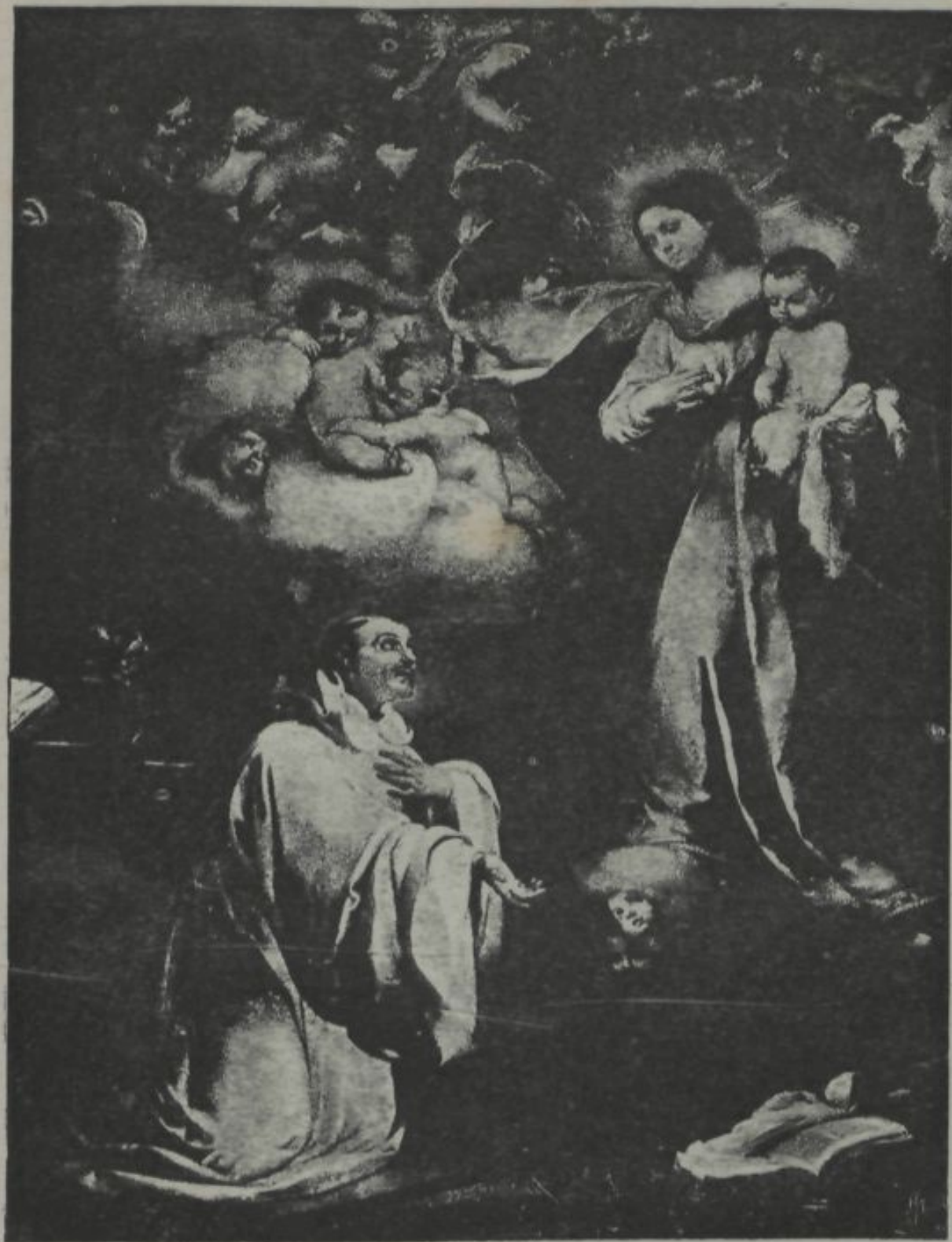
Murillo.—LOS NIÑOS DE LA CONCHA

cierto que nuestros reyes no póseyeron obras de Murillo antes de la traslación de la corte á Sevilla. Allí, en efecto, entre Felipe V y su esposa doña Isabel Farnesio hicieron la feliz adquisición de 29 obras del rey *del colorido*, entre las cuales figuran: la *Sacra Familia del Pajarito*; *Rebeca y Eleazar*; la *Magdalena penitente*; *El Niño Dios, pastor*; *Los niños de la Concha*; *La Anunciación*; *S. Bernardo recibiendo el néctar virginal de la Santísima Madre de Dios*; *S. Ildefonso recibiendo la casulla de manos de Nuestra Señora*; *Santa Ana dando lección á la Virgen*; *Jesucristo crucificado*; tres representaciones del misterio de la *Concepción de María*; *San Jerónimo leyendo*; *La vieja hilando*; *La gallega de la moneda*, y el *Retrato del religioso descalzo P. Cavanillas* (números 854, 855, 857, 864, 866, 867, 868, 869, 872, 875, 877, 878, 879, 889, 892, 893 y 897 del Museo del Prado de Madrid).

Al año próximamente de regresar de Andalucía la Real familia y la corte, instalándose por de pronto en Aranjuez para disfrutar de aquellas deliciosas umbrías, ocurrió el incendio que redujo á cenizas la parte principal del Alcázar-Palacio de Madrid. Declaróse la terrible catástrofe en la noche de Navidad del expresado año 1734, y acaso el monarca la presenciò sin gran pesadumbre, atendida la antipatía que tenía declarada á la vetusta mansión de sus predecesores los reyes de la casa de Austria, según se advirtió á la muerte de su primera esposa doña María Luísa de Saboya, en cuya ocasión, por no vivir en el Alcázar, trasladó su residencia al palacio de los duques de Medinaceli. Á esta circunstancia quizá se debió la gran serenidad con que, constituido en el paraje mismo del siniestro, dispuso las cosas de la manera más conducente á aminsonar el daño. Daba el Rey las órdenes, y á boca las tomaba el Mayordomo mayor, quien las comunicaba á los varios jefes de Oficios de la Real Casa: éstos á su

vez las dictaban á sus subalternos y á las demás personas que habían acudido á prestar sus servicios en aquella que consideraban pública calamidad; y viendo en tan críticos momentos no ser posible, á pesar de las más exquisitas diligencias, librar del fuego todas las alhajas y todos los cuadros colgados en las regias estancias, se decidió respecto de los cuadros salvar los que ofreciesen menos peligro, ya descolgando los de pequeñas dimensiones, ya despedazando en los otros los marcos para poder cortar y arrollar los lienzos, arrojando por los balcones á la plazuela y al Parque rollos y cuadros enteros con sus bastidores, donde los recogían y custodiaban soldados de la guardia de Palacio, al efecto apostados en ambos puntos. Encargó muy encarecidamente el Rey á los jefes de Oficios que «no se arriesgase persona alguna por reservar las alhajas y las pinturas,» y pasadas las horas de mayor ansiedad, dispuso que éstas fuesen llevadas al convento Real de San Gil, á la Armería, á las casas del marqués de Bedmar, y á otras casas é iglesias contiguas al Palacio.—Extinguido ya el incendio, las pinturas salvadas en los referidos edificios fueron recogidas en la Casa arzobispal de la calle del Sacramento, y el marqués de Villena, Mayordomo mayor del Rey, mandó en 28 de Diciembre, que con asistencia del Mayordomo de S. M., conde de Cogorani, del Contralor, del Grefier y del jefe de la Furriera, de los pintores de cámara D. Juan Ranc, D. Alonso de Thobar y D. Pedro de Peralta, de los pintores de SS. MM. el Rey y la Reina, D. Pedro Calabria y D. Juan de Miranda, y Don Francisco de Ortega, ayuda de trazador mayor, se formase lista de todas las referidas pinturas, y éstas quedasen guardadas bajo tres llaves, una en poder de cada jefe de los tres mencionados Oficios, de modo que sin la concurrencia de los tres no pudiera sacarse cuadro alguno.

MURILLO



SAN BERNARDO RECIBIENDO EL NÉCTAR VIRGINAL DE MARÍA

Al formar la lista ó inventario de los cuadros rescatados con tanto detrimento de su prístina integridad, se tropezó con el inconveniente de ser impracticable la confrontación de muchos de ellos con los expresados en el Inventario general hecho á la muerte de Carlos II; y se comprende. Las medidas habían sido alteradas en los arrancados á navaja de sus bastidores; los menos célebres y poco admirados, no se sabía de qué salones ó piezas procedían, y su identificación era imposible. La lista de 1734 resultó, pues, confusa y de muy poca utilidad, y hasta la muerte de Felipe V, en 1746, no se trató de subsanar los defectos que contenía.

Todo lo hasta aquí narrado del incendio del Alcázar-Palacio de Madrid y de las medidas tomadas para salvar sus cuadros, está deducido de dos documentos oficiales del Arch. de Palacio.—Es el uno el que se titula *Inventario general de todas las pinturas que se han libertado del incendio acaecido en el R. Pal. de Madrid*, ejecutado por orden del Excmo. Sr. Marqués de Villena, Mayordomo mayor de S. M., de 28 de Diciembre de 1734.—El otro es una Memoria que figura en el tomo I del Inventario general de los bienes y alhajas de los Cuartos de SS. MM. en tiempo de Felipe V, extendida en Madrid á 20 de Febrero de 1747, en que se reproducen todos los presupuestos que se tuvieron presentes al redactar en el referido año un nuevo y definitivo Inventario de las pinturas libradas del incendio, con separación de las que eran antiguas, esto es, que estaban incluidas en el Inventario de los cuadros que dejó á su muerte Carlos II, y de las modernas, ó sea de las aumentadas durante el reinado de Felipe V por regalos hechos á S. M., adjudicaciones de bienes confiscados, retractos y otros conceptos.

Por entre los calcinados muros del destruido Alcázar-Palacio, descollaba tal vez, destacándose su silueta

sobre el límpido cielo que esmalta de azul zafiro las cumbres del Guadarrama, la figura del reflexivo Juvara, el arquitecto que había de trazar la fachada de los jardines del Palacio de la Granja, el cual venía á Madrid á construir un nuevo Palacio digno de los Borbones. No faltaba acaso la animación en los contornos de aquellas mustias ruinas, sobre cuyo campo desolado quería doña Isabel Farnesio que se levantara, y no en otra parte, la nueva mole. Pero los cuadros que en días felices habían decorado las paredes del derruido edificio yacían olvidados y entre tinieblas en la Casa arzobispal; sólo de vez en cuando se recordaba que existía aquella mina de joyas artísticas para sacar de ella objetos con que adornar el otro palacio de Madrid menos antipático á los Borbones, el del Buen Retiro. No sabemos qué vicisitudes había sufrido el decorado artístico de este alegre palacio desde la época en que, por muerte de Carlos II, se hizo su inventario y se registraron en él 839 pinturas; pero lo cierto es que no debieron estimarse suficientes las que allí había para decorar todas sus piezas.

Acaso muchos cuadros del Palacio del Retiro habían pasado al de Aranjuez antes de edificar Felipe V el de San Ildefonso; porque el de Aranjuez fué residencia grata á los primeros Borbones, y según el inventario de 1700 no había en todo él más que 23 cuadros de Jordán, distribuidos entre las *Cámaras del Rey* y el *Cuarto del despacho*, 33 países de Benito Manuel de Agüero, colocados en el llamado *Salón*; y 4 cuadros de devoción en el *Oratorio*, *junto al Salón*, el *Oratorio del duque*, la *Real Capilla* y la *Sacristia* (1).

Por esta razón «en 31 de Enero de 1740, en virtud de

(1) Arch. de Pal. *Testamentaria de Carlos II*. Tomo III, *Real Palacio de Aranjuez* (fecha del inventario: 27 de Diciembre de 1700.)

MURILLO



LA CONCEPCIÓN

orden de S. M., comunicada al Excmo. Señor duque de la Mirándola, Mayordomo mayor, se mandaron entregar al pintor D. Bartolomé Rusca 68 cuadros de los que se guardaban en la referida Casa Arzobispal para adorno del cuarto del señor infante D. Felipe en el Real Sitio del Buen Retiro (1); y más adelante, «en 17 de Mayo de 1746, dos meses escasos antes de morir el Rey, de orden de S. M., comunicada por el mismo duque de la Mirándola, se mandaron también entregar á D. Santiago Bonavia, su pintor y arquitecto, otras 295 pinturas de las que habia en aquella casa y oficio para colocarlas en el nuevo cuarto de S. M., en el Retiro» (2). En efecto, allí se puso cuarto, en el referido año de 1740, al infante D. Felipe, Gran Prior de Castilla y duque de Parma, Plasencia y Guastala, por haber casado el año anterior con madama Luísa Isabel, hija primogénita del rey de Francia, siendo á la sazón joven de 20 años, en quien ya se presentia al valiente general que iba á reconquistar los antiguos estados de la casa Farnesio en el Milanesado. Y el poner nuevo cuarto en el mismo Retiro al Rey, resultó bien justificado, desgraciadamente para éste, pues allí falleció de un ataque de apoplegia, á 9 de Julio de dicho año 1746, á los sesenta y tres de su edad. Creemos que el remanente de los cuadros depositados en la Casa arzobispal no salió de ella hasta que la majestuosa fábrica de Sacchetti, sustituto de Juvara en la misión de dotar á la corte de España con un palacio digno de la gloriosa dinastía de Borbón, se halló en estado de recibir en sus espaciosos ámbitos á la familia de Carlos III.

Arrumbadas y como dadas al olvido las preciosas reliquias de la principal pinacoteca de los reyes de la

(1) Palabras textuales del *Presupuesto* 6.º de la *Memoria* de 1747, antes citada.

(2) Memoria citada de 1747.—*Presupuesto* 7.º

casa de Austria-España, rara vez pensaron en semejante tesoro el rey francés y la reina italiana. ¿Ni quién en su corte, donde imperaban en absoluto como maestros del buen gusto los Procaccini, los Houasse, los Ranc y los Van Loo, podía acordarse entonces de los deslustrados y tétricos lienzos de aquellos antiguos pintores italianos y españoles? No debe, pues, causar maravilla que, á pesar de tener tanta riqueza pictórica encerrada en la Casa arzobispal de Madrid, amontonasen los dos augustos consortes los productos de nuevas adquisiciones en su palacio de la Granja.

Pero ¿quién pudo inspirar á doña Isabel Farnesio el giro singular que tomó su gusto artístico, volviendo los ojos á los mismos autores flamencos y alemanes que habían estado tan en boga desde Carlos V hasta Carlos II, y de quienes tenía multitud de obras sepultadas en las tinieblas del depósito de la calle del Sacramento? ¿Porqué codiciaba obras de Lucas de Holanda, de Durero, de Rubens, Van Dyck, Brueghel, David Teniers, Snyders y otros grandes maestros neerlandeses? No hay datos que nos expliquen satisfactoriamente este fenómeno, ni importa que no se explique todo en la historia; pero presumimos que acaso fué por la vía de Italia por donde se abrieron camino hasta la galería de la reina, de una manera enteramente fortuita, aquellas preciosas obras. Existe, en efecto, una interesante carta del pintor veneciano Giovan Battista Pittoni, dirigida á Juvara en 6 de Agosto de 1735, instándole para que proponga á la reina Doña Isabel Farnesio la compra de una colección selecta de 92 cuadros flamencos y holandeses (1).

Lo cierto es que mientras Felipe V ponía en juego, como vamos á ver en seguida, la actividad de su em-

(1) Arch. de Palacio, Sitios Reales: S. Ildefonso. Felipe V. Leg. 10.

bajador Acquaviva, el buen juicio de su ministro don José Patiño, el inteligente celo de Juvara y la erudición del marqués Scotti, para obtener de los corifeos del moderno arte, decadente en Italia y en Francia, lienzos de grandes dimensiones con que exornar el salón principal de su Palacio de San Ildefonso; ella, la ingeniosa y activa doña Isabel Farnesio, con mejor gusto y mayor éxito, se proporcionaba una rica colección particular de tablas y lienzos italianos, alemanes, flamencos y holandeses, de pequeñas dimensiones la mayor parte, para su segundo Versailles, y juntaba allí 6 obras de Van Dyck, 28 de Rubens, 18 de Vouwermans, 60 de Teniers, 6 de Peter Neefs, 13 de Brueghel, 11 de Van Arthois, 15 de Fyt, 5 de Lucas de Leyden, 5 de Adriano Brauwer y 3 de Alberto Durero. Á estos grandes pintores de las escuelas germánicas agregaba lo más selecto de las escuelas latinas, italiana y española, y además de 27 Murillos que de Sevilla se trajo (acaso no todos auténticos, pues solían confundir con Murillo al Spagnoletto y á algunos maestros de las escuelas naturalistas italianas, sus poco ilustrados conservadores), creyó ostentar sobre las sedosas tapi- cerías de sus salones y gabinetes 8 Tizianos, 10 Tintoretos, 13 Guidos, 16 Bassanos, 15 Riberas, 11 Correggios, 6 Rafaeles, 3 Pablos Veronés, 3 Velázquez, 1 Buonarrotti, 1 Leonardo de Vinci, 1 Beato Angélico, 1 Julio Romano, 2 Giovan Bellinos, 1 Peruggino, 3 Andreas del Sarto y 3 Pusinos. Estamos lejos de afirmar que todos estos fueran auténticos: aseguros, por el contrario, que muchos no lo eran; pero no por esto dejarán de haber pertenecido á aquella colección cuadros tan preciosos como *El Paraíso terrenal* (núm. 21 del Museo del Prado) de Jacopo Bassano; *La huida á Egipto* (núm. 46) de Leandro Bassano; el *Retrato del joven violinista* (núm. 67) de Bronzino; *La Flagelación de Cristo* (núm. 69), estimada por muy respe-

tables votos como del Buonarotti; el *Retrato de un joven desconocido* (núm. 82) de Girolamo de' Carpi; el cuadro de *La Virgen, el niño Jesús y San Juan* (núm. 135) del Correggio; el *Retrato de mujer* (núm. 166) de Artemisa Gentileschi; la tabla de *La Virgen y San José adorando al niño Dios* (núm. 168) de Gerino da Pistoja; la *Lucrecia* y el *San Sebastián* (núms. 257 y 260) del Guido; *Los desposorios de Santa Catalina* (núm. 323) de Palma joven; la *Piedad* y la *Asunción* (núms. 338 y 339) del Pomerancio; la *Sacra Familia* (núm. 340) del Pontormo; la *Sacra Familia* (núm. 348) de Domenico Puligo, la tabla de *La Virgen, el niño Dios y San Juan, con dos ángeles* (núm. 384) de Andrea del Sarto; el *Retrato de un prelado*, *La castidad de Joseph*, *La casta Susana*, *Moisés sacado del Nilo*, *Esther en presencia de Asuero* y el *Retrato de un hombre con armadura* (núms. 417, 422, 424, 425, 426 y 438) del Tintoretto; y la *Magdalena penitente* (núm. 532) de Pablo Veronés.

Indudablemente la reina doña Isabel Farnesio tenía más gusto artístico, ó mejores consejeros en materia de cuadros, que su augusto marido, sin que por esto dejen de marcarse en las colecciones que forman uno y otro las influencias de familia, las de los países de donde respectivamente proceden, y las de determinadas circunstancias. En la reina es acaso sugestión afortunada, más que afición privativa y enteramente personal, la que la lleva á rodearse de los buenos autores neerlandeses y flamencos; es afición ocasional, efecto de revelación momentánea, y quizá transitoria, la que la hace entusiasmarse por Murillo; pero es sin disputa ley de raza y de familia de una princesa italiana, y Farnesio, cuya casa lleva vinculada la gloria de haber restituído á la cultura europea tantas obras maestras de la estatuaria antigua—el famoso *Toro*, la *Flora*, el *Hércules*, el *Gladiador*—la que la obliga á mirar con veneración (*noblesse oblige*) el arte clásico de la bella Italia, según

lo que se entiende por *clásico* en su tiempo, esto es, á la manera *carrachesca* y ecléctica. Esta influencia, la más radical y permanente en ella, á no dudarlo, la mueve á asociar al Bronzino, al Carpi, al Veronés y al Tintoretto, modelos de grandiosa personalidad, vida y color, con el Guido, el Albano y los Carraccis, modelos de abstracción convencional, de ese ideal calculado, frío y marmóreo, que va á prevalecer en casi toda Europa por más de una centuria, con detrimento del verdadero arte. El influjo de los artistas contemporáneos, del cual nadie se exime, da en ella por resultado el incluir entre sus adquisiciones 10 obras de Solimena, 19 de Jordán, y nada menos que 24 del insignificante Nani. Pero la vitalidad de la belleza clásica antigua la seduce y subyuga de una manera más permanente, y después de haberse mostrado transigente y ecléctica en su pinacoteca, vuelve, muerto su esposo, á las tradiciones de familia, é identificando su nombre con el de la ilustre Cristina de Suecia, saca de sus escondrijos la magnífica colección de mármoles antiguos que allegó esta reina; dispone para ella suntuosos salones en el piso bajo del Palacio de San Ildefonso, y hace de la selecta y numerosa gliptoteca el recreo de su viudez, durante los trece años que en aquel solitario Edén vive reclusa, acompañada de su hijo el cardenal arzobispo de Toledo, hasta que la razón de Estado la obliga á abandonarlo para restituirse á Madrid, al fallecer su entenado Fernando VI.



CAPÍTULO XIV

Adquisiciones de Felipe V.—Curiosa historia de la decoración del Palacio de San Ildefonso por los pintores de más nombradía de aquella época.

POR su parte Felipe V manifestaba en sus aficiones artísticas otras tendencias, no diremos que menos elevadas, pero sí menos italianas. Vémosle adquirir algunos autores peninsulares de los mejores períodos de la pintura: la tabla de *La Virgen con el niño Jesús entre dos Santas* (núm. 60 del Museo del Prado) del Bellino; el *Diógenes buscando al hombre* (núm. 101) de Castiglione; *La Cabaña* (núm. 110) del Cerquozzi; *El Descendimiento*, *La Degollación de San Plácido* y *La Oración del Huerto* (núms. 133 y 134 del Museo, y núm..... de la colección del duque de Wellington en Londres) del Correggio; *Las lágrimas de San Pedro* (núm. 150) del Domenichino; varios *Países*

(núms. 151, 152, 153, 154 y 155) de Gaspar Dughet; una *Batalla* (núm. 156) de Falcone: la *Sacra Familia* (número 237), de Julio Romano; los dos cobres del *Martirio de Santa Apolonia* (núms. 263 y 264) del Guido, y la tabla de *La Virgen con Jesús niño* (núm. 394) de Scarsellino; pero su inclinación genial es á la escuela francesa, antigua y moderna, y ella le lleva á entremezclar con los pocos italianos selectos y los pocos flamencos á los cuales los asocia, 8 buenos cuadros del Pusino, y nada menos que 75 insípidas producciones de Miguel Angel Houasse, su pintor de cámara favorito para las escenas de costumbres. En los 16 lienzos de Carlo Maratta que allí también hizo colocar, no debe verse más que una prueba de complacencia dispensada á su favorecido Andrés Procaccini.

Muerto éste, no le faltó á D. Felipe quien se encargara de infundir en su pecho el gusto por el arte de la moderna Italia, que él de por sí acaso no sentía. Falleció Procaccini el año mismo del incendio del antiguo Alcázar-Palacio de Madrid, y el abate Juvara, que según acabamos de indicar vino á España al año siguiente (1735), llamado para construir el nuevo Palacio, mientras trazaba los planos y dirigía la ejecución del espacioso modelo por el cual se había de edificar, y diseñaba al mismo tiempo la fachada del palacio de San Ildefonso que mira á la cascada de los jardines, no sólo se veía requerido á desempeñar el papel de consultor del rey y del ministro Patiño para los cuadros que Felipe V había de adquirir con destino á las piezas de este Palacio, sino que además ideaba la decoración pictórica que había de dar realce á la arquitectónica de sus salones principales; lisonjeaba el amor propio del rey poniéndole de manifiesto en 8 grandes cuadros, por medio de otras tantas hazañas de Alejandro Magno, sus propias virtudes; elegía los pintores italianos, y alguno que otro francés, que habían de

ejecutar estos cuadros; seguía activa y tirada correspondencia con todos ellos, y hasta les exigía los bocetos de sus composiciones para examinarlos y darles respecto de ellos la opinión de personas competentes, antes de que procediesen á pintar los cuadros.

El Archivo de Palacio, mina inagotable de preciosos datos para la historia del arte en España desde el segundo Felipe hasta los tiempos modernos, nos suministra curiosas noticias acerca de la prodigiosa actividad del presbítero Juvara en la tarea de decorar con cuadros italianos, y también con alguno francés, como por excepción, el interior del palacio de la Granja, por más que esta tarea fuese para él secundaria respecto del desempeño de la misión que le trajo á la corte de Felipe V. Consérvase en este Archivo el expediente general que comprende los varios expedientes parciales instruidos en las Secretarías del Despacho sobre pinturas encargadas á Roma, Napoles, Venecia, Boloña, Génova y París, para las galerías de San Ildefonso, y forman parte de estos expedientes los papeles que á la muerte de Juvara se encontraron en su casa relativos á aquellos cuadros, y que fueron entregados en la Secretaría de Estado en 5 de Marzo de 1736.

El referido expediente general nos facilita el penetrar con la mirada hasta los más secretos resortes de la vasta negociación que se entabla desde el año 1735 hasta el de 1738, á fin de obtener sin exagerado dispendio, para el Palacio de La Granja, obras maestras de las principales escuelas italianas que á la sazón estaban más en boga, y del arte francés más favorecido en la corte de Versailles. El arquitecto Juvara traza la decoración de los dos principales salones: en un proyecto, A, marca los compartimentos del techo, todo de amarillo del país (*giallo del paese*) con divisiones de mármoles de color rojo y verde; introduce pilastras maqueadas (*pilastrì di vernice della Cina*), recuadros de

azul Ultramar con mosaico de oro y charol; adornos de maderas finas y oro; y en los grandes planos de las paredes cuatro cuadros de perspectivas del famoso Paolo Pannini, de Parma, con estos cuatro hechos de la vida de Jesucristo, á saber, la *disputa con los doctores*, la *curación del paralítico de la piscina*, la *expulsión de los mercaderes del templo*, y la *salida del mismo Jesús del templo, apedreado por los Judíos*. Las dos sobrepuestas de este primer salón habían de ser obra del Luca-telli, pintor muy celebrado por sus países históricos de pequeñas dimensiones, el cual debía representar á la *Samaritana en el pozo* y á *Jesús tentado en el Desierto*. En otro proyecto, B, que se modifica más adelante, Juvara, sin detenerse á indicar la decoración arquitectónica, marca sólo el número de cuadros que han de constituir la pictórica, y á pesar de incurrir en algún error de pluma, efecto sin duda de la rapidez con que vacia su idea, expresa con toda claridad que esa decoración ha de componerse de cuatro cuadros ovales secundarios, y ocho grandes lienzos que representen hechos sacados de la *Eneida* de Virgilio ó de la *Jerusalén libertada* del Tasso.

Este proyecto B fué luego reformado, expresando el arquitecto que en dichos ocho lienzos habían de figurarse estas ocho virtudes: el *Valor regio*, la *Clemencia*, la *Modestia*, la *Religión*, la *Magnificencia*, la *Victoria*, la *Templanza* y la *Liberalidad*, puestas de manifiesto en otras tantas hazañas de la vida de Alejandro, que recordasen al espectador los hechos gloriosos del primer Borbón de España.

Elegidas las hazañas del héroe macedonio que han de inmortalizar los modernos pintores italianos, dirige á éstos sus invitaciones: los representantes de S. M. Católica en las diferentes cortes donde ellos residen, reciben del Ministro de Estado de España la orden de seguir las oportunas negociaciones, sin descubrir para

quién son las obras encargadas, hasta lograr que quede concertado el precio de éstas y el plazo en que han de ejecutarse, remitidos á España los diferentes bocetos, hechos en ellos todas las correcciones que acá se estimen convenientes, pintados los cuadros, y expedidos á su destino por el más seguro conducto. El cardenal Acquaviva desde Roma, desde Caprarola, desde Capriati, desde todos los puntos adonde le llevan los asuntos diplomáticos ó el deseo de descansar de los negocios de Estado, trata con el Trevisani, con el Conca, con Plácido Costanzi (respecto del cual manifiesta marcada predilección), con el Imperiali, con Lucatelli y con Pannini; transmite las observaciones de éstos al ministro Patiño, y á su sucesor D. Sebastián de la Quadra, y á medida que los pintores van terminando sus obras, las va remitiendo á la corte de España, aprovechando todas las coyunturas favorables para que á Plácido Costanzi no se le haga de peor condición que á los demás artistas á quienes se han encargado cuadros; para inclinar el ánimo del monarca á que á todos ellos se les dé, sobre el precio estipulado, una gratificación como muestra del real aprecio; y finalmente para hacer que se le reembolse todo el gasto que ha pesado sobre él por razón de anticipaciones á los artistas y de embalaje y expedición de los cuadros.

Eran estos cuadros, terminados todos antes de espirar el año 1737: *La entrada de Alejandro en el templo de Jerusalén*, por Sebastián Conca; *La familia de Darío á los piés de Alejandro*, por el Trevisani; *Alejandro remunerador, premiando á sus generales y oficiales*, por Francesco Ferrando, llamado el Imperiali; *Alejandro ordenando la construcción de la ciudad de Alejandria*, por Plácido Costanzi; las cuatro perspectivas de Pannini, y los dos paisajes históricos de Lucatelli, de cuyos asuntos dejamos hecho mérito.

Análogos oficios desempeña cerca del pintor Donato

Creti, de Bolonia, el conde Zambecari, no sin dolerse de que, después de haber obtenido del artista con su oficiosa porfía un precio muy ventajoso, no le sea permitido aguijonear á éste, que á fines de Abril del año 1738 aún no ha cumplido su compromiso, revelándole para quién ejecuta el cuadro de *La liberalidad de Alejandro con Apeles*.

El conde de Fuenclara activa por su parte en Venecia la ejecución del cuadro de *Alejandro triunfador*, encomendado por Juvara á Giován Battista Pittoni, y que aceptó el pintor con verdadero entusiasmo, prendado del asunto. Gabriel Rombecchi, encargado de la secretaría de la Embajada y de los negocios de Estado en aquella corte por ausencia de Fuenclara, escribe á D. Sebastián de la Quadra en Febrero de 1737, que el artista, estimulado por él de continuo, va á concluir pronto su obra.

D. José Joaquín de Montealegre, embajador del rey en Nápoles, lleva activa correspondencia con Patiño y con su sucesor acerca del cuadro de *Alejandro vencedor de Darío*, encargado por el mismo Juvara al pintor Francesco Solimena. Buscando su propia comodidad, sin duda, pero pretextando desconfianza de poder conseguir personalmente el deseo de S. M. de que el artista haga pronto la obra, y por un precio equitativo, sin que se le diga para quién es, endosa la comisión á un italiano sagaz y astuto, llamado Antonio Laviano, duque de Satriano, amigo del Solimena, y éste, encareciendo, para que resalten sus buenos oficios, los muchos años del pintor que le hacen independiente y caprichoso, su orgullo y endiosamiento, y por último su carácter interesable y voluntarioso, cacarea como un gran triunfo el haber logrado que el cuadro se ejecute por la suma de 4,500 ducados napolitanos, ó sean 1,000 doblones de oro de España (cantidad que Juvara estima exorbitante), y que quede terminado



ALEJANDRO VENCEDOR DE DARÍO

para fin de Mayo del año 1737. La noticia de ser para el rey Felipe V y para su galería de cuadros de San Ildefonso los lienzos encargados á los pintores italianos, había cundido por doquiera: la Gaceta de Macerata la hacía pública desde el 4 de Noviembre de 1735, y lo que nosotros deducimos de la correspondencia epistolar del Solimena, del duque de Satriano y de Montealegre, es una vehemente sospecha de que en aquella ocasión el legado español fué envuelto por la solercia italiana en la cuestión de precio y de ejecución concienzuda de la obra, y de que el amor propio de Montealegre se estimó salvado con poder escribir al ministro Patiño, ponderando la independendencia del Solimena, que *por conseguir que una escarola de su maseria ó casa de campo salga más blanca que las que producen los demás huertos de Nápoles, es capaz de perder meses enteros, sin dársele nada, ni de los grandes intereses que le asegura cualquiera aplicación de su arte, ni de complacer á los que recurren á su habilidad.*—Por lo que atañe á la pericia del pintor napolitano, no eran todo ilusiones en los personajes que llevaban á cabo la artística negociación: Juvara, que le había buscado y solícitado con frases del más alto aprecio, calificándole de *primo lume della scuola napolitana*, juzgó cara la obra, y hasta anunció el temor de que fuera ésta cosa de poco estudio y conciencia, como las de su maestro Giordano (*Lucca fà presto*); y el embajador Montealegre, bien claro manifestó en los momentos en que el astuto duque de Satriano no influía en sus juicios, que su opinión personal respecto del Solimena no era la más ventajosa. *Pasa hoy*, decía en una de sus cartas á Patiño, *por uno de los más excelentes pintores de Italia, aunque no todos le tienen por tal, y Yo confieso que en los cuadros suyos, que hasta áhora hé visto, no hé quedado satisfecho, y he observado patentes muchas desproporciones, y faltas de dibujo en las figuras, y de perspectiva en las distancias.*

François Lemoine, único pintor no italiano favorecido por Juvara con la invitación de ejecutar un cuadro, si bien callando á qué galería iba destinado (circunstancia que pronto adivinó el artista), agradecido al favor, y encargado del asunto de *Alejandro vencedor de Poro*, estipula con el ministro de España en París, don Fernando Triviño, pero sirviendo de medianero un agente de negocios italiano, llamado Cioña, que pintará su lienzo en el espacio de cinco ó seis meses; que se le abonarán por él 250 doblones de oro, y además alguna gratificación ó ayuda de costa; y que para dedicarse con asiduidad á este trabajo, se le ha de obtener previamente licencia verbal del duque de Antin, superintendente de las obras del palacio de Versalles, para cuyo *salón de Hércules* estaba á la sazón pintando al fresco el gran techo, que era sin disputa una de sus mejores creaciones (1). Este pintor francés, con más docilidad de la que suelen mostrar sus paisanos, en quienes no es la modestia la virtud predominante, aceptó, á pesar del alto renombre que alcanzaba en su patria, todas las condiciones que se le impusieron y todas las correcciones que se le indicaron para asegurar la perfección (relativa, se entiende) de la obra. No se ofendió de que, por cierto pedantesco informe del marqués Scotti, fuese preferido por la corte, de los dos bocetos ó borriones que se le pidieron, el que él estimaba menos bueno, sino que puso manos á la obra con verdadero ardor.

Era el marqués Aníbal Scotti un personaje que por su prosapia y calidades personales gozaba de gran crédito en la corte de Felipe V. Descendiente de una de las más antiguas y nobles familias de Plasencia de

(1) Esta bella obra acaba de ser esmeradamente restaurada, y han hecho elogios de ella los diarios y revistas artísticas que gozan de mayor reputación en la vecina Francia.

Italia, había venido á España de embajador del duque de Parma y Plasencia. El rey Felipe V le hizo su gentil-hombre de cámara con ejercicio, grande de España y mayordomo mayor del Infante D. Luis; y al abdicar la corona en este príncipe, en enero de 1724, fué uno de sus últimos actos de rey crear caballero del Toisón de oro al marqués Scotti, juntamente con otros personajes, como el marqués de Grimaldo, el de Valoux, el de Santisteban, el de Santa Cruz y el duque de Medinaceli. El ministro Patiño le había hecho su asesor en materias artísticas, y queriendo saber su opinión acerca de los dos proyectos remitidos por Lemoine, se los entregó hallándose la corte en el Pardo: y con este motivo le dirigió el erudito marqués en 6 de febrero de 1736 la siguiente carta:

«Excmo. Señor, muy Señor mio: En execucion de lo que V. E. se sirvió decirme ayer noche, he visto, y atentamente observado, oy por la mañana a la luz del dia, los dos Dibujos del Pintor Frances Francisco le Moine, ambos muy buenos, y dibujados con grande brio; pero por dar mas acertado Juicio de la abilidad de este Pintor, que parece muy singular, fuera preciso ver alguna obra de el, Pintada al olio, en Lienzo. Los dos susodichos Dibujos son la misma Historia de Alexandro y de Dario, Herido; con alguna diferencia, en la exposicion y expresion. Semejante Idea, si no me equivoco, me parece se ha sacado, de la que pintò el celebre Pintor Frances Carlos le Brun en el Palacio de Marly, y que despues de la misma Pintura, se hizieron unos Tapices, labrados en la renombrada Fábrica de los Gobleins; Pero a fin que V. E. sea instruido de todo, es preciso le diga, que la primera Idea de la referida Historia y Invencion, fuè de Raphael de Urbino, quien no la puso en obra, y dejó esta Gloria a su célebre discipulo Julio Romano, que se sirvió despues de ella, para los dibujos de algunos Tapizes, Insignes, que se hicieron para servicio de los Serenisimos Farnesios y que devrian existir

aun: Algo ay tambien de tal Historia de mano de Julio Romano, si la memoria mal no me sirve, en el Palazzo llamado del T, que fue uno de los celebres que tenia la casa de Mantua cerca de la misma ciudad; en cuio Palazzo el mencionado Julio Romano Pintò muchissimo, y quizas avrà aun alguna Reliquia de ello, porque estauan pintadas en la Pared.—Boluiendo aora a los dos expresados Dibujos de le Moine, que con las otras dos estampas à V. E. retorno, le digo, que tanto le Brun como le Moine han variado algo el uno del otro, en la antigua original Idea, pero no en el substancial, y segun mi corto parecer, el Dibujo señalado 1.º me parece mas pintoresco, y de mejor gusto, mientras aunque el otro sea mui bueno, es algo confuso, y en el pintar la parte donde està el Elefante muerto, no podrá el Pintor con ygual facilidad executar, y hacer sobresalir su Idea; por cuio motivo a mi parecer escojiera el dicho número 1.º, refiriéndome siempre à la mas acertada opinion de Personas mas yntelixentes, y no à la mia que reconozco por muy limitada.—Quedo à la obediencia de V. E. y deseo que Dios le guarde muchos años. Pardo à 6 de Febrero de 1736.—Excmo. Sr., B. L. M. de V. E. su mayor y muy obligado servidor El marques Scotti.»

Cuando el artista tenía ya el cuadro adelantado, se recibió la noticia de su muerte. Los biógrafos franceses aseguran que Lemoine había perdido la razón por el exceso del trabajo empleado en el referido techo de Versailles, y por las contrariedades que esta obra le había ocasionado, y que temeroso de verse preso de orden superior, se quitó la vida causándose con una espada muchas y profundas heridas. En el expediente que á la vista tenemos, no aparece, como era natural, más noticia que la de su fallecimiento, comunicada á la corte de España por el célebre Marqués de la Mina, sucesor de Triviño cerca del rey de Francia Luís XV. Grande idea debía tenerse de las obras de Lemoine, autor famoso de las bóvedas de San Sulpicio de París

y del mencionado Salón de Versalles; y habiendo él dicho de sí mismo, en la carta que dirigió á Juvara con fecha de 18 de Enero de 1736, que haría sus estudios para el cuadro que le encomendaba de manera que todo en él fuese tomado de la naturaleza viva, porque tal era el sistema que seguía en todas sus obras, al cual debía la reputación que se había granjeado, *era consiguiente que en la corte de Felipe V se reputara como una verdadera calamidad la interrupción de dicho cuadro.*—*Je n'ay pas besoin de vous dire* (había escrito á Juvara en 18 de Enero de 1736) *qu'auant de faire le tableau, et apres la premiere Ebauche, je feray des Etudes, En sorte que tout soi peint d'apres nature; je n'en use jamais autrement dans mes Ouurages, et c'est a ce soin que je doibs quelque reputation que j'ay acquis.* Hemos expresamente respetado hasta la ortografía, por cierto muy defectuosa, de la carta original.—Esta revelación es una verdadera joya. Lemoine creía de buena fe que en sus cuadros copiaba fielmente la naturaleza. En todas las épocas de decadencia y amaneramiento han creído los más distinguidos artistas hacer lo propio, y sus obras sin embargo se han apartado tanto del natural... El purismo y el barroquismo, de la naturaleza han salido sin la menor duda; pero el exclusivismo de escuela de cada siglo, hace que el genio del artista permanezca ciego para las formas que cautivaron á los artistas de la escuela contraria.

Á juzgar nosotros por las producciones que acabamos de citar, y por todo lo que de Lemoine se conoce, no podían faltar en su obra, á vueltas de grandes dotes de composición, de felices grupos, de gran movimiento, alma y fuego, un colorido poco verdadero, aunque suave y fresco, un dibujo incorrecto, formas amaneradas, cabezas sin carácter, figuras sin nobleza; en suma, los defectos inherentes á un artista mirado con razón por la crítica moderna como uno de los

principales fautores de la decadencia de la pintura en Francia.

Muerto, pues, Lemoine, se escribió al Marqués de la Mina comunicándole el deseo del rey de que eligiese *el mejor artífice* (palabras textuales) que hubiese quedado *de su especie, y bien entendido*, para que ejecutase otro cuadro de las mismas medidas, asunto y circunstancias que el que dejaba aquel sin concluir, á fin de que *hiciese juego* con los otros; y el Marqués contestó á don Sebastián de la Quadra, que aunque oía en París dolerse de la falta de aquel pincel primoroso (1), tomaría informes de los inteligentes. Hizolo sin duda, y hubieron de recomendarle á la cuenta al pintor Carlos Vanloo, el autor de muchas obras reputadas á la sazón como de gran mérito, pintadas para Luís XV, quien acababa de nombrarle su pintor de cámara; joven artista de treinta y un años, que algunos entusiastas blasfemos comparaban con Rafael y con el Tiziano, y á quien no hacía un año había abierto sus puertas la Academia ante las coronas de que venía abrumado regresando de Roma y de Turín. Y sin duda también el artista francés, á pesar del disculpable engreimiento que pudo inspirarle el público, correspondió solícito al honor que se le hacía en nombre del rey de España, porque en Noviembre de aquel propio año de 1737, volvía á escribir el Marqués al mismo Quadra avisándole desde Fontainebleau que le mandaba por medio del Exento de Guardias de Corps D. José Azuara, el cual de vuelta de Flandes salía de París con dirección a la Península, el diseño ejecutado por el pintor Vanloo para el nuevo cuadro, ajustándose en un todo al convenio estipulado para el mismo fin con el difunto

(1) Aunque oigo lastimar la falta de *Pinzel primoroso*, escribía el Marqués de la Mina, en su carta desde París, á 5 de Agosto de 1737.

VAN-LOO



ALEJANDRO VENCEDOR DE PORO

Lemoine, y que aguardaba lo que el inteligente examen de S. M. resolviera.

Vió el rey el boceto (*diseño* le llama constantemente el Marqués de la Mina); las memorias de aquel tiempo no nos dicen que acerca de él volviera á ser oído el marqués Scotti; le aprobó, y mandó se recomendase *mucho la pronta ejecución de la obra*. Hizose esto en Enero de 1738; mas á principios de Mayo de este año aún no tenía comenzado Vanloo el cuadro, porque habiendo reclamado el boceto, del cual no conservaba borrón alguno, le fué negado (galantería habitual de los oficinistas con los artistas) alegando que á ninguno de los pintores italianos, autores de los otros lienzos de la historia de Alejandro, se les habían devuelto sus diseños ó proyectos, los cuales quedaban aquí para confrontar luégo con ellos los cuadros; y todo ese tiempo transcurrió en estériles reclamaciones, al cabo de las cuales, á pesar de haber hecho presente el Marqués de la Mina al Ministro de Estado de don Felipe V que á Lemoine se le había devuelto su boceto, según constaba de una carta de D. José Patiño de 19 de Marzo de 1736 acusando la remesa, el pintor francés tuvo que avenirse á ejecutar de memoria la obra sin tener á la vista su primer pensamiento. Fué esto mediado ya el mes de Mayo de 1738.

Serían realmente deslumbradores los dos salones del Palacio de San Ildefonso, decorados con las obras brillantes, aunque incorrectas, de aquellos diez afamados pintores, nueve italianos y uno francés; porque si estos cuadros no eran de por sí creaciones intachables, tenían al menos (y sobre todos ellos el del pintor francés) la indispensable cualidad de decorar magníficamente aquellas regias estancias: mérito en que sobresalió la pintura del siglo XVIII, pomposo y teatral, la cual, por las escenografías de sus fondos, la amplitud majestuosa y la viveza de tintas de las estofas,

fué la primera del mundo como arte decorativo.

Ha habido por desgracia en nuestro siglo XIX épocas llamadas de *buen gusto*, en que han sido proscritas todas las producciones de aquella centuria; y bajo el imperio de una de esas reacciones de pedantesco clasicismo, fueron los ocho cuadros de la *Historia de Alejandro* despiadadamente arrancados de sus engastes arquitectónicos, tan vistosos y característicos, y llevados al gélido palacio de Riofrío, donde hasta estos últimos años han yacido condenados á injusto olvido.

De la grande obra de decoración pictórica del Palacio de Felipe V quedan hoy en su puesto los simpáticos lienzos de Pannini y Lucatelli; y en el Archivo de la Real Casa de Madrid la entretenida correspondencia de aquellos pintores extranjeros con nuestros agentes diplomáticos: correspondencia en que fielmente se traduce, como es costumbre en las cartas de los artistas de todos tiempos, esa fatal mezcla de gozo y de dolor que constituye el tejido de su existencia: frases de entusiasmo y de esperanza, arranques de noble orgullo, algo de lisonja, y otro algo de *vil prosa* en lo concierne al *vil metal*.

Los cuadros de las Hazañas de Alejandro, nos eran hasta hace muy poco tiempo completamente desconocidos. Nosotros que revelábamos á los amantes del arte su interesante historia, ignorábamos su paradero desde su desaparición del Palacio de Ríofrío; y los que allí los habían visto, sin curarse de su procedencia, ignoraban la importancia histórica de tales obras. Una feliz casualidad nos dió á conocer en el verano pasado de 1881 su existencia en El Escorial. Allí, en efecto, habían sido llevados hacia pocos años al fundarse el *Real Colegio de D. Alfonso XII*, y allí los hemos podido reconocer detenidamente, colocados en los dos salones del Comedor de los alumnos, donde todos, á excepción de uno solo que en aquellas pare-

des no tuvo cabida, están como esperando un destino más adecuado á su ruidoso origen y á los brillantes auspicios con que vinieron al mundo de las magnificencias palacianas.

El único lienzo separado de sus compañeros por no haberse podido acomodar en los referidos salones del comedor, es el del pintor boloñés Donato Creti, que representa *La liberalidad de Alejandro con Apeles*. Ocupa el testero de una pieza de entrada, á mano izquierda del vestíbulo del edificio. El digno Rector del Colegio, sabedor ya por nosotros del vínculo histórico que existe entre este cuadro y los otros siete, se proponía reunirlos todos en cuanto se le presentase el modo de verificarlo.





CAPÍTULO XV

Fugaz recuerdo de los grandes pintores del siglo XVII.—
Decadencia de las pinacotecas reales en los días de Fernando VI.—Auge de los fresquistas.—Pugna entre «manieristas» é «idealistas.»—Corrado y Tiépolo: Mengs y su escuela.—Favor concedido á ésta por Carlos III.

LLEVÁBANSE los pintores italianos y franceses toda la protección dispensada al arte por Felipe V y su esposa; pero mientras vivió el sesudo Patiño no fueron enteramente desatendidos los grandes ejemplares de los antiguos maestros, ya españoles, ya flamencos, del siglo XVII, que yacían arrumbados en la Casa Arzobispal de la calle del Sacramento de Madrid, donde después del incendio del antiguo Alcázar-Palacio fueron instalados los Oficios de Contralor, Grefier y Furriera de la Casa Real. No parecía sino que abrigaba aquel distinguido hombre de Estado el presentimiento de que, por el camino que en la

corte llevaba el arte, pronto degeneraría hasta el extremo de que su misma postración obligase á abrir los ojos para volverlos á las escuelas de los grandes dibujantes y coloristas en mal hora abandonadas. Noticioso, en efecto, de la singular habilidad que mostraba en su afición á reparar cuadros antiguos maltratados el pintor D. Juan García de Miranda, ya protegido en atención á este especial mérito por el Gobernador del Consejo, Marqués del Miraval, le hizo buscar para la restauración de las pinturas que habían padecido daño en el mencionado incendio. Propuso al rey que se encomendara esta delicada obra al referido Miranda: S. M., dice el presupuesto quinto de la Memoria que precede al Inventario de las *Pinturas que están en la casa arzobispal bajo de la Intervención*, redactado en 1747, «con motivo del mal estado en que »quedaron las referidas pinturas que se recogieron, »se sirvió resolver que D. Juan de Miranda, su pintor »de cámara, las fuese componiendo (*sic*), á cuyo fin »por la Intervención, bajo de recibos y resguardos, se »le entregaron en varios tiempos muchas de dichas »pinturas, que compuestas las ha vuelto á este oficio, »habiéndole sido preciso para su composición cortar- »las por varias partes, de modo que no pueden conve- »nir con las medidas y señas que se hallan en el in- »ventario antiguo, ni aun con la lista que se formó »después del incendio.» Y debemos suponer que la habilidad de Miranda correspondía en efecto al mérito que el Marqués de Miraval y el perspicaz Patiño le atribuían, porque resulta del precitado inventario que pasaron por sus manos cuadros tan preciosos como el de *Las Meninas* de Velázquez, *La adoración de los Reyes* de Rubens, la *Venus con Adonis* del Tiziano, las dos bellísimas *Venus echadas* del mismo (números 459 y 460 de nuestro catálogo), y otros muchos lienzos de primer orden; y en ninguno, á decir verdad, han ad-

vertido los inteligentes profesores que hasta ahora han dirigido el Museo del Prado, ni torpes barreduras ni temerarios repintes.

Esta es la última noticia, hasta ahora inédita, que los documentos del Archivo de Palacio nos conservan relativamente á las colecciones reales de cuadros del tiempo de Felipe V.

Bajo el reinado de su hijo D. Fernando VI, poco incremento pudieron adquirir las regias pinacotecas. La pintura y las demás artes del dibujo seguían lastimosamente decaendo: el rey y la reina eran más apasionados de la música que de las artes plásticas; por un *aria* de Farinelli hubieran ellos sacrificado el mejor cuadro de su palacio del Buen Retiro. D. Fernando VI llegó á mirar como superfluidades censurables los esmerados trabajos que se hacían en la terminación y decoración del Palacio nuevo de Madrid, y debemos suponer que sólo impulsado por el fastuoso Ensenada, amante frenético de las artes y del lujo, pudo ser este monarca el fundador de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, instituto que bajo el anterior reinado no había pasado de una mera Junta preparatoria, á pesar de los vehementes deseos del escultor Olivieri y de la buena predisposición de Felipe V. Ahora, más madura la idea, y favorecida por hombres como Carvajal, Ensenada y Wall, parecía poder lograr el desarrollo á que desde un principio había aspirado. Desgraciadamente el plan de la nueva Academia fué mal concebido: según observó luego el juicioso Mengs, se cometió el error de ponerla bajo la dirección y gobierno de los personajes ilustres é influyentes de la corte, que debieron limitarse al papel de protectores. «*Governano questa Accademia, he aquí sus palabras (1), que'che dovrebbero proteggerla, cioè i Con-*

(1) *Ragionamento su l'Accademia delle Belle Arti di Madrid.*

siglieri, che per l'alta nascita, per gl'impieghi, e per le circostanze loro non hanno avuto campo d'istruirsi a fondo nè delle Opere, nè degli Artisti..... In tutte le altre Accademie del Mondo sono i Professori, che votano, e decidono assolutamente quanto spetta al governo di esse, etc.»

Así aunque Fernando VI la dotó ampliamente (1) y todos los amantes de las artes llegaron á ver en ella el indicio de una nueva era de regeneración y ventura para el arte patrio, los esfuerzos de sus profesores resultaron infecundos, porque la tutela en que se los colocó respecto de los magnates, hizo que el mal gusto de éstos y sus falsas ideas sobre lo bello fuesen la norma de la pública enseñanza en materia de pintura, escultura y arquitectura. ¿Qué podían hacer por el progreso de la pintura Vanloo, Amiconi, Corrado, los discípulos de Houasse, Pernicharo, Calleja y los demás secuaces de Carlo Maratta y de Boucher, si el aplauso de aquellos estaba como vinculado, ora en las producciones italianas de los pintores *maquinistas* (2), ora en las obras francesas del estilo *mignon*, ó del estilo heróico *spiritato*? Fueron muy pocos los que tuvieron el privilegio de D. Antonio Viladomat de librarse del amaneramiento y la rutina.

Por otra parte, los más aventajados pintores de la corte de Fernando VI eran empleados principalmente

(1) La dotación que la Academia de Bellas Artes recibía anualmente de Fernando VI era de 12.500 duros.

(2) Adoptamos este adjetivo, felizmente importado de Italia por D. Luís Eusebi en su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de Pintura*, para designar el estilo de aquellos pintores italianos, napolitanos especialmente, como Giordano, Solimena, Conca, Corrado, etc., cuyo propósito parecía cifrado en pintar en poco tiempo grandes cuadros de ostentosas y complicadas composiciones, sin corrección ni propiedad; pintores á quienes Kugler llama *escenógrafos*.

como *fresquistas* en decorar las bóvedas y techos del nuevo Palacio Real. Por esto, aunque frustándose el propósito, fué traído á la corte de España el veneciano don Santiago Amiconi, el cual pasó como un meteoro dejando escasa huella de su genio; para esto su sucesor Corrado, que llenó la espaciosa bóveda de la *Escalera principal* y del *Salón de bailes* del nuevo Palacio de producciones al fresco de su genio, creador aunque desordenado. Las galerías de cuadros de los Palacios Reales apenas se enriquecieron con nuevos lienzos, no por falta de recursos pecuniarios, que nunca los tuvo el real Tesoro más abundantes, merced á la larga paz de que disfrutó el reino, sino por falta de gusto. Algo pintó Amiconi para el *palco del rey* en el teatro del Buen Retiro; Cean cita en su Diccionario cuatro grandes cuadros existentes allí, que figuraban las cuatro estaciones, y además otro lienzo grande pintado para un Salón de aquella augusta residencia, sin expresar su asunto. Corrado hizo en el Buen Retiro ocho cuadros pequeños de la *Pasión de Cristo* para el Oratorio del rey, y para el de la reina cinco, también de la sagrada Pasión; y en el Palacio de Aranjuez, para la Capilla, otras pinturas devotas. El mencionado Cean le atribuye los cuadros de la *historia de Joseph* que había en una pieza de este mismo Palacio, pero creemos que los confunde con los de Amiconi que figuran en el Museo del Prado de Madrid (números 10 y 11), y que en el inventario del Palacio nuevo, hecho en 1772 reinando Carlos III, aparecen como procedentes de Aranjuez. En el palacio del Buen Retiro, mansión predilecta de D. Fernando VI y su esposa mientras se activaban las obras del Palacio Nuevo, hubo, reinando el sucesor de Felipe V, pocos más cuadros que los que inventariaron en Octubre de 1748 los pintores de Cámara D. Juan de Miranda y D. Andrés de la Calleja, como procedentes de las entregas hechas á D. Bartolo-

mé Rusca y D. Santiago Bonavia, arriba mencionadas (1).

Así como marcan Amiconi y Corrado los esfuerzos hechos por el arte de la pintura para regenerarse, aunque dentro del estilo *manierista*, durante el reinado del segundo Borbón; Tiépolo y Mengs personifican bajo el de Carlos III las dos opuestas tendencias que entonces se observaron en la marcha del arte: el naturalismo veneciano, que pugnaba por perpetuarse aduciendo para ello méritos, en verdad fascinadores, en la bóveda del gran *Salón de Embajadores* y en las demás creaciones de Tiépolo; y cierto frustrado idealismo, germano-italiano, que venía con la autocrática voz y el autorizado ejemplo de Mengs á empuñar el cetro de la pintura. Corrado Giaquinto tenía que ceder el campo: su estilo pertenecía á un sistema de ideas ya decadente; el mismo estilo de Juan Bautista Tiépolo, por su excesiva originalidad, era mal comprendido y censurado; el de Mengs era más del agrado de un monarca que había presumido de saber apreciar el antiguo durante su permanencia en las Dos-Sicilias, y por lo mismo más acepto entre la gente de la corte. La Europa entera concedía á Mengs un distinguido mérito. El Sr. Caveda cree que éste se fundaba, no en el mero capricho de la moda ó en una vana lisonja, sino en títulos más legítimos, porque en su opinión (2), él antes que otro alguno de los artistas de su tiempo, dió pruebas en sus obras y sus escritos de haber recono-

(1) El inventario del referido año 1748 lleva este título: *Inventario y tasacion de las Pinturas que se entregaron á D. Bartolomé Rusca y D. Santiago Bonavia para colocar en el Real Sitio del Buen Retiro, donde existen*. Figura en el tomo I del *Inventario general de los bienes y alhajas de los Cuartos de SS. MM. en tiempo de Felipe V*.

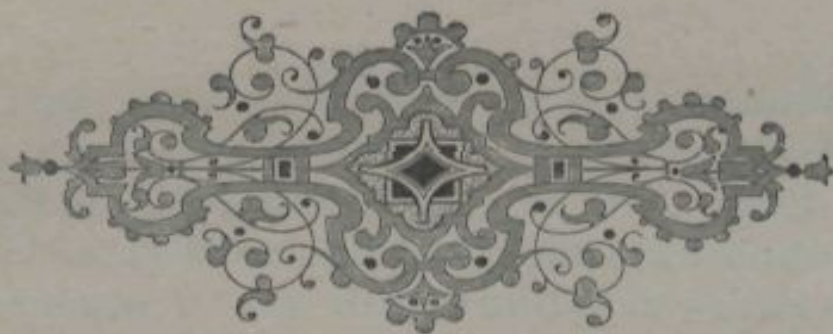
(2) *Mémoires para la Historia de la Real Academia de San Fernando, etc.*, tomo I, capítulo VII.

cido la falsedad de las apreciaciones que entonces se hacían de lo grandioso y de lo bello, procurando sustituirlas con otras «más conformes á la naturaleza y al objeto del arte.» No desconocemos nosotros que en Mengs han fijado muy respetables críticos, como lo hace este escritor, el punto de partida de la restauración del arte, ó sea el arranque hacia el notable cambio producido en él al comienzo del presente siglo. La influencia que ejerció aquel docto artista, no sólo en nuestra España sino en toda Europa, en la reformatión de las doctrinas estéticas de su siglo, les autorizó á considerarle como el iniciador de la gran revolución que el estudio de la olvidada antigüedad iba á producir en todas las artes del pensamiento: movimiento paralelo al que Winckelmann inauguraba en la arqueología. Pero parécenos que el entusiasmo idealista de los críticos de la primera mitad del presente siglo envuelve no escasa parcialidad á favor de Mengs, el cual, á pesar de grande erudición, ni penetró en el espíritu de la clásica antigüedad, ni acertó como pintor á poner en consonancia sus teorías con su estilo; y no poca injusticia para con sus antagonistas Corrado y Tiépolo; y que si hoy ponemos en balanza las calidades de éstos con las de aquel, acaso Mengs resulte vencido como artista.

La humana inconstancia, madre fecunda de todas las *modas*, siempre entre sí discordes y encarnizadamente enemigas, impera con autoridad caprichosa y tiránica hasta en las más nobles y elevadas especulaciones del genio que tienen su fuente en el sentimiento. Por necesidad de mudanzas, y como cambios de pura moda, se suceden entre los hombres unos á otros los sistemas, las teorías, las escuelas literarias y artísticas; pero muchas veces estas transmutaciones en la expresión de lo bello, reconocen como causa los cambios operados en los sistemas filosóficos y científicos,

los cuales, como producto, no ya del sentimiento, sino de la razón, dependen acaso del desarrollo de leyes eternas á que el humano entendimiento nace subordinado. El sensualismo, predominante en la filosofía humanitaria del siglo XVIII, favorecía el arte italiano y francés, pomposo, teatral y deslumbrador, de los Vanloo, Rigaud, Boucher, Corrado, Tiépolo, etc.; la reacción idealista, ó mejor dicho el *idealismo transcendental* de Kant (joven profesor de Kœnigsberg, cuyas doctrinas debieron ejercer grande influjo en las ideas de los dos amigos Winkelmann y Mengs, por lo mismo que éstos fluctuaban en la esfera de los principios entre Platón y Leibniz), tenía forzosamente que condenar aquel libertinaje de líneas y colores. Habrían podido en verdad los partidarios de Corrado y de Tiépolo argüir de inconsecuencia al reformador; pero el hecho es que, con inconsecuencia ó sin ella, triunfaron los secuaces del idealismo teórico, y que Mengs, apoyado por la nueva escuela filosófica, proclamado por la juventud de su época como regenerador del clasicismo antiguo, alzado en brazos de los nuevos Eléatas, subió á la silla dictatorial del arte pictórico para dirigir desde ella su voz como un oráculo, más aún que á la cohorte artística de la agitada y siempre romántica Alemania, donde se le hizo poco caso, á la pacífica pléyade italo-española que en torno del rey de las Dos-Sicilias, Carlos de Borbón, aplaudía con entusiasmo la exhumación de la forma griega de entre las ruinas de Herculano y Pompeya, por pura moda, y sin comprender el alcance de aquel fortuito acaecimiento. Un hecho histórico notable, que personifica en España el vencimiento del arte barroco por otro arte, barroco también, aunque con pretensiones de clásico, se halla en este dato que consignó Cean Bermúdez sin sospechar quizá su significación: «Corrado, »inmediatamente que llegó á España comenzó á des-

»empeñar su encargo (de primer pintor de Fernando VI y Director general de la nueva Academia) muy á satisfacción de S. M., de la corte y de todos los profesores é inteligentes, y siguió en el reinado del señor don Carlos III hasta el año de 1761, que llegó á Madrid don Antonio Rafael Mengs, y se volvió á Nápoles, donde falleció el de 1765.» Abandonado el campo por Corrado, los mismos pintores de su escuela, entre ellos don Antonio González Velázquez y el discípulo de éste, don Francisco Bayeu, se sometieron sin condiciones á la férula del pintor favorito de Carlos III.





CAPÍTULO XVI

Preponderancia de la escuela de Mengs: sus huellas en la pintura de las bóvedas del nuevo Palacio Real, y en las pinacotecas de Carlos III.

LA larga serie de frescos de las magníficas bóvedas y techos del Palacio nuevo de Madrid, es la demostración patente de la transición que nos ocupa. Comienza Corrado Giaquinto pintando en tiempo de Fernando VI las dos grandes bóvedas de la *Escalera principal* y *Salón de Columnas* (1), la de la *Capilla*

(1) En un principio pertenecían estas dos bóvedas á dos escaleras principales, separadas una de otra por el actual *Salón de Alabarderos*.—Condenóse después una de las dos escaleras: quedó de escalera principal la caja que ocupa hoy el *Salón de Columnas*, y de la escalera inutilizada se hizo un gran *Salón de Bailes*.—Posteriormente se mudó la escalera única principal, volviendo á abrir la que hoy existe, y destinando la inutilizada, ó sea el actual *Salón de Columnas* á *Sala de Bailes* y entrada principal á los regios aposentos.

Real con su coro, y la tribuna frontera á éste.—Viene luégo de Roma, durante el mismo reinado, D. Antonio González Velázquez, discípulo de aquel, y ejecuta como fresquista las bóvedas de *Apolo* y de *Colón*, salas segunda y vigésimosegunda; y acaso también la de la sala vigésimo-séptima, donde se representa la *Recompensa del mérito y de la fidelidad*. En estas obras todavía se ve al fiel alumno del fecundo fresquista napolitano: fisonomía que desaparece en los lienzos ejecutados después de su trato con Mengs, reinando Carlos III. Su hermano mayor, Luis, pinta las bóvedas de las salas vigésimocuarta y vigésimoquinta, y figura en ellas, con pincel muy semejable al de D. Antonio, si bien sumamente tímido, *La Benignidad, acompañada de las cuatro virtudes cardinales*, y *El poder de España en las cuatro partes del mundo*; y es innegable que la timidez con que ejecuta estas obras, últimas producciones suyas reinando ya Carlos III, dimana exclusivamente de la vacilación y perturbación que introduce en su ánimo el ejemplo del reformador extranjero y el aplauso que á éste se tributa.—Trae el mismo Carlos III de Venecia á Juan Bautista Tiepolo y á su hijo Domingo, para que pinten algunas bóvedas en los salones de la fachada del mediodía, y especialmente la del gran *Salón de Embajadores*. Ejecuta el padre en la bóveda de la sala décima una bellísima representación de la *Grandeza y poder de la monarquía española*; en la de la sala décimocuarta el argumento de *Eneas conducido al templo de la Inmortalidad por sus virtudes y victorias*; y en la del referido *Salón de Embajadores* (que es la undécima) el complicado y difícil tema de *La majestad de la monarquía española ensalzada por los seres poéticos, asistida por las virtudes y rodeada de sus diversos Estados* (1).

(1) Seguimos para hacer esta reseña el texto del erudito don Francisco José Fabre en su *Descripción de las alegorías pintadas*

Esta obra, la más elogiada de su pincel, es verdaderamente un prodigio de arte en que no se sabe qué admirar más, si el genio poético que sugirió la invención, ó el extraordinario fuego y brío de la ejecución; la novedad de los efectos, ó la gracia y elegancia de los accidentes. La llevó á cabo Tiépolo, ya septuagenario, en los primeros años de la permanencia de Mengs en nuestra corte, cuando éste, habiendo terminado la pintura de las dos bóvedas de *las Gracias* y de *la Aurora*, comenzaba á experimentar aquella nostalgia que le obligó á solicitar del rey licencia para volverse á Roma. No sabemos qué sensación produciría en la corte la grande obra del fresquista veneciano; de la que produjo en el pintor bohemio (1), único capaz acaso de comprender lo que su émulo valía, podemos conjeturar que fué una mezcla de admiración y pesadumbre, si es cierto, como supone Azara, que Tiépolo se hallaba ya establecido en Madrid cuando Carlos III trajo á Mengs de Roma. Cean dice que Tiépolo fué llamado á España por Carlos III en 1763; Azara, amigo íntimo y admirador de Mengs, que sabía de memoria todos los actos de su vida, afirma por el contrario que cuando vino Mengs á Madrid en 1761, el rey tenía á su servicio á Corrado Giaquinto y Tiépolo, los mejores fresquistas de las escuelas napolitana y veneciana.— ¿Quién de los dos está en lo cierto? Damos alguna importancia á este hecho, porque si es verdad lo que Azara afirma, Mengs, que se encontró aquí á Tiépolo instalado y pintando en el Palacio nuevo, pudo muy bien experimentar sinsabores de emulación artística al

en las bóvedas del Real Palacio de Madrid, hecha de orden de Su Majestad.— Madrid, 1829;—si bien prescindimos de su crítica.

(1) Éralo Mengs, nacido en Ausig, frontera de Sajonia, en marzo de 1728.

contemplar la admirable creación desarrollada en la espaciosa bóveda del *Salón de Embajadores*.

De todas maneras, los esfuerzos que los Tiépolos, padre é hijo, hicieron para prolongar en España el imperio del color veneciano y las máximas de la grande escuela de que procedían, fueron infecundos, porque así que Mengs volvió de Italia enriquecido con nuevas conquistas, supuestos despojos del clasicismo griego, simpático al monarca, todos los cortesanos á una le proclamaron supremo restaurador del arte, participando del culto idolátrico que le tributaban el rey y sus ministros. El citado Azara llegó á escribir, en su exagerado entusiasmo, las siguientes palabras: «*Se la tras-migrazione fosse ragionevole, si potrebbe dire, che qualche Genio di Grecia, della florida Grecia, si fosse trasfuso in lui* (1).» La pintura de la bóveda de la sala novena, obra de Domingo Tiépolo, donde éste representó *La Conquista del Vello de Oro*, como alusión á la Orden del Toisón, fué la última y ya débil llamarada del genio veneciano en España; después de ella no volvió á haber aplausos ni lauros más que para la escuela innovadora pseudo-griega y su afortunado corifeo.—D. Francisco Bayeu, ángel caído del cielo del arte por renunciar á un poderoso personalismo y esclavizarse á un estilo contra el cual protestaban en vano todas sus cualidades naturales; y D. Mariano Maella, imitador frío y servil de la nueva y exótica manera; ambos predilectos de Mengs, fueron los encargados de pintar nada menos que diez y siete bóvedas: seis en las salas que miran á oriente, una en la fachada de mediodía, tres en la de poniente, las dos de la fachada del norte, y las cinco del ala del ángulo de oriente. El maestro, que

(1) OPERE DI ANTONIO RAFFAELLO MENGES ETC., PUBBLICATE DA D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA.—Parma, 1780. *Memorie concernenti la vita di A. R. Menges, etc.*, p. III.

tenía ya dadas pruebas de su habilidad como fresquista en la bóveda de *Las Gracias* (vulgarmente llamada así, aunque el verdadero asunto representado en ella sea la *Apoteosis de Hércules*), y en la de *La Aurora*, tomó á su cargo el pintar la bóveda duodécima de la fachada de mediodía, inmediata á la obra maestra del vencido émulo veneciano. No parece sino que se propuso confundir y anonadar á Tiépolo, porque *La apoteosis de Trajano* que pintó, cae junto al gran *Salón de Embajadores*, y resulta muy fácil el parangón entre ambas bóvedas; pero aunque esta obra sea una de las mejores de Mengs, y deba considerarse, según dice Fabre, como un «indisputable testimonio de lo que alcanza el poder del arte de una meditación profunda y de una aplicación constante,» á los ojos de la moderna crítica, más desapasionada que la de cuarenta años há, queda tan por debajo de la creación de Tiépolo como obra de decoración pictórica, que el paralelo entre ellas no puede ser más desventajoso para el supuesto reformador del arte bajo el reinado de Carlos III.

Mengs, en efecto, á pesar de haber consagrado los mejores años de su vida á la contemplación y meditación de Rafael y del antiguo, no había sacado de aquel prolijo estudio más resultado que un falso *ideal*. Este falso *ideal* de Mengs consiste en suponer que la naturaleza de por sí no nos suministra tipos suficientemente bellós, viéndose por tanto precisado el artista á escoger los varios componentes ó factores para formar con ellos un todo acomodado á la belleza que él concibe; y provino, á nuestro entender, de una equivocada noción del procedimiento usado por los artistas griegos de los buenos tiempos. Vió las estatuas antiguas, representaciones, no de individuos, sino de verdaderas abstracciones, y creyó que el arte griego era producto de un sistema puramente convencional. Su amigo Winckelmann contribuyó á arraigarle en tan

perjudicial error, escribiendo de los escultores griegos: «entregáronse al *ideal*, separándose de la verdad de las formas, y en sus obras se ve antes el sistema que la naturaleza. El arte, en suma, se creó entre aquellos genios una naturaleza especial.» — Adoptada esta noción del arte antiguo, que, aplicada á la pintura y sacada de la esfera de las abstracciones y de la teogonía, resulta errónea, Mengs, para ser lógico, tenía que encontrar deficiente en *belleza ideal* al mismo Rafael, el cual tomaba la naturaleza, ennoblecida digámoslo así por su propio sentimiento estético, como único modelo y única fuente de la belleza.

La aspiración de Mengs á una belleza puramente convencional y artificiosa, se hallaba sólo sostenida por la corte, y combatida por el gusto general de su época y por sus mismas tradiciones. Sus frescos, por lo tanto, descubrían á la vez al pintor barroco y al artífice filósofo y razonador, prendado de una falsa y arbitraria noción del ideal que su mano se rehusaba á reproducir: de un nuevo *eclecticismo* que iba á resultar tan infecundo para el arte como el de los Carraccis, sin contribuir en manera alguna á levantar la pintura de la postración en que se hallaba. — El barroquismo apuntaba en su modo de plegar los ropajes, en la ordenación de los grupos, en el aparato escénico de sus composiciones; y el idealista ecléctico aparecía en los tipos abstractos é insignificantes de sus personajes, y en la escasísima expresión de sus figuras. Faltaba á las obras de Mengs el arranque del genio, el individualismo, la pasión, y además el sentimiento delicado del color, que tanto cautiva en Tiépolo y en los fresquistas venecianos.

No todos los hombres pensadores, á decir verdad, se dejaron cautivar en aquel tiempo por la falacia de su teoría, y menos aún por las obras de su pincel. Al paso que Winckelmann, por él fanatizado, le llamaba

el *Rafael de su siglo* (1), creyendo acaso Azara que en esta comparación se quedaba corto, el agente diplomático inglés, Ricardo Cumberland fué quizá el único crítico de nombradía que se negó á inclinarse ante aquel ídolo, y que, con una franqueza muy parecida á la que usaba Mengs al juzgar á los otros artistas, fulminó contra él una fundada sentencia. «Pronto acaso llegará el día, escribió en sus *Anécdotas de eminentes pintores españoles* (2), en que nuestros aficionados se dirigirán á España, y alguno de ellos probablemente, recordando con justa indignación los decretos dogmáticos de Mengs (contra Reynolds), se propondrá examinar sus obras; y entonces se nos dirá con la autoridad de la ciencia, que su celebrada *Natividad*, tan lujosamente guarnecida y ataviada, y tan esmeradamente puesta bajo cristal, de modo que ni las mismas brisas del cielo puedan desflorar su superficie, quizá tendría mucho que agradecer á aquella luna si fuera ésta menos transparente en algunas partes; que aquel niño Dios no es más que un feto sietemesino sacado de un frasco de vidrio; que Mengs fué un artista que vió mucho é inventó poco; que su pincel fué incapaz de dar así la vida como la muerte, y sus creaciones ni excitan terror, ni despiertan pasiones, ni producen transportes; que Mengs, si se esmeró en huir de defectos parciales, no por esto dejó de incurrir en defectos generales, pintando con timidez y servilismo; que la manera pusilánime del pintor miniaturista, en que fué primeramente educado, se traduce en casi todas sus composiciones, las cuales, antes descubren la mano delicada y primorosa del artífice, que revelan el alma del maestro, en

(1) *Histoire de l'art chez les anciens*: traducción de Huber, tomo 1, pág. 292.

(2) *Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries*. Vol. II, pág. 208.

bellezas que no electrizan y tristezas que no arrancan lagrimas; que cuando Mengs pinta la *Salutación angelica*, el parainfo que se aparece á María ni muestra solicitud en su mensaje, ni la menor gracia al comunicar el anuncio; que si Rubens, por virtud de uno de los inapelables oráculos del pintor bohemio, fué rebajado hasta el punto de descubrir la ignominiosa estulticia de un traductor tudesco, Mengs por su parte no erá más capaz de pintar un cuadro como *La Adoración* de Rubens, que de encender en el cielo de Oriente la estrella que guió á los Reyes magos».

Así y todo, Mengs fué tan del agrado del monarca español y de su real familia, que en los Palacios de Madrid, Aranjuez y el Escorial, los aposentos mejores estuvieron por mucho tiempo reservados á sus obras. Veintidós cuadros suyos al óleo, de asuntos religiosos la mayor parte, había en el Palacio nuevo, entre los cuales figuraban: *la Anunciación* que pintó en Roma y á que alude Cumberland en el pasaje citado, llegada precisamente á Madrid cuando el implacable censor describía los tesoros artísticos de aquella regia morada; la famosa tabla del *Descendimiento*, de que tan desmesurados elogios hicieron sus admiradores (3); y el gran cuadro del *Nacimiento del Señor*, con el cual presumió oscurecer la fama de la célebre *Noche* del Correggio. En el mismo Palacio nuevo conservábanse con el mayor esmero los retratos que hizo de los infantes D. Gabriel, D. Antonio, D. Francisco Javier, D. Luís y Doña Carlota Joaquina, y no pocos que ejecutó, de todos tamaños y proporciones, de Carlos III y su esposa. En el palacio de Aranjuez había de su pincel otros varios retratos, también de personajes de la Casa Real,

(3) Al decir de su apologista Azara, Mengs acertó á reunir en esta tabla, nada menos que «la gracia de Apeles, la expresión de Rafael, el claro-oscuro del Correggio y el colorido de Tiziano!!».

entre los cuales verdaderamente sobresalían por su buen dibujo y entonación vigorosa los seis de la familia del archiduque Leopoldo, y una *Crucifixión*, estimada como el principal ornato del Dormitorio del Rey. El príncipe de Asturias (Carlos IV), tenía en su Casino del Escorial dos cuadros de Mengs, uno de los cuales era una *Sacra familia*; y los infantes D. Gabriel y D. Luís poseían otras obras del pintor predilecto, de quien, según la cuenta de su panegirista Azara, había setenta y tres pinturas en España.

Al incremento que llevaron á las pinacotecas reales en el reinado á que nos referimos las obras al óleo de Mengs y de los demás pintores extranjeros ya nombrados, hay que añadir el producido por las de otros pintores españoles, que reseñaremos rápidamente. No incluimos en el número de éstos al infante D. Gabriel, hijo segundo del Rey, tan aficionado al pincel como á la pluma, que llenó su cuarto en el palacio del Escorial de estudios de su mano, porque probablemente ninguno de sus ensayos llegaría á figurar en las regias galerías. Por idéntica razón eliminamos los trabajos de poca importancia que pudieron haber regalado á nuestros reyes y demás personas reales los magnates amantes de la pintura que á intervalos la cultivaron, como el duque de Uceda, el marqués de la Victoria, don Juan José Navarro, que muchas veces, dibujando, había amenizado en Sevilla los ocios misantrópicos de Felipe V; D. Luís Alvarez de Nava, caballero de Santiago y capitán de la guardia real española, académico de honor de la Real de San Fernando desde el año 1753; la duquesa de Huescar y Arcos doña Mariana de Silva Bazán y Sarmiento, directora honoraria de pintura en la misma Real Academia, donde se conservan todavía los dibujos á que debió tan señalada distinción; el marqués de Montehermoso, también académico y coleccionista en Vitoria; D. Diego Rejón de

Silva, consejero de Estado y distinguido escritor de bellas artes, que en su poema de *La Pintura* rivalizó con Céspedes en elevación de ideas, y con los franceses Watelet y la Mierre en fina y cáustica donosura; y otros.—Vamos á hacernos cargo solamente de los verdaderos pintores, ó mejor dicho de los *profesores*.

Ejecutaron, pues, obras para la familia real de Carlos III, obras que sin duda formaron parte de las colecciones de sus diferentes palacios, sin que los nombres aparezcan siempre en la feísima arpillera literaria de los inventarios de la Real Casa, los siguientes pintores: D. Pedro Rodríguez de Miranda, D. Luís Menéndez, doña Ana Menéndez, D. Pablo Pernicharo, don José del Castillo, D. Mariano Maella, D. Juan Bautista Peña, Domingo Martínez, y los hermanos D. Francisco y don Ramón Bayeu.

De algunos otros, como por ejemplo D. José Romeo, don José Luxán Martínez, D. Andrés de la Calleja y los tres hermanos D. Luís, D. Alejandro y D. Antonio González Velázquez, es de suponer que siendo pintores de Cámara ejecutaran también algunos cuadros para los palacios reales; no resulta esto sin embargo de los respectivos inventarios, y así debemos creer que, ó sus producciones al óleo figuran en ellos sin nombre de autor, ó nada les consintió pintar en ese género para los regios alcázares, su dedicación á los otros cargos, ya áulicos, ya académicos, que ejercieron. De Calleja consta que su principal ocupación en el último período de su vida fué conservar y reparar los cuadros de la real colección del Palacio nuevo.

Alternaban en este Palacio con las obras de los insignes maestros españoles, italianos y flamencos del buen tiempo: veinticuatro insignificantes vitelas de doña Ana Menéndez; un cuadro menor que mediano de don Pablo Pernicharo, que representaba á *Agar é Ismaél*; un insípido cuadrado de devoción de *Nuestra*

Señora poniendo el rosario á Santo Domingo, obra de Domingo Martínez; cinco escualidos *países*, dos malos retratos de Carlos III revestido con el manto de la orden del Toisón, y un oratorio portátil, producciones de don José del Castillo; un lienzo de *Jesucristo difunto*, de don Francisco Bayeu, autor también de cinco pequeños oratorios portátiles, ejecutados en láminas de cobre, dos para los reyes, otros dos para el Infante don Gabriel y su esposa, y otro para la Infanta doña María Josefa; y un *San Miguel triunfando de los ángeles réprobos*, copia de Giordano, por don Ramón Bayeu.

En el Palacio del Buen Retiro alardeaban asimismo como predilectos, en compañía de muy relevantes obras de las grandes escuelas del siglo xvii, don Pedro Rodríguez de Miranda con una *Concepción*, colocada en el cuarto del Infante D. Felipe, príncipe de Parma y Guastala; el precitado don Pablo Pernicharo con un lienzo de *Jael y Sisara*, compañero de otro que había pintado D. Juan Bautista Peña representando la escena de—*la mujer de Putifar y el casto Joseph*; y D. Luís Menéndez, sobresaliente en otro género de pintura, con dos pequeños lienzos circulares que figuraban dos de las cuatro partes del mundo y hacían juego con otras dos pintadas por Vaccaro.

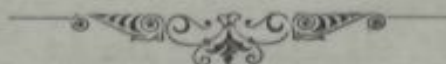
En el palacio de Aranjuez tenía nada menos que 44 cuadros de *frutas y bodegones* el mencionado D. Luís Menéndez, artista muy superior en este género á sus adocenados coetáneos, y cuyos lienzos se contemplan hoy todavía con placer en las salas de nuestro Museo del Prado. Allí también tenía algunas producciones don Francisco Bayeu, llamando la atención de los aficionados á su estilo su cuadro de *la Virgen con el niño Jesús*, colocado en el Oratorio de la reina.

En sus palacios de Boadilla y Villaviciosa había juntado el Infante D. Luís algunos buenos lienzos, y el precitado D. Pedro Rodríguez de Miranda amenizó

aquella pequeña colección con muchos *países* y *bambochadas* de su inventiva, más fácil que concienzuda.

En el Casino del Rey del Escorial había reunidas varias *vistas de puertos* que Carlos III mandó pintar al joven D. Luis Paret y Alcázar, artista lleno de espíritu y donaire para los cuadros que hoy llamamos de costumbres; el cual, más adelante, reinando Carlos IV, había de sobresalir notablemente ejecutando los dos lienzos de la *Jura del príncipe de Asturias* y de las *Parajas reales* (números 938 a y 938 de nuestro Museo) que á fines del pasado siglo formaban parte de las colecciones del Palacio nuevo y del Palacio de Aranjuez.

Ostentaba por último la Casa real del Pardo en su Capilla, por tanto tiempo decorada con la preciosa tabla del *Descendimiento*, de Rogerio Vander Weyden, copia de Michel Coxcyen (núm. 1818 del Museo), una *Concepción*, barroca sin duda alguna, del afamado D. Francisco Bayeu. Su compañero bajo la férula de Mengs, D. Mariano Salvador Maella, dejó asimismo algunos cuadros al óleo, de géneros diversos, tales como *representaciones alegóricas de las estaciones*, *marinas* puramente convencionales y sin efecto, y *asuntos religiosos* de desabrida composición, en los varios palacios de Madrid y de los Sitios reales: sin que podamos determinar precisamente en cuáles, por no ser fácil identificarlos, ya que su modestia, cuando le tocó redactar ó dictar los inventarios respectivos, no le permitió sacarlos del limbo de los anónimos.





CAPÍTULO XVII

Decadencia del arte, patente en estas pinacotecas.—Eclecticismo pictórico.—Número prodigioso de cuadros, buenos y malos, que reunió Carlos III entre el Palacio nuevo y sus dependencias, el Buen Retiro, San Lorenzo del Escorial, San Ildefonso, Aranjuez, la Casa del Campo, la Quinta del Duque del Arco, la Torre de la Parada, la Casa-Palacio de las Batuecas, el Castillo de Viñuelas y la Zarzuela.

CUANDO las artes decaen en un país, la más decidida y liberal protección es impotente para levantar su vuelo. La España de Carlos III no era tierra á propósito para hacerlas florecer de nuevo, y á despecho de la Real Academia de San Fernando, del gran prestigio otorgado á Mengs, asiduo promotor de la enseñanza del dibujo, de las leyes que prohibieron la extracción del reino de los cuadros clásicos, y de cuantas medidas sugirieron al monarca el propio amor á lo bello y el celo solícito de sus ministros; la pintura

siguió como todas las demás artes siendo el fiel reflejo del estado general de la nación, muy degenerada en la esfera del sentimiento estético respecto de la España de dos siglos atrás. Grandes esfuerzos habían hecho los tres primeros Borbones y los eminentes hombres de Estado de que se rodearon,—Patiño, Carvajal, Ensenada, Wall, Grimaldi, Aranda, Floridablanca y Campomanes—para evitar este descenso; pero es doloroso tener que confesar que á veces sus mismos esfuerzos fueron parte para acelerarlo, por la sanción oficial que con ellos recibieron las doctrinas ultra-pirenáicas. Por otra parte, sin el funesto *pacto de familia* con que Carlos III, rey débil, y más terco que enérgico, amarró al carro de Francia la suerte de nuestra nación, no hubieran venido sobre ella los aciagos días que señalan el reinado de Carlos IV. El contagio de las ideas innovadoras de la Revolución y de aquellos principios subversivos que en el mundo artístico habían de encontrar eco, nos vino sin la menor duda de la frecuente comunicación y amistad íntima con Francia, que el sistema político de Carlos III, aun aspirando de buena fe á la más estricta neutralidad, fomentó por largo tiempo.

Si el arte, pues, no progresó bajo este monarca, no fué por falta de estímulos, de protección y de honores, sino por la general postración del carácter nacional, fondo de que se nutre el sentimiento estético de los pueblos, y por la consiguiente dirección equivocada de los estudios artísticos. Es cosa singular: desde el principio del presente bosquejo histórico, venimos observando que la gradual decadencia de la pintura, considerada como elemento social, moral y religioso, coincide con el progresivo desarrollo de la doctrina de *el arte por el arte*, esto es, de la que arranca de manos del arte la férula del magisterio para convertirle en dócil instrumento de recreo y pasatiempo, cuando no

en abyecto ministro del sensualismo: á tal punto, que al llegar al *grado máximo de su deshonor* este precioso medio de civilización, es cuando logran el mayor auge los pintores, las colecciones de cuadros y las regias pinacotecas. No podía ser más insignificante en sus tendencias una pintura cuya inspiración se nutría de alegorías profanas, de asuntos mitológicos y de hechos tomados de la historia heroica, que ninguna conexión ofrecían con los de aquel tiempo; y sin embargo, esa pintura que tan mal servía á su fin social, se hallaba abrumada de respetos y honores en la persona de los pintores de cámara de Carlos III, se veía hospedada en suntuosas galerías palacianas, y se contemplaba enaltecida en graves solemnidades académicas, y practicada por los más ilustres personajes de la corte.

La sola enumeración de las colecciones que reunió Carlos III produce en el ánimo verdadero asombro. No sólo conservó todo lo que habían adquirido sus padres, sino que además enriqueció sus palacios con lo más selecto de otras galerías particulares. El Palacio nuevo de Madrid fué su residencia predilecta, y al instalarse en él le decoró con sus mejores cuadros. Así como Felipe IV ennobleció su palacio del Buen-Retiro llevando allí las obras de más mérito del palacio de Valladolid, que quedó entonces como desmantelado, Carlos III, para dar suntuosidad y realce á las augustas estancias trazadas por Sacchetti, puso á contribución los palacios del Retiro, el Pardo, la Torre de la Parada, la Zarzuela, etc., despojándolos de sus mejores preseas artísticas; y juntamente con éstas colocó bajo aquellas magníficas bóvedas, además de los cuadros depositados en las Casas Arzobispales desde el año 1735, que constituían la base de la nueva pinacoteca, multitud de lienzos procedentes de las colecciones que habían formado para sí el fastuoso ministro Ensenada, el mercader de la reina madre D. Florencio

Kelly (1), la duquesa del Arco, y el marqués de los Llanos; procedencias que constan en el inventario respectivo, formado por el pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja en Julio de 1772, sin que á la verdad hayamos podido averiguar si fueron regalos hechos á S. M., ó adquisiciones onerosas del rey.

Este inventario de cuadros del Palacio nuevo reinando Carlos III comprende 981 cuadros, repartidos de la manera siguiente: en la *Antecámara del rey*, 40, de los mejores coloristas italianos y neerlandeses;—en el *Paso de tribuna y trascuartos*, 154, de buenos autores de todas épocas y procedencias, desde Leonardo y Rafael hasta Courtois y Vanloo,—en la *Antecámara de la Infanta*, 49, entre ellos no pocos de Rubens, Velázquez, Brueghel de Velours, los Bassanos, Guido, Giordano, Ribera, y aun algunos de Rafael y Correggio;—en el *Cuarto nuevo de la misma Infanta, pieza primera*, 20, de Vaccaro, Maratta, Lanfranco, y alguno que otro de Ribera, el caballero Massimo y Van Dyck;—en la *Pieza de comer* de la misma infanta, 37, todos flamencos de buena época, é italianos *manieristas*, abundando los Giordanos;—en la *Pieza de conversación* de la misma señora, 6, cuatro de Ribera y dos de Murillo;—en el *Retrete del rey*, 38, entre italianos, flamencos, españoles y franceses, todos de buenos autores, como Pablo Veronés, David Teniers, Jan Brueghel, Velázquez y el Poussin; sin más excepción que el Giordano, admitido sin justo título en tan honorífica compañía;—en el *Dormitorio* de mismo rey, 7, todos de su pintor favorito don Antonio Rafael Mengs, y de asuntos religiosos como lo exigía la manifiesta piedad del monarca;—en el *Paso del Dormitorio del rey*, 21, de Giordano, el caballero Arpino, el Barocci, el Guido y Mengs, sin

(1) El inventario del Palacio nuevo, formado en 1772, le llama *Quelli* y *Queli*.

excluir por esto á Luino, Murillo, Ribera, Cano y Cerezo;—en el *Gabinete colgado de verde*, 63, de Arthois, David Teniers, Brueghel, Wouwermans y otros excelentes pintores flamencos, figurando entre ellos, como viajero perdido en tierra extraña, el romano Pannini;—en el *Paso del Zaguante*, 25, la mayor parte estudios de Corrado, para los frescos que ejecutó en las bóvedas de la Escalera y Salón de bailes de Palacio;—en el *Oratorio del Príncipe*, 4, uno de Giordano, otro de Velázquez y dos sin nombre de autor;—en el *Dormitorio* del mismo Príncipe, 4 alegorías de autor anónimo, que servían de sobrepuertas;—en la *Pieza de tocador de la Princesa*, otras 4 alegorías de las estaciones, pintadas también para las sobrepuertas por el caballero Mengs;—en la *Pieza de besamanos* de la referida Princesa, 9 países, seis de sobrepuertas y tres de sobreventanas, cuyos autores no se citan;—en la *Antecámara de la Princesa*, 17, de escuela flamenca y de Luca Giordano, con dos lienzos originales de Velázquez y del caballero Villavicencio;—en el *Cuarto del Infante D. Javier*, 69, de todos autores, pero abundando entre ellos Velázquez, Rubens, Murillo, Coello y los demás principes del colorido, españoles y flamencos, y descollando sobre todos con su *Pasmo de Sicilia*, Rafael, el rey de los artistas;—en la *Antecámara del difunto Infante D. Antonio*, 10, debidos á los pinceles de Van Dyck, Velázquez, Horazio Gentileschi y Giordano;—en el *Paso del cuarto del Infante D. Antonio*, 6, de Rubens, Veronés, Corrado, y dos secuaces de las escuelas flamenca y boloñesa;—en la *Antecámara del Infante D. Gabriel*, 17, de autores de segundo orden, mas algunos originales de Giordano, ennoblecidos con el consorcio de Tiziano y del Spagnoletto;—en el *Paso del cuarto del Infante don Luis*, 24, entre los que brillaban tres retratos de Velázquez, dos composiciones de Pablo Veronés, otra del Tintoretto, un cuadro de gladiadores de Castiglione,

una Bacanal del Poussin, dos cuadros devotos de Murillo y la hermosa vista de Zaragoza del Mazo;—en la *Antecámara* del mismo Infante D. Luís, 31, de Rubens, Van Dyck, Tiziano, P. Veronés, el caballero Massimo, y copias de Carreño;—en la *Sacristía de la Real Capilla*, 13, de Ribera, Cano, Carreño, Maratta y Giordano, sin llamar acaso la atención de los profesores y aficionados de aquel tiempo, ni el precioso lienzo de Murillo de *San Agustín arrobado*, fluctuando entre la *sangre de Cristo* y el *néctar de María* (núm. 860 del Museo del Prado), ni la interesante Tabla del Descendimiento, copia de Coxcyen, sacada del bellissimo original de Rogerio Vander Weyden que existe en el Escorial, atribuida por aquellos candorosos críticos de peluca y coleta á Lucas de Holanda: obras que estaban allí como avergonzadas del contacto con los pintores maquinistas;—en la *Sala de Capellanes*, 11, de Giordano, Vaccaro, el Españoleto y otros;—en la *Sacristía grande*, 12, todos de Corrado;—en la *Real Capilla*, 1, de Giordano;—en el *Oratorio de Damás*, otro del mismo autor;—en el *Oratorio del Infante D. Gabriel*, 3, uno de Tiziano y dos de la escuela de Orrente;—en *localidad indeterminada*, 2, de Giordano también;—en los *Oficios del Contralor y del Grefier*, otros 2, uno de Giordano y otro de escuela antigua;—en la *Capilla de la calle del Tesoro*, 12, de Artemisa Gentileschi, el caballero Massimo y Andrea Vaccaro, en unión con los de Pantoja números 933 y 934 de nuestro Museo.—El pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja tenía en su *Estudio* de Palacio nada menos que 77 cuadros, casi todos producciones las más peregrinas de Tiziano, Rubens, Veronés, Velázquez, Ribera, Claudio de Lorena, etc., demostrando en la elección que había hecho de ciertos autores y de ciertos asuntos, ó que su propósito era tener secuestradas las profanidades demasiado descubiertas, para no ofender con ellas los castos ojos del

rey, ó que se reservaba él aquellos admirables modelos de *las Venus, las tres Gracias, la Andrómeda*, etc., para estudiarlos mucho y sacar de ellos escaso fruto.

El inventario que hemos extractado contiene al final una lista y cargo de 192 obras, por lo general de mérito secundario, y pintadas en cristal algunas de ellas, que en Setiembre de 1773, después de redactado aquel documento oficial, se reconocieron como custodiadas en la *Bóveda que servía para oficio de Furriera de la difunta Reina Madre*. Entre estas partidas creemos reconocer el precioso tríptico de Herri Met de Bles (número 1171 del Museo del Prado), que representa *la Adoración de los santos reyes*; por lo demás, casi todos los cuadros que figuran en dicha lista son fábulas y retratos de reyes y príncipes, de pintores adocenados.

El documento que hemos tenido á la vista para hacer esta reseña, es un tomo encuadernado en pergamino que lleva por título: «*Reconocimiento de las pinturas del Rey Nuestro Señor que se hallan colocadas en el nuevo Real Palacio, oratorio, capilla, parroquia ministerial y estudio del pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja, executado en virtud de orden verbal del Excmo. Sr. Marqués de Montealegre, mayordomo mayor de S. M., á 9 de Marzo de 1772, con distinción de tamaños y autores, así como los parajes de donde han sido traídas. Fenecido en 14 de Julio de 1772.*»

En el Palacio del Real Sitio de San Ildefonso, mansión predilecta de Felipe V, como el del Buen-Retiro lo había sido de Fernando VI, y como ahora el Palacio nuevo de Madrid lo era de Carlos III, permaneció durante el reinado de éste casi intacta la ingente riqueza pictórica que vimos acumular allí, coadyuvando al propósito del primer Borbón y de su esposa, la oficiosa mediación de Juvara, del Procaccini y del cardenal Acquaviva. Mil ciento noventa y cuatro cuadros inventarió en él el *Prontuario* formado á la muerte de Feli-

pe V en 1746, y otros tantos resultan del inventario redactado durante la jornada de 1774 por D. Francisco Manuel de Mena; siendo muy de notar el religioso respeto con que se conserva en cuánto es posible todo lo hecho 28 años antes, dado que, si algún cuadro de los que figuraban en 1746 aparece ahora removido de su sitio, se procura escrupulosamente que el que le sustituye lleve su mismo número, á fin de que no haya en la correlación, así en uno como en otro documento, solución de continuidad. En la Pieza tercera de las llamadas *de azulejos*, por ejemplo, hubo en 1746, bajo el núm. 12, una tabla de David Teniers que representaba *una hosteria*; aquel cuadro se quitó de allí, y en 1774 se inventariò en su lugar, con el mismo número 12, el cuadro reputado como de Miguel Ángel Buonarotti (núm. 69 del Museo del Prado) de la *flagelación de Cristo*, bajo el título de *Nuestro Señor atado á la columna*.—Otras veces, verbigracia, resulta haberse aumentado en alguna pieza algún cuadro: en este caso, se intercala el nuevo cuadro en el lugar correspondiente, con número duplicado, para que no varíe la numeración de los cuadros de aquella pieza, y así se verifica con el lienzo de Murillo de *Santa Ana dando lección á Nuestra Señora* (número 872 del Museo), que aparece en 1774 en el *Cuarto de la Princesa* con el número 140, respetando este mismo número en un país de Bril que ya anteriormente lo llevaba desde 1746.—Anótanse, sin embargo, al final del inventario de 1774, otras cuarenta y siete pinturas sin número, de autores desconocidos la mayor parte, á la cuenta como repuesto ó remanente de las escasas variaciones introducidas en aquella suntuosa pinacoteca.

Los autores que principalmente figuran en esta colección de más de 1.300 cuadros (1), son, como queda

(1) 1.194 colocados en 1746, más los añadidos después, que

dicho, italianos por lo que respecta á las escuelas más afamadas de todas las épocas después del Renacimiento; neerlandeses en cuanto al siglo xvii, y franceses por lo tocante al xviii. Los buenos autores españoles, como Velázquez, Murillo, Ribera, sólo cuentan en la colección de San Ildefonso como honrosas excepciones. Lo que en ella más abunda son los pintores italianos de la decadencia.

Á las colecciones de pinturas del Palacio nuevo y del Real sitio de San Ildefonso, seguía en importancia, en vida de Carlos III, la del Palacio del Buen-Retiro. Inventariada ésta de orden del Excmo. Sr. Marqués de Montealegre, Mayordomo mayor de S. M., por las oficinas de Contralor y Grefier general de la Real Casa, con asistencia del pintor de Cámara D. Andrés de la Calleja, en el año mismo de 1772 en que había este profesor inventariado la colección del nuevo Palacio Real de Madrid, resultó contener nada menos que 1.025 cuadros en buen estado, procedentes del antiguo Alcázar-Palacio en su mayor parte, y algunos también de las Casas Reales del Pardo, de la Torre de la Parada y de la Zarzuela, ó traídos de Napoles por el rey, y colocados en las piezas siguientes: *primera Pieza ante-tribuna, Pieza segunda entablada, Pieza ante-Saleta, Pieza de Saleta, Pieza de consultas, Pieza del Banquillo, Pieza de consultas de muerte, Pieza de Besamanos, Sala de conversación, Despacho del Rey, Pieza de' refresco, Pieza de la mesa de trucos, Oratorio, Ante-oratorio, Ante-librería, Librería, Cuarto del Príncipe, Cuarto del Infante D. Javier, Cuarto del Infante D. Antonio, Salón llamado de Coloma, Salón de Reynos, Salón del Cuerpo de Guardia del Rey, Galería del mediodía, Pieza ante-Luneta, Pieza del Perro, Piezas que seguían al Casón, Cuarto de*

aparecen en 1774 con números duplicados y aun triplicados; más los 47 sin número, incluidos al final del inventario.

las Infantas, Cuarto de la Reyna madre y Cuarto del Infante D. Luis (1). Las piezas más abundantes en cuadros eran el *Cuarto del Principe*, donde había unos 60, entre tablas y lienzos, de todas escuelas; el *Cuarto del Infante D. Antonio*, que contenía 47 buenas producciones, también de diferentes escuelas; la *Galeria del Mediodía*, que era propiamente hablando la verdadera *Iconoteca* del Palacio del Buen-Retiro, por los ciento treinta y tantos retratos de reyes, príncipes, ilustres capitanes, damas, magistrados, eclesiásticos, etc., que ostentaba en sus paredes, entremezclados con escasos cuadros de otros géneros; el *Cuarto de las Infantas*, en que se contaban unos cincuenta y tantos cuadros entre buenos y medianos, figurando con ellos alguno que otro de Durero, Van Dyck, el Bosco, Sánchez Coello, Jacobo Bassano, Carreño y Sebastián Muñoz; y el *Cuarto del Infante D. Luis*, hermano del rey, donde había, al par que obras de grandes maestros de los siglos xvi y xvii, Alb. Durero, Tiziano, Correggio, P. Veronés, etc., multitud de tablas antiguas flamencas, alemanas y holandesas, en una sección conocida con el nombre de *pinturas apeadas*, esto es, sin colocación en las paredes, revelando el poco caso que de estos objetos de arte, tan dignos de estudio, se hacía en aquella época: sección que excedía de 350 obras.

Además de los 1.025 cuadros que se hallaban en buen estado de conservación, encontramos en el Palacio que vamos visitando otros 196 inútiles, en parte por efecto del incendio sufrido en 1734 en el antiguo Alcázar-Palacio, y en parte también por descuido de los conservadores. Estos 196 cuadros están inventaria-

(1) Observamos que ó no tenían cuarto puesto en el Palacio del Buen-Retiro los Infantes D. Felipe Pascual (el imbécil) y D. Gabriel, ó no estaban sus cuartos decorados con pinturas, porque el inventario de 1772 ni siquiera los nombra.

dos bajo los epígrafes que literalmente copiamos á continuación: «*Las ocho pinturas siguientes quedan arrolladas por maltratadas y tener rotos los bastidores, á fin de preservarlas*;—*Pinturas arrolladas y señaladas también con la letra P (1), que segun el dictamen y reconocimiento del Pintor se pueden componer* (son 16);—*Pinturas perdidas é inútiles, arrolladas y señaladas con la misma letra P como las antecedentes* (son 23);—*Pinturas maltratadas que se entresacaron por el Pintor de Cámara de S. M. D. Andrés de la Calleja, de los seis rollos que se tenían por inútiles, que segun el reconocimiento de este profesor se pueden componer por sus apreciables objetos y asuntos, y son del tenor siguiente* (son 39);—*Pinturas totalmente perdidas é inútiles, arrolladas en otro Rollo, cuios asuntos y tamaños son los siguientes* (son 110).— No pocos de estos cuadros que el pintor la Calleja desahuciaba, estimándolos como irremisiblemente perdidos, figuran hoy en los salones del Museo del Prado, restaurados bajo la inteligente dirección del Excmo. Sr. D. José de Madrazo. Sirvan de ejemplo el soberbio lienzo de Patricio Caxés (núm. 697), que representa el *Desembarco hostil de los Ingleses en la bahia de Cádiz*; el bello retrato de Tiziano (núm. 463), de un *Caballero de la orden de San Juan de Malta*; y el hermoso cuadro de Viviano Codagora (núm. 556), *Perspectiva de un anfiteatro romano*.

No encontramos más inventarios de pinturas durante el reinado de Carlos III; pero á la muerte de este monarca se hizo un extenso y concienzudo *Inventario general*, que comprende todos los Palacios, Sitios Reales y Casas de Campo de la Corona. Mandóse hacer este trabajo en 1789: consta de varios tomos: el tomo primero lleva este título: «*Imbentario general de Furrie-*

(1) Inicial de *Palacio*, para denotar su procedencia del antiguo Palacio ó Alcázar de Madrid.

ra. ☼ *Imbentario y tasacion general de los muebles pertenecientes al Real Oficio de Furriera de los Reales Palacios de Madrid, Sitios y Casas de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del Señor Rey D. Carlos 3.º que en paz descanse; formado en virtud de Orden de 10 de Enero de 1789: y egecutado por los Oficios de la Real Casa: tomo I; y empieza por las Pinturas del Real Palacio Nuevo.*—Este trabajo, hecho sin método y sin el cabal conocimiento de los autores cuyas obras reseña, ofrece además el inconveniente de no llevar numeración correlativa, de manera que no es tarea muy sencilla averiguar qué número de cuadros, en tabla ó lienzo, comprende dicho Real Palacio: porque con gran frecuencia incluye en una sola partida diferentes obras, y muy á menudo también entremezcla con los cuadros objetos artísticos ejecutados en barro cocido, en talla ó en taracea, ó estampas, ó pinturas en vidrio, ó bordados que por su descripción debieron ser á manera de labores de monja. No aspirando nosotros á una precisión rigurosa al recontar los cuadros que los pintores de Cámara D. Francisco Bayeu, D. Francisco Goya y D. Jacinto Gómez, reconocieron, clasificaron y tasaron en este Palacio Nuevo terminando su obra en Febrero de 1794 (1) (operación en que se invierte un tiempo precioso, que consideramos poco menos que perdido), creemos poder fijar en *mil setenta* próximamente el

(1) Á esta fecha de 1794 da cierto interés una aseveración del Sr. Cruzada Villaamil, quien en su entretenido libro *Los tapices de Goya*, escribió, trazando la historia de este gran pintor, los siguientes renglones: «En el año de 1792 sufre Goya »la terrible enfermedad que le dejó completamente sordo para »toda su vida, y marcha á Andalucía á restablecer su salud con »licencia del Rey en el mes de Enero del año siguiente: y ya »no hay en el archivo de Palacio rastro alguno que indique los »trabajos de Goya para la cámara del Rey, ni su presencia en la »corte como pintor, hasta el año de 1796.»

número de los referidos objetos de arte. Había 865 pinturas colgadas en las principales habitaciones del Rey, de las Infantas, de la Reina, del Príncipe, de los Infantes D. Pedro y D. Antonio; en los Oratorios, Capilla Real, Sacristía y Librería; 19 descolgadas; 12 en las bóvedas; 7 en la pieza donde había estado el dosel de la Reina; 63 repartidas entre las oficinas del Mayordomo mayor, del Contralor y del Grefier; y por último, por cuadros ejecutados en vidrio ó en porcelana, ó simplemente cubiertos con cristal.

Catorce cuadros, esto es, dos más que en 1772, reconocieron y tasaron los tres mencionados pintores de Cámara en la Capilla de la Casa del Tesoro, inmediata al Real Palacio nuevo: todos ellos, como era consiguiente, de asuntos religiosos, y ejecutados por Pantoja, Horazio Gentileschi, Artemisa Gentileschi, Giordano, Calleja y D. Jacinto Gómez. Allí continuaban el *Nacimiento de la Virgen y el Nacimiento de Cristo* (números 933 y 934 del Museo); allí los lienzos de *la vida del Bautista* (números 306, 307 y 308) que atribuimos á Massimo Stanzioni y que figuraban entonces como de Horazio Gentileschi; allí también el cuadro de la hija de éste, número 167.

En la Enfermería del mismo Real Palacio, junto á la iglesia de S. Juan, donde Velázquez fué enterrado, tasaron nueve pinturas: 1 de Giordano, *Jesús nazareno con la cruz á cuestas* (número 198); 2 de Eugenio Caxés, cuyo destino ulterior ignoramos; y 6 de Navarrete el mudo representando *el Apostolado*, con dos figuras en cada lienzo, reproducciones acaso de las que pintó en la propia disposición, aunque en mayor tamaño, para la Iglesia del Escorial (hoy números 9, 10, 14, 15, 46 y 47 del catálogo de los cuadros de aquel Monasterio).

En la casa llamada de *Rebeque*, inmediata también al Real Palacio, donde tenía habitación y estudio don Francisco Bayeu, había 32 cuadros selectos, entre los

que figuraban la *Dánae*, *Venus y Adonis*, las dos *Venus echadas* y otra *Venus tendida* (copia probablemente de la famosa de la Tribuna de Florencia), del Tiziano; *Andrómeda y Perseo*, las *Tres Gracias*, los *Baños de Diana*, el *Juicio de París* y el *Robo de las Sabinas*, de Rubens; *Hipomenes y Atalanta*, del Guido; el *Entierro del Señor*, de Sebastián del Piombo (cuadro perdido); la *Oración del Huerto*, del Correggio; las cabezas de *San Pedro y San Pablo*, de Murillo, y el gran retrato de *Felipe V á caballo*, de Ranc.

El inventario del Palacio del Buen Retiro, ejecutado por los pintores D. Mariano Salvador Maella, D. Francisco Javier Ramos, D. Eugenio Jiménez de Cisneros y D. Vicente Gómez, en el mismo mes de Febrero de 1794, arroja un total de 1383 pinturas, todas en numeración correlativa, pero sin expresión de las piezas que ocupaban. Encontramos en este documento los mismos autores y asuntos, con corta diferencia, que se inventariaron en 1772, pero aumentada la colección en 358 obras.

Estos mismos profesores reconocieron y tasaron en el propio mes de Febrero de 1794, ciento y tres cuadros existentes en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, repartidos entre el *Oratorio del Rey*, la pieza de *Ante-Oratorio*, la *Pieza de paso que servia de cubierto* (sic) *al Señor Don Carlos III*, el *Casillo*, el *Oratorio de la Reina*, la *Ante-cámara del cuarto del Infante Don Antonio*, el *Taller de este mismo Infante*, la *Galeria del patio de mascarones*, el *Cuerpo de Guardia*, el *Oratorio nuevo del Rey*, la *Pieza de cubierto y primera del taller del Rey*, las *Piezas segunda y tercera del mismo taller*; y varios sitios del Monasterio, como el *Claustro alto*, la *Aulilla de moral* (llamada la *auleta*), la *Sala de capas*, la *Iglesia vieja* y la *Sacristía*. Entre estos cuadros de la corona existentes á la sazón en el Palacio del Escorial y en el Monasterio, los había tan notables, que figuraban en

RUBENS



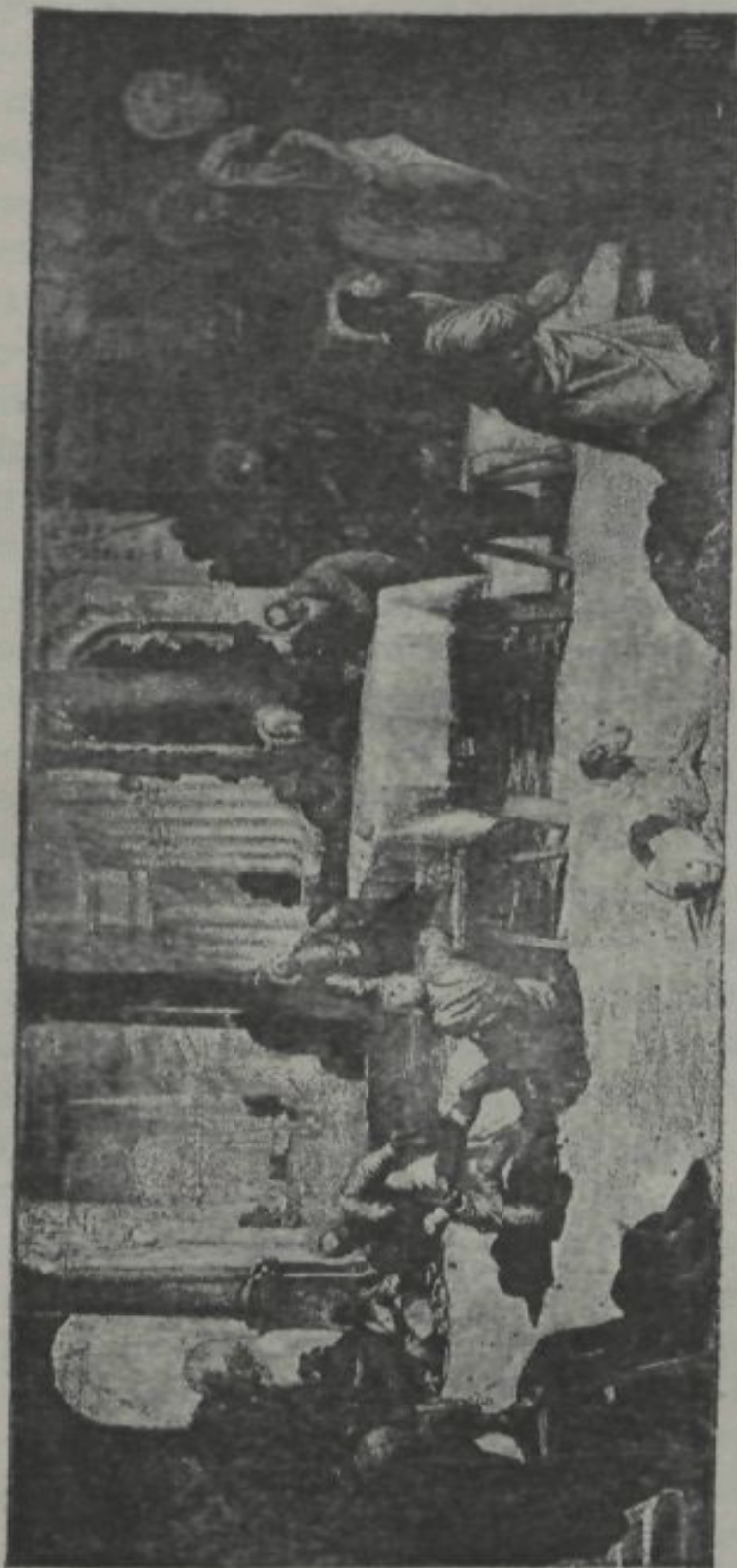
LAS TRES GRACIAS

el mencionado inventario el *Salvador con la cruz á cuestas*, de Tiziano (núm. 487 del Museo); el *San Antonio de Padua, de rodillas, con el niño Jesús que se desprende de sus brazos*, de Ribera (que hoy adorna la sala de juntas de la Real Academia de San Fernando); *San Jerónimo en el desierto*, de Van Dyck (núm. 1318); la *Cena de Cristo con sus Apóstoles*, de Tintoretto (hoy conservada en la galería de pinturas del mismo ex-Monasterio); el *ciego Gambaso, escultor*, de Ribera (número 1003); el *Éxtasis de la Magdalena*, del mismo Ribera (también existente en la Real Academia de San Fernando); el *Entierro de Cristo*, asimismo de Ribera (núm. 986); *Susana en el baño*, del Guercino (núm. 249); el *Paraíso*, de Tintoretto (núm. 428); el *Tránsito de la Virgen*, de Coxcyen (núm. 1300), con sus dos antiguas puertas, el *Nacimiento de Nuestra Señora* y la *Purificación* (núms. 1301 y 1302), únicos cuadros que adornaban el Oratorio nuevo del Rey; y la mayor parte de las tablas de Jerónimo Bosch que hoy se contemplan en la precitada galería del Escorial y en el Museo de Madrid, en compañía con otro crecido número de eremitas, filósofos y viejos demacrados, de Ribera, que siguen colgados en ambos edificios.

Los expresados profesores Bayeu, Goya y Gómez, reconocieron y tasaron los cuadros inventariados en el propio mes de Febrero de 1794 en el Palacio de Aranjuez; que resultaron ser unos 537, de los cuales, 387 fueron allá llevados del Palacio de San Ildefonso. Las piezas en que estaban repartidos los de buenos autores, eran las siguientes: *Cuarto del Rey y Sala de Guardias*; autores: Mazo y Teniers.—*Pieza del cubierto*; autores: Fyt, Pedro Boel, Snyders.—*Antecámara*; autores: N. Berghem y Fyt.—*Pieza de cenar*; autores: Wouwermans, Van Dyck, Tiziano, Teniers, Bloemart, G. Dughet, J. Bassano, Ribera, el Borgoñón, Viviani.—*Pieza de gentiles-hombres*; autores: Teniers, Claudio

de Lorena, P. Neefs, Meulener, Arthois, Pareja, Roelans, Jordaens y Mengs.—*Oratorio pequeño*; autores: Poelenburg, Guido Reni, Rubens, F. Franc.—*Pieza en que el Rey duerme la siesta*; autores: Wouwermans, Baut y Boudewyns, Mirou, Teniers, J. Brueghel, Bril, P. Veronés, Ribera, Vander Meulen, Mengs.—*Gabinete contiguo á los retretes*; autores: Teniers, Rubens, Watteau, Monper, Wouwermans, Obeet, Bloemart, Brueghel, Rotenhamer, Claudio de Lorena, Fyt, Pedro Boel, Murillo.—*Pieza de la música*; autores: Van Dyck, Jordaens, Pedro Bout, J. Miel, Brueghel, Castiglione, N. Poussin, Bloemart, Wouwermans, Guido, Mirou, Arthois, Baut y Boudewyns, Adam Villaerts, Aniello Falcone, Rubens.—*Pieza de trucos*; autores: Van Dyck, Tintoretto, Arthois, Hondet, Snayers, N. Poussin, Mengs.—*Pieza del cubierto de la Reina*; autores: Teniers, Mazo.—*Pieza de damas*; autor: el caballero Massimo.—*Pieza de la meridiana*; autores: Bout y Boudewyns.—*Escuela de las Señoras Infantas*; autor: Murillo.—*Pieza en que está el oratorio*; autores: P. Veronés, el Mancino, Murillo, Teniers, Artemisa Gentileschi, Domenichino, Pomerancio.—*Pieza de comer de los Reyes*; autores: Corrado y Amiconi.—*Pieza de tocador*; autores: Tiziano, Teodoro Roelans (Rombouts?), J. Miel, Rubens, Guido, A. Carracci, Gerard Dow, P. Neefs, J. Brueghel, Adam Villaerts, Wouwermans, Claudio de Lorena, N. Poussin, Van Thielen, Arellano, Guercino, Murillo, Albano.—*Dormitorio de los Reyes*; autores: Domenichino, J. Stella, Jordaens, el Parmigianino, Andrea del Sarto, Murillo, Durero, Guido, V. Carducho, Mengs.—*Pieza de la guarda-ropa*; autores: Mazo, Giordano.—*Cuarto del Príncipe*, en que se comprenden la pieza del Cubierto y la Antecámara, el Comedor, el Oratorio, la pieza de Juego, el Dormitorio y la pieza de dar lección S. A.; autores: Alejandro Veronés, Snayers, Mazo, J. Bassano, Fyt, Giordano.—*Galeria del*

TINTORETTO



LA CENA DE CRISTO CON SUS APÓSTOLES

Norte; autor: Mazo.—*Secretaría de Estado*; autores: Giordano y Corrado.

Obsérvase en este inventario de los cuadros de Aranjuez una circunstancia poco común en documentos análogos del siglo XVIII, á saber: una escrupulosa investigación de las firmas de los autores de las escuelas germánicas, por lo cual es muy digno de ser consultado y estudiado para las atribuciones consiguientes. Abrigamos el convencimiento de que no pocas tablas de dichas escuelas, que hoy nos hemos visto en la precisión de llevar á la numerosa falange de los anónimos por carecer de firmas, y por no aparecer claro su estilo, conservaban los nombres ó los monogramas de sus autores en el tiempo en que dicho inventario fué redactado; por lo cual, estudiando detenidamente los asuntos descritos y las medidas, podría venirse en conocimiento de la paternidad, hoy oscurecida, de dichas producciones, aunque las referidas firmas ó monogramas no estén copiadas en este documento con toda la fidelidad apetecible. En cambio, obsérvase también en él el más deplorable olvido del estilo de nuestros grandes maestros del siglo XVII, pues á menudo se confunde á Murillo con Ribera, y, lo que es aún más extraño, se atribuye al incomparable Velázquez el cuadro de la *Verónica* (núm. 406 del Museo) de Bernardo Strozzi.

En el mismo mes de Febrero de 1794, y por los mismos pintores de Cámara Bayeu, Goya y Gómez, se reconocen y tasan en el Palacio de San Ildefonso como unas 750 obras, residuo de la antigua y numerosa colección de los reyes D. Felipe V y doña Isabel Farnesio, una vez cercenada la considerable porción de 387 cuadros con que se exornaron las habitaciones del Palacio de Aranjuez. En este residuo aproximado de 750 pinturas se comprenden únicamente las numeradas, porque resultaron además al hacerse el inventario otros 47 cuadros sin número, entre los que se in-

cluyeron pinturas al pastel, alguno que otro bordado en tapiz, y unas dos ó tres estampas: todo obra de profesores adocenados, sin duda alguna, cuando el único autor que suena en esta sección es D. Domingo Sanni. Los cuadros del Palacio de San Ildefonso aparecen catalogados por la misma numeración correlativa que se les puso al formarse aquella pinacoteca, con las interrupciones consiguientes á la extracción de obras para Aranjuez; pero en el antiguo inventario todas las partidas llevaban al margen la indicación de la sala ó pieza donde estaba el cuadro, al paso que en el de Febrero de 1794 no hallamos sobre esto indicación alguna.

En el mismo mes y año se forma el inventario de los cuadros de la Casa del Campo, donde reconocen y tasan aquellos mismos pintores de cámara: 15 cuadros, casi todos retratos de autores anónimos, en la *pieza primera*; 20 de varios asuntos y autores, entre los que figuran Sebastián de Herrera, Martín de Vos, Snyders y un supuesto Alberto Durero, en la *pieza segunda*; 9 de asuntos devotos, retratos y floreros, de Alonso Cano y autores desconocidos, en la *pieza tercera*; 21 de asuntos religiosos y retratos, de Giordano, Carreño y otros autores cuyo nombre no se expresa, en la *pieza cuarta*; 14, todos de devoción, entre cuyos autores sólo figuran Giordano, el caballero Massimo y un *Luis Lotus*, en la *pieza principal*; y por último 48, casi todos de asuntos devotos ó retratos, entre los cuales se designan tablas que es muy de deplorar hayan desaparecido (1), y de

(1) Reséñanse, entre otras tablas, las siguientes: *un sueño del Bosco*; unas *tentaciones de San Antonio*, de Callot; *San Jorge matando la serpiente*, cuadro antiquísimo; *D. Pedro Zapata con su familia dando gracias á Nuestra Señora por la victoria conseguida en Flandes contra los franceses*: en tabla, estilo de Alberto Durero; y una tabla de retratos de la familia de Maximiliano,

autores, algunos de ellos tan respetables como el Bosco, Brueghel, Callot, Orrente y Daniel Seghers, en el *corredor*. Total, 127 cuadros.

En la Quinta del duque del Arco inventariaron y tasaron, también en Febrero de 1794, los pintores de Cámara, Maella, Ramos, Jiménez de Cisneros y Gómez, nada menos que 456 cuadros, de escenas de boscajes, países, mitología, animales, retratos, bodegones y asuntos por lo general alegres, con exclusión casi absoluta de los místicos y de pura devoción, y debidos en gran parte á excelentes autores flamencos é italianos; repartidos en 14 piezas, trece principales y una de paso á un gabinete, donde había inmensa cantidad de dibujos, de los cuales tomaba el nombre de *Pieza de los dibujos*. Esta Quinta, sita en el camino del Pardo y dentro del recinto de este Real Sitio, fué regalada á la corona en el penúltimo año del reinado de Felipe V, con todo su término, fábricas, casa-palacio, jardines, aguas y demás, por la condesa de la Puebla del Maestre, viuda del duque del Arco que la edificó (1). No contuvo cuadros, ni obras de arte acaso, hasta este reinado de Carlos III, cuya riqueza pictórica vamos examinando.

En la Torre de la Parada, famosa casa de montería muy frecuentada por Felipe IV, para la cual tantas obras habían ejecutado los grandes decoradores flamencos del siglo xvii, *maquinistas* ellos también como los italianos del xviii, aunque menos incorrectos, disminuyó notablemente el número de buenos lienzos de cacerías, boscajes y fábulas mitológicas, en vida de

Emperador, Archiduque de Austria, también calificada como de *estilo de Durero*.

(1) Existe en el Real archivo de Palacio la escritura de donación voluntaria de esta finca á favor de S. M., otorgada á 7 de Octubre de 1745.

Carlos III, por la necesidad de dotar de pinturas á las otras casas de campo adquiridas recientemente por la corona. El inventario que de ellos autorizaron en el mismo mes de Febrero del año precitado (1794) los mencionados pintores de Cámara, Maella, Ramos, Jiménez de Cisneros y Gómez, hace subir tan sólo á 72 los cuadros que reinando el último vástago de la casa de Austria pasaban de 130. Esta finca rural había sufrido el golpe de gracia cuando la saqueó en 1710 la desbandada soldadesca del pretendiente archiduque Carlos. Los referidos 72 cuadros estaban ahora repartidos del modo siguiente: 11 en el Oratorio; 55 en las seis salas del piso principal; 6 en las dos piezas de la planta baja. Los del Oratorio, todos de devoción, eran obras de un cierto Matías Donoso, de quien no tenemos más noticia que la que nos suministra este documento. Los que adornaban las seis salas del piso alto, á excepción de 36 retratos de reyes é infantes, todos de un tamaño y formando colección al parecer, eran por lo general de asuntos mitológicos y de muy apreciables autores, tales como Erasmo Quellyn y Cornelio de Vos, y también de algunos pintores ignorados de la escuela de Rubens. Estos cuadros existían allí desde los tiempos de Felipe IV y Carlos II; é igualmente los 6 que decoraban las dos piezas del piso bajo, debidos á la misma escuela de Amberes y al citado Quellyn, 5 de los cuales eran de asuntos mitológicos.

Los mismos pintores de Cámara reconocieron y tasaron en la precitada fecha de Febrero de 1794, en la Casa-Palacio de las Batuecas, finca vendida á Fernando VI en el año 1751 por el duque de Huéscar (1),

(1) Existe también la escritura de venta de esta Casa-Palacio, con sus oficinas, aguas, minas y fábrica, monte alto y bajo, soto y tierras del bosque de las Batuecas, en el Real Archivo de Palacio.

10 cuadros, entre los cuales sólo nos parece digna de mención una tabla de las *Tentaciones de San Antonio*, de Jerónimo Bosch.

En igual fecha, y por los mismos profesores, fueron reconocidos y tasados en el Castillo de Viñuelas 27 cuadros: uno en el Oratorio, de pincel sevillano, anónimo; y 26 de escuela flamenca en su mayor parte, representando monterías, boscajes y asuntos de la fábula, en siete piezas de aquella morada semi-feudal, vendida al mismo Rey D. Fernando VI en Abril de 1751 por el marqués de Inojares, por sí y á nombre de su mujer la marquesa de Mejorada (1).

La Casa de campo llamada *de San Lorenzo* exhibió en la misma fecha á los referidos pintores su pequeño tesoro de cuadros, repartidos en cinco piezas, cuyos nombres eran: la *pieza verde de entrada*; la *de la china*; la *primera mirando á la puerta de Madrid*; la *del canapé* y la *verde de enmedio*. Eran los cuadros 46, de escuela flamenca, y de autores tan afamados como Teniers, J. Brueghel, P. Boel, Wouwermans y P. Neefs; y algunos de escuelas italianas, y aun de la francesa, originales, según aseveran aquellos profesores, del Albano, del Poussin y del Borgoñón. Decoraban también aquella casa de campo 12 cuadros al temple, pequeños, y de autores anónimos, que representaban paisajes y marinas.

La Zarzuela, por último, contenía en su pequeño palacio en aquella propia fecha (Febrero de 1794) 64 cuadros, que reconocidos y tasados por los pintores de Cámara Bayeu, Gómez y Goya, por el orden mismo que ocupaban en las ocho piezas á que servían de ornato, á saber, *dormitorio*, *pieza de paso*, *pieza gabinete* y otras cuatro que á esta seguían, más el *oratorio*, pre-

(1) Existe la escritura en el citado Archivo.

sentaban muy apreciables producciones de Rubens, Martín de Vos, Pablo de Vos, Snyders, Brueghel, Erasmo Quellyn, Blas del Prado y Carreño.

No consta por este Inventario general que en el año 1794 tuviese pinturas la corona en la Casa Real del Pardo, ni en el Palacio de Valsain, ni en el Alcázar de Toledo, ni en Segovia, ni en el Palacio de Valladolid, ni en la Casa Real fuera de la misma ciudad, llamada *de la Ribera*; ni en el Alcázar de Sevilla y Lomo del Grullo; ni en la Alhambra de Granada con el Generalife; ni en el Soto de Roma: casas y palacios, todos ellos decorados con cuadros en el reinado de Carlos II. Á menos de suponer que aquellos documentos oficiales fueron redactados con poca escrupulosidad, habrá necesariamente de presumirse que las pequeñas colecciones de estas regias moradas quedaron deshechas para dotar con sus pinturas las nuevas Casas-Palacios adquiridas por los dos primeros Borbones. Que no se han sustraído á nuestra investigación inventarios de cuadros incluidos en el Inventario general, lo comprueba el *Resumen* que al final del tomo se contiene, en el cual no se señalan más Palacios ni más Casas de Campo adornados con pinturas, que los que acabamos de mencionar. Al pié de este *Resumen general*, del que deducimos unos 4.747 cuadros como suma total de la riqueza pictórica con que se inauguró el reinado de Carlos IV, hay una nota del Jefe de la Fuerrera, D. Antonio María de Cisneros, en que se explica algo de lo que presumimos respecto de traslaciones de cuadros de unos parajes á otros.

Así como aquel resumen nos pone de manifiesto que en la Casa-Palacio del Pardo no había á la muerte de Carlos III cuadro ninguno, lo que ya podíamos sospechar aun sin ese documento, constándonos que durante su reinado, para dar impulso á la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, toda la colgadura de

aquellas estancias se hizo de tapicería; del mismo modo esta nota del Jefe de la Furriera nos revela otras alteraciones verificadas después en los Palacios del Buen-Retiro, de San Ildefonso y de Aranjuez, comenzando con ellos la confusión que desde el año 1794 empieza á advertirse en las memorías relativas á las regias pinacotecas de España: confusión que aumenta con la carencia casi absoluta de datos acerca de la suerte que corrieron aquellas colecciones, ya en los años inmediatos á la abdicación de Carlos IV, ya durante la ocupación francesa y el gobierno del Rey intruso, ya por último después de la restauración del año 1814, hasta la formación del Museo del Prado.— La nota referida dice lo siguiente: «Importa este Im-
»bentario general de los Muebles, Pinturas, Escultu-
»ras y demas efectos correspondientes al Real Oficio
»de Furriera, existentes en los Palacios de Madrid,
»Sitios Reales y Casas de Campo, 35.300.898 reales y
»25 maravedises. Advirtiéndole que en el Palacio del
»Buen-Retiro, despues de concluido el Imbentario se
»hizo repartimiento de Pinturas y otras cosas de que
»no he tenido ninguna noticia. En el Real Sitio de San
»Ildefonso, despues de concluido el Imbentario, se han
»sacado para el Sitio de Aranjuez de orden de S. M.
»gran número de Pinturas, Obras de Escultura y ba-
»rias Piedras de mármol; y en la Jornada del año de
»1792 se desguarnecieron todas las sillerías antiguas
»de galones de oro, que de orden de S. M. se llebo á
»Madrid; como tambien barias alaxas de oro y dia-
»mantes; y la Baxilla de China que cita el Imbentario,
»tasada en 75.000 rs. vn., se le entrego a D. Vicente
»Moresqui; y ultimamente se hizo en el referido Sitio
»un repartimiento de relojes y muebles entre el Con-
»serje, y dependientes de Furriera con destino en este
»Sitio; de todo lo cual no he tenido la menor noticia
»como Gefé del Real Oficio de Furriera, por cuías ra-

»zones no se me debe formar cargo ninguno de los dos
»mencionados Reales Sitios.—San Ildefonso, 28 de
»Agosto de 1794.—Antonio María de Cisneros.»





CAPÍTULO XVIII

Síntomas de regeneración artística en medio de la general postración durante el reinado de Carlos IV: los «manieristas» españoles; los innovadores; Goya y los discípulos de David; falsas ideas comunmente recibidas acerca de unos y de otros. — Vicisitudes ocurridas en las viejas pinacotecas en el turbulento período de la privanza de *Godoy*.

ENTRABA España en el más triste período de su decadencia. Al Conde de Aranda acababa de suceder en la dirección suprema de la política del país el favorito D. Manuel Godoy, elevado en pocos años, de simple individuo del Real Cuerpo de Guardias de Corps, á la alta posición de Duque de la Alcudia, grande de España, capitán general de los reales ejércitos, y por último ministro de Estado: cabalmente en la época en que la Revolución francesa mostraba á las monarquías europeas espantadas, en una mano las banderas tricolores de sus formidables

y pujantes ejércitos, y en la otra la guillotina destilando la sangre de un bárbaro regicidio. En medio del pavor general, salió la hidalga España al palenque en defensa de las dinastías ultrajadas y de la humana sociedad tan ferozmente escarnecida, y en las primeras acometidas ciñeron sus ejércitos el lauro de la victoria; pero la Providencia, que en sus incomprensibles designios permitía el triunfo de la causa revolucionaria, dispuso que se marchitase muy en breve aquel lauro, viéndose obligado el gobierno del desdichado Carlos IV á firmar en 1796 un vergonzoso tratado, en cuya virtud, para que la Francia devolviese las provincias Vascongadas y la plaza de Figueras que había ocupado, España le cedía toda su parte en la Isla de Santo Domingo, y se comprometía además á entregarle veintiocho millones de pesos fuertes, poniendo á su disposición diez y seis mil hombres de infantería, ocho mil de caballería y quince navíos de línea con sus tripulaciones correspondientes, siempre que Francia tuviese guerra con cualquier otra potencia.

Tal era nuestra degeneración, que se estimó como una obra maestra de política ese tratado, por el cual quedaba España como enfeudada á la nación vecina, consumando esta coyunda material la vergonzosa servidumbre moral en que la habían ya constituido el reinado de Carlos III y la mala política de sus ministros enciclopedistas. Como si no bastara tanta desdicha, fué desde aquel momento la suerte de nuestra Península agravándose de día en día. El pájaro que por librarse de las redes en que está envuelto, reitera sus vanos esfuerzos consiguiendo sólo destrozarse la pluma, es la imagen fiel de nuestra nación durante el reinado de Carlos IV: por recobrar nuestra libertad de acción, rescindimos el funesto tratado de 1796, y compramos nuestra neutralidad en veinticuatro millones de reales anuales; un acto de piratería de Inglate-

rra contra nuestras fragatas portadoras de la plata de las Américas, nos encendió la sangre, y la venganza de aquel atentado nos costó en Trafalgar el aniquilamiento de nuestra marina de guerra; Napoleón, Emperador de Francia y déspota de Europa, nos desustanciaba al propio tiempo, sacándonos nuestra sangre para defender sus intereses en Italia y en el Hannover; vino el tratado secreto en cuya virtud cedió Carlos IV á Francia la Luisiana española, con veinticuatro millones de reales y seis navíos de línea, á cambio de la corona de Etruria para su yerno el heredero de Parma, y este tratado le habilitó á Napoleón para obrar con nosotros como obra el tahir que se enriquece vendiendo á alto precio lo que robó al mentecato, pues sólo por aquella parte de la Luisiana sacó de los Estados-Unidos 404 millones de reales, y luégo despojó como un bandido al hijo del Duque de Parma de la corona de Etruria, para fundir ésta en el mismo crisol donde tenia ya deshechas todas las otras coronas con las cuales iba á forjar para su familia la gran corona de Italia. Vino luégo la invasión de Portugal por el ejército de Junot, comedia en que representamos el papel de Sancho Panza dándose los azotes en provecho de su amo y señor; y sólo cuando nuestro pueblo, noble y crédulo, llegó á comprender por la famosa causa del Escorial, y por otros síntomas no menos certeros, que el verdadero propósito del salteador de tantos tronos era lograr acceso al de España abriéndose camino por medio de la discordia, fué cuando el motín de Aranjuez, primero, y luégo el sangriento drama de cerca de seis años que se inauguró el día 2 de Mayo de 1808 y terminó con la liberación del rey Fernando VII en Valençay, dieron á conocer que había en la nación española más virilidad, más virtudes y más decoro de los que prometían una dinastía que se había entregado á su verdugo en Bayona, como se

entrega el pajarillo fascinado á la serpiente que le atrae, y una corte envilecida por el miedo.

Una nación que suscitaba héroes como los de Bailén, Zaragoza, Gerona, Talavera, Tamames, la Albuhera, Arapiles, Vitoria y San Marcial, ¿podía carecer de sávia para producir grandes artistas?

Vimos pocos años después de la muerte de Carlos III, en 1794, á D. Francisco Goya, reconocer y tasar, en unión con otros pintores, adocenados partidarios del insípido eclecticismo de Mengs, los cuadros de las regias galerías que heredaba Carlos IV. Aquel pintor era el destinado para revelar á Europa la vitalidad del genio pictórico español en medio de sus mortales angustias. Había ya, antes de aquella fecha, ejecutado para la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara los ejemplares que hoy conserva nuestro Museo del Prado (1), en que se dejaba traslucir su vigoroso personalismo á pesar de la niveladora tiranía de la moda. Ya lo hemos dicho en otras ocasiones (2), nacido al mundo este hombre singular para pintar las escenas en medio de las cuales se disolvía la antigua nacionalidad española bajo el bochornoso reinado de Carlos IV, descolló entre los degenerados pintores de aquella época de transición como un gigante roble entre enfermizos arbustos, y como un misterioso y terrible profeta del arte del porvenir, realista y destructor de toda convencional belleza. La virtualidad de Goya, añadimos ahora, ha trascendido de tal manera á la generación moderna, que hoy ya casi amenaza degenerar en nuevo daño lo que fué en un principio saludable protesta.

Desde el siglo del Renacimiento, venía rebelándose

(1) Véase nuestro *Catálogo* del Museo.

(2) Noticia biográfica de D. Francisco Goya y Lucientes, en nuestro *Catálogo descriptivo é histórico*, parte primera, año 1872, y *Almanaque de la Ilustración*, 1880.

contra el clasicismo griego y romano la romántica musa española, que miró siempre como una bufonada ese disfraz y lo arrojó de sí con vilipendio. Pero entre los extremos hay un medio que la sana crítica recomienda: entre el afectado *grecismo* de los adocenados discípulos de David, y el desvergonzado *realismo* de los adocenados imitadores de Goya, está el noble y severo naturalismo de Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo. No nos corresponde á nosotros, tan estrechamente unidos con vínculos de sangre á uno de los más ardientes admiradores del gran reformador francés, que fué su maestro, y no de los que servilmente le remedaban, blasonar de jueces imparciales en la contienda que idealistas y realistas vienen por segunda vez debatiendo en el terreno del arte en España desde fines del pasado siglo. No diremos si ha sido un bien ó un mal la constante oposición que la generalidad de nuestros pintores ha venido haciendo desde entonces á la escuela ultrapirenaica que pretendía restaurar el idealismo griego; nos limitamos á consignar el hecho de que el *grecismo*, ó el llamado *estilo del imperio*, fué mirado en España como planta exótica y de escasa vida, por efecto de esa protesta virtual y permanente del genio nacional; pero debemos proclamar que los mismos que blasonaron de artistas independientes, pagaron tributo mal de su grado á las nuevas doctrinas del reformador francés, en cuanto éste basó su sistema en el escrupuloso estudio de la naturaleza, proscrita de las Academias antes de venir él al estadio del arte; y que si bien fuera de España aquella restauración del buen dibujo perdido obtuvo francos admiradores, no por ser nuestra índole contraria á ella dejamos nosotros de informar en su espíritu muchas de nuestras producciones pictóricas. Achaque nuestro ha sido siempre protestar en teoría contra todo lo francés, reservándonos sin embargo tomar de nuestros veci-

nos los libros y los ocios, las virtudes y los pecados, los maestros y los malos consejeros, lo mismo la doctrina que vivifica que el arte de la prostitución que mata; por lo cual, al paso que en todos los otros países del mundo culto, el ideal griego, David y su escuela, la vida de Atenas y de Roma, los recuerdos de Herculano y Pompeya, la noble y galana arquitectura de Percier y Fontaine, eran paladinamente encomiados y producían tal seducción, que no se toleraban más obras de arte que las que en alguna manera nutrían el amor á la clásica antigüedad resucitada; en nuestra España estaban en flagrante contradicción las prácticas con las ideas, y el pintor de las sangrientas escenas del *Dos de Mayo* ejercitaba diariamente su fogoso pincel haciendo retratos de personajes muy españoles y muy vestidos á la francesa, y él mismo, á despecho de su brusca independendencia, rendía parias á la enemiga avasalladora, sirviendo en alguna ocasión de dócil instrumento al gobierno de José Bonaparte, y concurrendo con otros profesores á realizar el despojo que de sus joyas artísticas sufrían el Palacio y los conventos de Madrid, para formar una colección selecta con que agasajaba á Napoleón su hermano el rey intruso.

Y no podía menos de ser así. Francia y España, después de todo, son dos hermanas que, aunque con frecuencia desavenidas, y aunque encarnizadas en sus luchas como suelen mostrarse los hermanos cuando riñen, toman una de otra artes, usos y costumbres, siempre que cualquiera de las dos, por efecto de determinadas circunstancias, se sobrepone á la otra en importancia y cultura. Es tan ineludible esta ley, que la misma corte de Carlos IV, primera víctima de la ambición del tirano del siglo, pagaba involuntario tributo al clasicismo de que se había hecho propagadora la Francia; y aquellos mismos magnates españoles que dieron luego su noble sangre en holocausto por su fe,

por su patria y por su Rey, imitaban, aun aborreciéndolos, á los improvisados sibaritas de la República, del Consulado y del Imperio, entre quienes era moda vivir á la griega y á la romana y figurarse que sus moradas eran un escrupuloso facsímile de las de Pericles ó Lúculo. Duran hoy todavía los señales de aquella inoculación en una gran parte del ajuar de los palacios de nuestros reyes y de nuestros magnates, en el Casino del Escorial y en otros Sitios Reales, y principalmente en la *Casa del Labrador* de Aranjuez, donde se conserva un precioso y riquísimo gabinete que los precitados arquitectos franceses, Percier y Fontaine, verdaderos autócratas á la sazón en el arreglo y decorado de las regias viviendas, trazaron y mandaron construir en París para el rey de España.

Sólo la masa popular de la nación permanecía completamente extraña al gusto que nos atreveríamos á llamar *galo-griego*; mas no por esto puede decirse que se mantuviera fiel al instinto nacional genuino en la esfera de las artes. No: la pintura que apreciaba como suya y que cautivaba al pueblo español antes de que en los horizontes del arte asomasen la reforma clásica de origen francés, por un lado, y el áspero naturalismo de Goya por el otro, era todo lo que se quiera menos pintura española genuina. Lo sostenemos, aunque sea con escándalo de los que se figuran que no hubo en España pintores *afrancesados* antes de aparecer en ella los prosélitos de David: Bayeu y Maella, y los demás imitadores de Mengs, eran menos españoles que italianos y franceses; y Goya, con todas las extravagancias de su realismo, estaba tan cerca del mismo David en cuanto á lo fundamental de la pintura, que es la ciencia del dibujo, como los jóvenes que en París se estaban formando en las máximas del gran reformador.

No existe el antagonismo que se supone entre el pintor más popular de la desdichada corte de Carlos IV y la

nueva escuela que iba á reformar andando el tiempo los estudios de la Academia de Madrid ; y esto se ve claramente ahora que la larga distancia á que nos hallamos del momento crítico de la lucha, nos permite observar sin pasión los resultados de aquella contienda. ¿ Qué sucedió, en efecto, cuando al antiguo estilo académico de los Maellas y Bayeus se sustituyó la nueva escuela basada en el estudio de la naturaleza y en la meditación de las obras de los griegos, sus más aventajados intérpretes ? Sucedió que, moderada la primera exaltación por la índole reflexiva española, aquellos mismos discípulos entusiastas de David, guiados por la ciencia del dibujo que de él habían adquirido, aprendieron á apreciar el mérito de los grandes artistas indígenas del siglo xvii, que nuestros *manieristas* de fines del xviii tenían relegados al olvido ; y ellos fueron los que, llevando la inmerecida nota de *afrancesados en el arte*, como en expiación de su pasado entusiasmo por los *Horacios*, las *Sabinas* y la *muerte de Sócrates*, abrieron al genio de la juventud puesta bajo su dirección los verdaderos horizontes de la pintura española, cerrados desde la extinción de la dinastía de Austria. Hay que hacer esta justicia á la escuela de David y proclamarlo resueltamente : gracias á sus esfuerzos, logró el arte recuperar su perdido decoro en los países donde le habían prostituído un insípido amaneramiento y una ciega rutina. Sin las generosas tareas de los artistas que en las enseñanzas de la Academia de Madrid introdujeron las máximas de aquel gran reformador, todo el talento de Goya habría resultado infecundo para la difícil empresa de reducir el arte español extraviado á su cauce propio y providencial, esto es, al del sobrio y severo naturalismo que profesaron los grandes maestros del siglo de Felipe IV. Si por desgracia en nuestro tiempo volviese á salir de él, sólo debería atribuirse al poco discernimiento con

que ese atrevido estilo *goyesco*, propio sólo de genios excepcionales como el de su inventor, es inconsideradamente propuesto hoy como norma á una juventud inexperta, ansiosa de novedades, la cual no reflexiona que lo extraordinario no se obtiene por medios comunes ni á la hora en que se busca, sino que, semejante al aerolito, baja á la tierra cuando menos se le espera.

Preciso es, pues, no dejarse llevar de juicios vulgares, que, á fuerza de repetidos, se estiman ejecutorios sólo por no haberse tomado nadie el trabajo de contradecirlos. Hay que enunciar con valor la verdad, desechando el temor de la paradoja, y así lo hacemos nosotros, arrostrando las contingencias de cualquiera impugnación, en las siguientes conclusiones:—primera, no era pintura española genuína la que se aprendía en España en las escuelas en que imperaba el estilo de Maella y de Bayeu;—segunda, las doctrinas de la escuela de Mengs carecieron de virtualidad para desterrar del arte en nuestro país el amaneramiento y la rutina;—tercera, sólo Goya, en medio de la general postración del genio nacional á fines del siglo XVIII, apareció como poderosa protesta en favor del antiguo y severo *naturalismo* español del siglo XVII, si bien en el calor del antagonismo con sus coetáneos, extremó sus recursos técnicos hasta incidir en un peligroso *realismo*;—cuarta, no por ser representante genuino del sentimiento nacional, fué Goya, como artista, á pesar de su aparente antipatía á lo francés, más fiel á su país que los jóvenes pintores y escultores españoles, pensionados en Roma, que seguían con entusiasmo las máximas artísticas del ex-republicano David; que por otro lado, como español y patriota, tampoco fué un intachable modelo, pues mientras ellos pagaban con la pérdida de su libertad en el castillo de Sant'Angelo su tesón contra el intruso José, á quien rehusaban reconocer por su rey, él, más desa-

brido en el genio que inflexible en el caracter, aceptaba el nuevo vasallaje y prestaba sus servicios á Bonaparte;—quinta, los jóvenes artistas españoles que bajo el turbulento reinado de Carlos IV se preparaban en París y en Roma á introducir en su patria las máximas del clasicismo galo-griego, no fueron después inconsecuentes, cuando dirigiendo en Madrid los estudios académicos, fundieron en un solo culto la observación asidua del natural y la meditación constante de los ejemplares griegos: la admiración á las obras de Velázquez, Zurbarán, Ribera y Murillo, con el estudio de las inmortales creaciones de Fidias, Alcámenes, Lisipo y Praxiteles;—sexta, la efímera escuela, más que creada, *restablecida* por el célebre pintor valenciano D. Vicente López, en la época misma en que lograban su desarrollo las teorías importadas por Álvarez, Madrazo, Ribera, Solá y Aparicio, aunque recibida con grande aplauso, no era más española que las otras viejas escuelas de Maella y Bayeu, sus causantes, ya á la sazón eclipsadas y que por ella pudieron momentáneamente creerse llamadas á nueva vida;—séptima y última, entre los estilos que tienen por base común la ciencia del dibujo, sean las que fueren las disparidades de sus caracteres externos,—el color, la luz, el modo de tratar los accesorios, etc.,—hay más afinidad que entre los estilos sólo semejantes en estas dotes secundarias; y bajo este concepto, único admisible en buena crítica artística, tiene más analogía Goya con la escuela de David genuína (no con los pintores que la pusieron en caricatura), que con los secuaces de la escuela pseudo-española que pretende hoy evocar su genio y no hace más que parodiarle exagerando sus defectos.

Descargada la conciencia de estas que tenemos por verdades irrefutables, pasamos á bosquejar rápidamente las vicisitudes que ocurrieron en las regias pinacotecas de España en el aciago período de la

VELAZQUEZ



JESUS CRUCIFICADO

privanza de Godoy y del gobierno del rey intruso, hasta la restauración de 1814.

Aquel poderoso valido había allegado en su casa-palacio del Almirantazgo (1), inmediata al convento de doña María de Aragón (2), una colección de 381 cuadros, muchos de los cuales figuraron antes en las colecciones reales. Hemos de hacer á aquel personaje la justicia de consignar que no sacó partido de su malhadada privanza para hacer acopio de obras de primer orden á costa de las regias galerías. Verdad es que Carlos IV le regaló el precioso cuadro de Correggio de *la Virgen del Canastillo*, joya con que se enorgullece hoy Inglaterra en su *National Gallery*; pero por lo demás, pocos cuadros de verdadera importancia debió á la generosidad de sus Reyes, y en el inventario que por disposición del juzgado que entendía en el secuestro de sus bienes se hizo en Setiembre de 1813, sólo encontramos una veintena escasa de obras capitales. Existe, entre ellas, el soberbio *Jesús crucificado*, de Velázquez (número 1055 del Museo), que la esposa de Godoy, doña María Luisa de Borbón, condesa de Chinchón, heredó de su padre el Infante D. Luís; mas este célebre lienzo no fué pintado para la Casa Real, sino para las monjas de San Plácido de esta corte. Regalo acaso del famoso Protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva, allí permaneció hasta el reinado de Carlos III, bajo el cual lo vieron, colgado en la pobre y lóbrega sacristía de aquel convento, Cumberland y Ponz, censores del injusto menosprecio con que era tratada tan inestimable joya. Quizá el Infante D. Luís lo adquirió de aquellas religiosas cuando, llevado de su amor al arte, formó en la casa de campo ó palacio de Boadilla su pequeña y se-

(1) Hoy Ministerio de Marina.

(2) Hoy Senado.

lecta galería de pinturas, que luego se repartió entre sus hijas. Habiendo una de ellas casado con el Príncipe de la Paz, se comprende que éste y otros cuadros de la galería de Boadilla llegaran á figurar en el secuestro referido; como se comprende también que todas estas alhajas artísticas fueran devueltas á la expresada señora en 1814.—Consérvase en verdad en el Archivo de la Real Academia de San Fernando el curioso *Inventario de los cuadros y demás efectos pertenecientes á las Bellas Artes que existen en la casa de D. Manuel Godoy, executado por la Comision de la Real Academia de San Fernando*. Firman este documento á 6 de Setiembre de 1813, D. Pablo Recio y Tello, D. Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón, D. Francisco Javier Ramos, don Mariano Salvador Maella, y D. Juan Antonio Cuervo; y además el Conserje de la casa de Godoy, D. Juan Serra; y lleva al final esta nota: «Los quadros que contiene este Imbentario y algun otro efecto y figuras, »se han trasladado en virtud de providencia judicial »del Sor, D. Francisco de Arin, unos al depósito de la »calle de Alcalá: otros que se mandaron entregar á »la Excma. Señora condesa de Chinchon, como resulta de los respectivos ramos de autos, á los que me »remito, á excepcion de cinco figuritas en bronce de á »pié, que con ellas se hizo pago á un acrehedor de don »Manuel de Godoy en virtud de providencia del propio »Sor. Juez, y audiencia y asistencia del Promotor Fiscal D. Pedro Vicente Soldevilla. Y para que conste »pongo esta nota que firmo en Madrid á quatro de »Mayo de 1814.—Tadeo Martinez».

Devuelto, pues, á la condesa de Chinchón el bello *Crucifijo* de Velázquez en 1814, esta señora lo llevó, juntamente con otros cuadros, á París, donde en Agosto de 1826 hizo anunciar su venta. Como de París vino á poder del rey Fernando VII, lo hemos referido en nuestro *Catálogo descriptivo é histórico* de los cuadros del Mu-

GOYA



LA MAJA ECHADA

seo del Prado (1).» El duque de Villahermosa (dijimos allí), Embajador de España á la sazón en la capital de Francia, dió aviso al duque de Hjar, director del Museo, y promovido expediente para la adquisición de tan célebre cuadro con destino á este establecimiento, fué su resultado acceder la condesa en 1828 á enajenarlo por la módica cantidad de 30.000 rs. vellón, después de haber sido tasado en París en 20.000 francos. Pero este trato no se llevó á cabo, porque habiendo fallecido la condesa, sus herederos se negaron á reconocer su validez, y entonces fué cuando el duque de S. Fernando, cuñado de la difunta y legatario de la alhaja que quisiese él mismo elegir entre las pocas que constituían el cuerpo de bienes de aquella testamentaria, imaginó, con loable generosidad, dirimir el conflicto, escogiendo el *Crucifijo* de Velázquez para cedérselo al rey Fernando VII (2).

Existe asimismo incluído en el precitado inventario otro cuadro de Velázquez que representaba á *un pastor con una zorra á los piés* (3).

Entre las obras de antiguos maestros españoles, descollaban en aquella colección secuestrada: un *Apos-*

(1) Parte I, pág. 683.—Existen en el Arch. de Palacio (*Fernando VII, Cámara, n.º 3*) todos los comprobantes de la negociación que siguieron en París desde el año 1826 hasta el de 1829, el duque de Villahermosa con el de Hjar por un lado, y por otro D. Vicente González Arnao, D. Vicente López y D. Francisco Lacoma, para esta adquisición.

(2) Entre los documentos citados en la nota precedente existen la minuta del oficio de gracias que se le pasó al Duque de San Fernando por su noble desprendimiento, y la orden comunicada al Duque de Hjar, director del Museo, para que se hiciese cargo de la insigne joya artística.

(3) También este cuadro fué devuelto á la condesa de Chinchón, y llevado por esta señora á París. Figura en la lista de cuadros españoles cuya venta se anunció allí en 1826, que el duque de Villahermosa remitió á Madrid.

tolado completo, de Ribera; el bellissimo *San Sebastián* del mismo autor (núm. 993 del Museo del Prado), y el *Cristo á la Columna* de Alonso Cano, existente hoy en la Real Academia de San Fernando. Y entre las obras de pintores modernos, las dos *Venus echadas*, vestida una,—denominada generalmente *la maja echada*—y desnuda otra, de Goya, que conserva también la Real Academia de San Fernando, y cuya probable historia hemos trazado en la publicación de los CUADROS SELECTOS de esta Real Academia; y dos juegos de retratos de Carlos IV y María Luisa, uno de los cuales, en que el rey está representado vistiendo el uniforme de *Exento de Guardias*, se conserva en el Museo (números 737 y 738).





CAPÍTULO XIX

Desamortización eclesiástica decretada por el rey intruso José Bonaparte durante el cautiverio de Fernando VII.— Confusión de la riqueza pictórica de la Corona con la de los conventos suprimidos.— Instalación de Depósitos para formar nuevas pinacotecas: regalos de cuadros: beneficios que nos reportó este daño. — Devoluciones consiguientes al tratado de París de 1815.

EL año mismo en que eran inventariados los cuadros del secuestro del Príncipe de la Paz, enviaba á Francia el gobierno del rey intruso multitud de cuadros, alhajas y otros objetos preciosos, arrebatados á los palacios, conventos y establecimientos públicos, cuya expoliación había comenzado el año 1809, y se llevaba á cabo del modo que vamos á referir.— Á manera de eco repercutido del despótico decreto que pronunció Napoleón en Chamartin el día 4 de Diciem-

bre de 1808, suprimiendo las dos terceras partes de los conventos existentes en España, dictó su hermano José Bonaparte, entre los días 18 y 23 de Agosto de 1809, juntamente con otros varios mandatos, con los cuales presumía cambiar de un solo golpe en nuestra nación toda la máquina de su gobierno y administración interior, el famoso decreto suprimiendo todas las órdenes religiosas, así de monacales como de mendicantes. Confióse á un D. Cristóbal Cladera, jefe de división del ministerio del Interior, acompañado de D. Mariano Agustín y D. José Conde, la comisión de recoger todos los efectos y objetos pertenecientes á las bellas artes, así de los conventos suprimidos en Madrid como de las casas secuestradas. Cerca de 1.500 pinturas sacaron de 18 casas religiosas aquellos comisionados (1), á quienes cabe la triste gloria de haber sido los primeros *incautadores* en España; pero no se cogió la rosa sin espinas. Proponíase José formar con aquellos cuadros un museo; mas los patronos de muchos conventos, á los cuales esos objetos habían sido cedidos á título de reversión, los reclamaron, y hubo que devolvérselos: y por otra parte, habiendo hecho el comisionado Cladera *mal uso de su comisión* (2) (no sabemos en qué concepto), formó competencia el ministro de Hacienda, alegando que á excepción de aquellos cuadros que fuesen necesarios para el estudio y progreso de las artes, to-

(1) Existen en el Archivo de Palacio los datos fehacientes de donde sacamos esta breve narración, que creemos de algún interés por ser enteramente nueva.—La noticia de la riqueza pictórica extraída de los conventos suprimidos en Madrid, arroja una suma de más de 1.500 cuadros, pertenecientes á 18 conventos. Soló el de los Carmelitas Descalzos poseía 500 pinturas: 128 el de Premonstratenses; 121 los Capuchinos del Prado; San Martín, 174; Jesús Nazareno, 160; los Clérigos menores de Portaceli, 83, y San Felipe el Real, 80.

(2) Palabras textuales del documento que tenemos á la vista.

dos los demás pertenecían á bienes nacionales, y debían venderse. Destináronse entonces á la venta pública unos cuadros; otros fueron reservados para la Galería del rey intruso; con otros se hicieron regalos á varios generales para galardonar sus servicios, y los más selectos de las escuelas españolas habían de ser ofrecidos á Napoleón por su hermano el rey de España, para que luciesen en la gran ciudad del Sena entre los otros cuadros, ya famosos, del Museo que ostentaba su glorioso nombre.

No fueron sólo los cuadros de las comunidades religiosas suprimidas en la corte los que se emplearon en estos cuatro lotes: tomáronse no pocos de los Reales Palacios de Madrid y de San Ildefonso, y de algunas casas de grandes de España desafectos; suministró su contingente el monasterio del Escorial, y por último, fueron traídos de Sevilla ocho preciosos cuadros del eximio pintor de *Las Concepciones*, los más notables que allí quedaban de su pincel, después de la triste dilapidación de Murillos, que todos, españoles y franceses, habían cometido. Los ocho cuadros de Murillo traídos de Sevilla por orden del gobierno del rey José, eran los siguientes:

El *Éxtasis de San Francisco* (que vino muy estropeado).—*San Diego, distribuyendo la limosna á los pobres* (sin bastidor).—*La Virgen con el Niño, reparando roscas á los venerables de la Caridad*.—*San Juan de Dios, llevando á cuestras á un pobre enfermo* (sin bastidor).—*Moisés en el milagro de la peña de Horeb* (estropeado, en términos de caerse la pintura).—*El milagro de pan y peces* (en el mismo triste estado que el anterior).—*La Resurrección del Señor* (estropeado).—*San Francisco recibiendo la gracia de la Porciúncula* (muy estropeado).—El lastimoso estado en que estos cuadros vinieron, sino fué resultado de torpezas de los comisionados, hace muy poco honor á los que los poseían.

Sacáronse del Palacio nuevo y del Palacio del Buen Retiro muy bellos cuadros de Velázquez, del mismo Murillo, de Mazo, Alonso Cano, Zurbarán, Ribera, Navarrete el mudo, Collantes, Orrente, Cabezalero, Pereda, Claudio Coello, los Herreras, Mateo Cerezo, Eugenio Caxés, Mayno, Ribalta, Morales, Rizzi y otros.—Del Escorial se trajeron á Madrid tablas de Rafael, á las cuales nadie hasta entonces había osado tocar, y tablas y lienzos de Andrés del Sarto, Sebastián del Piombo, Giorgione, Tiziano, P. Veronés, Guido, Van Dyck, Guercino, Ribera, el caballero Massimo, Giordano, etc.—Trajéronse de San Ildefonso obras del divino Morales, Cerezo, Herrera, Ribera: y de Solís, González y otros pintores españoles de segundo orden; y todos estos cuadros, juntos con los procedentes de los conventos suprimidos, fueron amontonados en los depósitos que se establecieron en San Francisco el Grande y en el Rosario, si bien los traídos del Escorial se llevaron de orden del rey José, expedida á 15 de Octubre de 1810, al Palacio nuevo.

Redactado con gran confusión y sin orden cronológico el extracto manuscrito de los documentos del Ministerio de lo Interior del gobierno intruso, referentes á los años de 1809 á 1813, que tenemos á la vista y nos sirve de guía para esta parte de nuestra excursión artística, que va ya tocando á su término; no acertamos á discernir con claridad si el Museo que ideó José Bonaparte llegó á formarse. Nombre de *museo* y de *depósito* á un tiempo mismo se da al edificio del Rosario, del que era *restaurador* D. Manuel Nápoli. Por otra parte, los 292 cuadros que se catalogan en otro paraje distinto del manuscrito, y que al parecer comprenden el cuerpo general de cuadros reunido de orden del rey intruso (pues no se halla en todo el volumen otro catálogo extenso y formal fuera de éste), figuran como trasladados de los depósitos de San

RAFAEL



LA SACRA FAMILIA DEL CORDERO

Francisco y del Rosario á la Real Academia de San Fernando, siendo los comisionados para esta operación D. Pablo Recio y Tello, D. Mariano Maella y don Francisco Ramos; pero entre ellos encontramos muchas de las pinturas de primer orden, que luégo, en 1813, son llevadas á Francia; de consiguiente, parece debe suponerse que los salones de la Academia de San Fernando no sirvieron en realidad de Museo, sino que fueron un nuevo y más seguro depósito, preferente á los primeros de San Francisco y del Rosario, y que de este depósito de la Academia, con los otros depósitos de Buenavista y San Felipe el Real, sus sucursales, salieron después, así los cuadros elegidos para lucir en París en el Museo Napoleón, como los regalados á tres de los generales franceses que habían hecho la guerra en la península.

Todo el que ha corrido un gran peligro, se estremece al recordarlo. Esto nos sucede á nosotros cuando reflexionamos qué tesoros artísticos estuvimos á punto de perder en aquella ocasión. No sólo los tuvieron los franceses entre sus manos en el gran depósito de la Academia de San Fernando, sino que disfrutaron de una buena parte de ellos á su sabor, contemplándolos en París, en su Louvre, por espacio de dos años largos. ¡Y qué cuadros escogieron! Señalábanse entre los 292 reunidos en la Academia, más de 40 de primera categoría: el de la *Santa Forma*, de Claudio Coello (1); el *Salvador* y la *Dolorosa*, de Tiziano; la *Sacra Familia del Cordero*, de Rafael; el *Asunto místico* (número 385 del

(1) El orden que seguimos en esta enumeración, no indica superioridad relativa de unos cuadros respecto de otros; obedece al método adoptado en el catálogo ó inventario de donde la tomamos. — Entiéndase que estos cuadros se hallan hoy en nuestro Museo de Madrid, á excepción de los que pertenecen á la Real Academia de San Fernando ó al Monasterio del Escorial, en los cuales se expresa esta circunstancia.

Museo), de Andrea del Sarto; *Cristo cargado con la Cruz*, de Sebastián del Piombo; la *Cena del Señor*, de Bartolomé Carducci; dos retratos de Velázquez, *Don Felipe IV* y *Doña Mariana de Austria*; el *Martirio de San Lorenzo*, de Tiziano; la *Cena*, del mismo autor; el *Lavatorio*, de Tintoretto; los soberbios *retratos de padres cartujos*, de Zurbarán, que conserva hoy la Academia de Bellas Artes; la *Santa Margarita con el dragón*, de Tiziano; el *retrato de cuerpo entero de Carlos I*, de Pantoja; la *Adoración de los Santos Reyes*, de Tiziano; la *Coronación de espinas*, del Bosco, existente en el Escorial; el *retrato de Carlos V*, de Tiziano; el *San Juan de Dios cargado con el pobre*, el *Agua de la peña*, la *Resurrección del Señor*, el *Milagro de pan y peces*, y la *Porciúncula*, de Murillo; *Cristo difunto en brazos de la Virgen*, de Van Dyck; el *Entierro del Señor*, de Ribera; *Felipe IV y Doña Isabel de Borbón, su esposa, en oración*, de Velázquez; el *Descanso en la huida á Egipto*, de Tiziano; el *Noli me tangere*, de Correggio; *San Pedro en la prisión libertado por el ángel*, de Ribera; *La conversión de San Pablo* y *El triunfo de David*, de Palma joven; *La Gloria*, de Tiziano; las *Bodas de Caná*, de Pablo Veronés; el *Entierro del Señor*, de Tiziano; el *Descendimiento*, de Vander Weyden (atribuido entonces á Lucas de Holanda); los *Desposorios de Santa Catalina*, de Sánchez Coello; el *Nacimiento de la Virgen* y el *Nacimiento de Cristo*, de Pantoja; el *Pasmo de Sicilia*, de Rafael, y la *Crucifixión*, en tamaño pequeño, de Vander Weyden (atribuida erróneamente á Alberto Durero).

Los cuadros que pasaron á París á enriquecer el nascente Museo del Louvre (1), fueron allá en dos tandas. En una entraron las inimitables tablas de Rafael: el

(2) Decretó la creación del *Museo francés* del Louvre la Convención nacional en 27 de Julio de 1793 (año II de la República.)

CORREGGIO



NOLI ME TANGERE

Pasmo de Sicilia, La Virgen del Pez, La Visitación, La Virgen de la Perla, y la del *Agnus Dei* que luego tomó el nombre vulgar de *Virgen de la Rosa*: las cuales fueron remitidas en 1813, cuando el gobierno del rey intruso tocaba á su término. Estos cinco cuadros del más grande de los pintores, que sin embargo se hallaban lastimosamente deteriorados, fueron en París objeto de un culto especial, lo mismo que otros del propio autor procedentes de Italia: la Providencia los salvó de la destrucción por obra de nuestros mismos invasores. Debemos ante todo ser justos: los ciudadanos Guyton, Vincent, Taunay y Berthollet, químicos los dos primeros y pintores los dos últimos, nombrados en la época del Consulado perpetuo (en 1802) por el Instituto de Francia para informar á las secciones (*classes*) de Ciencias matemáticas y físicas, y de Literatura y Bellas Artes, sobre el modo de restaurar la famosa *Virgen de Foligno*, primer cuadro de Rafael en que se ensayó la difícil operación de trasladarlo de la tabla al lienzo, tenían mucha razón cuando en el mes de nivoso del año X escribían con justo orgullo estas palabras: «La pintura tiene pocas condiciones para perpetuarse; las otras obras del genio pueden durar siglos, mientras ella confía sus creaciones á una deleznable tela. El sol, la humedad, las exhalaciones á que la incuria las entrega, y hasta los involuntarios descuidos que se cometen al preparar esa tela, son un amago continuo de destrucción para los más bellos cuadros. Si un poder protector no se hubiera hecho cargo de muchos monumentos artísticos de la fecunda Italia, no habría quedado de Rafael, en su misma patria, sino lo que queda en Grecia de Apeles: el mero nombre. Deben, pues, las artes gratitud eterna al genio de la victoria que ha recogido esos monumentos esparcidos y abandonados para reunirlos en el centro de la República, confiarlos á una administracion ilus-

»trada y vigilante, y exponerlos, como en un espacioso
»santuario, á la admiración de Europa y á la contem-
»plación de todos los que aspiran á la palma de los
»artistas.»

El triste estado en que llegaron á París procedentes de Italia en los años de 1799 á 1802, y de España en 1813, aquellas inapreciables tablas, hacía muy disculpable una declaración tan vanagloriosa: que si por un lado fué grande el peligro que corrimos al ver á nuestros invasores apoderados de ellas, á mayor exposición de perderlas, aunque sin conciencia del peligro, nos tenía sujetos nuestra propia incuria; y esta consideración debe hacernos indulgentes con la jactanciosa glorificación que de su conducta han hecho nuestros vecinos.

Unos y otros cuadros fueron objeto de la mayor solitud de parte del gobierno francés y de los encargados del Museo del Louvre, donde estuvieron expuestos. Las cinco tablas sacadas de España fueron trasladadas al lienzo por el hábil Bonnemaïson, pintor y restaurador de aquel Museo. El tratado de París de 1815 sobrevino hallándose comenzada la delicada obra, y como en virtud de este tratado debían aquellas ser devueltas á España, fué necesario, para que la devolución se aplazase, que lord Wellington interpusiese su influjo con el rey de España. Terminada la restauración, el mismo Wellington promovió el pensamiento de publicarlas grabadas, y por su excitación dió á luz M. Eméric-David la bella obra titulada: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael, accompagnées de la gravure au trait de ces tableaux et de notices historiques et critiques, etc.* París, 1822.

La otra tanda de cuadros de España destinados á enriquecer el Museo del Louvre, bautizado con el nombre de *Museo Napoleón* desde el año 1804, partió tam-

bién de Madrid, en 1813, durante la agonía del efímero reinado de José Bonaparte, aunque empezada á formar en 1810 con el intento de ofrecer al avasallador de las antiguas dinastías europeas la muestra de una de las más hermosas preseas con que se había engalanado la de Borbón en España.—Con arreglo á un decreto del rey José, de 20 de Diciembre de 1809, los profesores Maella, Goya y Nápoli, eligieron al efecto en 25 de Octubre del año 1810, cincuenta cuadros, todos originales de escuelas españolas, y casi todos de autores de primera jerarquía, tales como Velázquez, Navarrete el Mudo, Ribera, Zurbarán, Murillo, Cano, Orrente, Claudio Coello, Cabezalero, los Herreras, Cerezo, los Ribaltas, Caxés y otros. Quedaron estos 50 cuadros en disposición de ser embalados en el depósito del convento de San Francisco; mas de allí á poco se advirtió que algunos habían sido sustraídos, y que otros se hallaban en muy mal estado; y dos años y medio después, el marqués de Almenara, ministro de lo Interior, previno á la Academia de S. Fernando, desde Valladolid, en 28 de Abril de 1813, que los cuadros que faltaban *fuesen reemplazados con otros de los mismos autores, asuntos y mérito, de poderse verificar; y de lo contrario, con otros que no desmereciesen*: lo que efectuó una nueva comisión de la Academia, compuesta de los profesores Recio, Maella y Ramos, dirigiendo á la ciudad del Pisuerga, corte momentánea de José en su retirada, seis cajones que contenían los cuadros siguientes (1):

(1) Copiamos literalmente el documento que nos suministra el archivo de la Real Academia de San Fernando, sin corregir las atribuciones, ni siquiera los errores gramaticales ú ortográficos.

Caxon 1.º y el Mayor, vajo el n.º 1.º

Caxes, El marques de Cradeita socorriendo á Cadiz.—Maino, La toma del Brasil por D. Fadrique de Toledo.—Cabezalero, La Crucifixion.—Id., Ecce-Homo.—Id., Calle de la Amargura.—Id., Christo crucificado con los ladrones.—Claudio Coello, N. S. del Rosario.—Rivera, El Nacimiento.—Velazquez, Los hijos de Jacob presentando la camisa de José á su padre.—Seb. Muñoz, El martirio de S. Sebastian.

Caxon numero 2.º

Carreño, S. Francisco que habla á Christo que tiene abrazado á un Sto. Clerigo.—Rivera, San Antonio.—Murillo, El nacimiento.—Juan Fernandez Mudo, San Lucas y San Marcos.—Id., S. Juan y S. Mateo.—Ribera, La Magdalena conducida por Angeles.—Francisco Zurbaran, La adoracion de los Reyes.—Id., La circuncision.—Alonso Cano, Christo crucificado.—Id., Christo á la columna.

Caxon 3.º

Fr. Juan Rizi, San Benito celebrando Misa.—Mudo, Degollacion de Santiago.—Zurbaran, Aparicion de la Virgen en una batalla que dan los Xerezanos á los moros.—Francisco Collantes, Pais con ovejas.—Id., Vision de Ezequiel de la resurreccion de los muertos.—Carducho, S. Juan predicando.—Alonso Sanchez, San Ildefonso y S. Eugenio.—Rivera, Jacob con el ganado de su suegro Laban.—Alonso Sanchez, S. Sebastian y un Santo Papa.—D. Juan Carreño, La Magdalena en el Desierto.

Caxon 4.º

Francisco Escalante, S. Francisco de Paula pasando el mar sobre el manto.—Francisco Ribalta, La Cena del Sor. con los Apostoles.—Francisco Herrera el Viejo, El martirio de San Bartolomé.—Juan Baut. Mazo, Un minador con atavios militares.—Francisco Herrera el Joven, El descendimiento de la Cruz.—Mateo Zerezo, Concepcion.—Murillo, Concepcion.—Claudio Coello, La agonía de San Francisco.—Eugenio Caxes, San Joaquin y Sta. Ana.—Francisco Pereda, S. Guillermo Duque de Aquitania.

Caxon 5.º

Luis Cardenas, La serpiente de metal.—Mateo Zerezo, La Magdalena con la Virgen, el Niño y otros Santos.—Pantoja de la Cruz, Retrato de Carlos 5.º.—Pedro Orrente, Una Cabaña.—Id., La familia de Jacob.—Francisco Pereda, La Vida es Sueño.—Francisco Ribalta, Sta. Agueda en la prision y S. Pedro que viene á curarla los pechos.—Alonso del Arco, La Asumpcion de la Virgen.

Caxon 6.º

Morales, Tabla. Christo coronado de espinas entre dos Sayones.—Alfonso Sanchez: En la primera nota n.º 24 se puso á S. Pablo, y S. Antonio Abad, y se sustituyó á S. Eugenio y S. Ildefonso por ser mejor y del mismo autor.

Firman este curioso y rústico documento D. Pablo Recio, Mariano Maella, Francisco Ramos, Manuel Napoli, Francisco Antonio Zea, y Cristobal Cladera.—(Sin fecha).

Verificóse, pues, la remesa en seis grandes cajones, que, según las órdenes del ministro de lo Interior, marqués de Almenara, se dirigieron por la vía de Valladolid, juntamente con otros fardos en que se mandaban también á París alhajas de otros establecimientos públicos, y entre ellas las joyas heredadas por Felipe V de su padre el Delfín de Francia, que vimos á Carlos III constituir en depósito en el Gabinete de Historia natural (1). Dábase color de servicio público, ó de amor al arte y á la cultura cuando menos, al atentado que ya con azoramiento y cuita perpetraban en sus postrimerías los fautores del usurpador, porque aparentando ánimo sereno y tranquilo, el expresado Ministro fechó en Valladolid, donde ya como de retirada estaba desde mediados de Marzo la corte de José, varias órdenes mandando redactar exactos inventarios de los objetos elegidos, dejando copias en los respectivos establecimientos saqueados, y en su ministerio y en el de Hacienda, y expresando en ellos el fin que el gobierno de Bonaparte se proponía con esta medida; y disponiendo además lo conveniente para facilitar la extracción de las preciosidades del Real Palacio, como para preservarlas de la codicia extranjera (la inglesa sin duda) en caso de tener que evacuar á Madrid definitivamente.

Estas órdenes del marqués de Almenara recordaba en una carta fechada á 9 de Mayo de 1813 el comisionado D. Francisco Antonio Zea; y diez y siete días después, vieron los habitantes de Madrid partir el numeroso convoy de coches, galeras, carros y acémilas, en que iban, con dirección á Valladolid, las familias y enseres de los adictos al rey extranjero, juntamente con las preciosidades que desde el tiempo de Murat fueron

(1) Véase atrás el Capítulo XII.

extraídas de las iglesias, palacios, establecimientos y archivos de Madrid, el Escorial, San Ildefonso, Sevilla, Simancas y Toledo.—De estas remesas de cuadros tenemos los comprobantes; de otras muy notables que también se verificaron, no necesitamos más documentos que los que hemos hallado de su devolución.

Los cuadros regalados por el rey José á los generales del Imperio que guerrearon en España, no fueron muchos según el documento que nos sirve de guía: sólo galardonó con obras de arte al mariscal Soult y á los generales Sebastiani y Dessolles. Dió al primero un *Cristo con la cruz áuestas*, de Seb. del Piombo; dos santos de Ribera, *Santa Irene* y *San Sebastián*; el cuadro de *Abraham con los ángeles*, de Navarrete el mudo; el de Guido de *la Virgen con Jesús*; un *San Jerónimo* de Van Dyck, y un lienzo de *La moneda del César*, de Tiziano.—Recibió Sebastiani *La mujer adúltera*, de Van Dyck; una *Sacra familia* de París Bordone, y un cuadro de Tiziano, representando á *Jesús con la Virgen*.—Dessolles obtuvo un *Retrato de Felipe IV*, de Velázquez; dos *Evangelistas* de Ribera, y un *San José con el niño Jesús* de Guido.—Fueron mucho más valiosos los llamados *regalos* que estos alumnos de Marte recibieron de las ciudades aterradas á su presencia: así, por ejemplo, el mariscal Soult no quiso merecer de los consternados sevillanos nada menos que la gran *Apo-teosis de Santo Tomás de Aquino*, obra maestra de Zurbarán; los dos lienzos en forma de medio punto que pintó Murillo para la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, por otro nombre *Santa María la Blanca*, representando *El sueño del patricio romano* y *El patricio revelando su sueño al papa Liberio*, y el celeberrimo cuadro de *Santa Isabel curando á los pobres*, del Hospital de la Caridad. Consta este donativo forzoso de un oficio de D. Francisco Lacoma, fechado en Madrid á 10 de Marzo de 1819 y dirigido al señor D. Martín Fernández de

Navarrete, Secretario de la Real Academia de San Fernando, que se conserva en el Archivo de esta Academia.

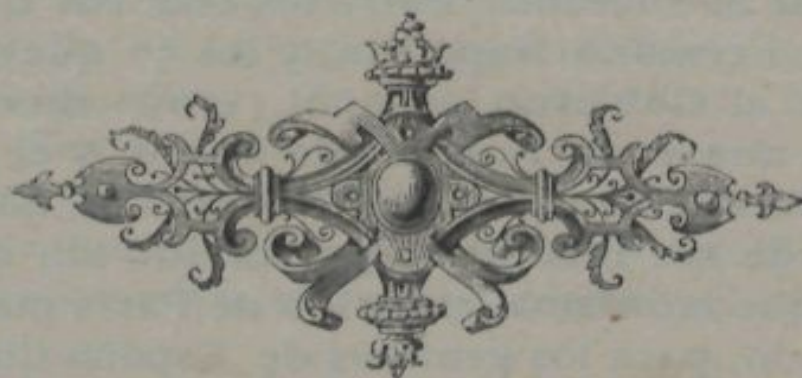
El citado Lacoma, pintor catalán residente en París, fué comisionado en 1815 por el general D. Miguel de Alava, Embajador extraordinario de S. M. C. cerca del rey de Francia, y juntamente con él su ayudante el Sr. Minuissir, para que, asistidos de la correspondiente fuerza de tropas aliadas, pasasen al Museo del Louvre á reconocer y extraer con toda la exactitud y brevedad posibles cuantos cuadros hubiera en aquel establecimiento procedentes de las apropiaciones hechas en España por los generales y demás individuos que habían servido al Gobierno intruso. Refiere este artista en su precitado oficio, contestando á varias preguntas que le hacía la Academia, que el Secretario y los Directores del Museo del Louvre se habían negado en un principio á restituir los cuatro cuadros de Murillo y Zurbarán, alegando que en la ciudad de Sevilla habían sido regalados á Soult, el cual á su vez los había cedido al Museo del Louvre; y que su devolución había ocasionado contestaciones muy acaloradas entre el general Alava y el primer Director del Museo.

Desde la extracción de estos preciosos objetos hasta su devolución, no transcurrió mucho tiempo. Pierde Napoleón en Leipzig, contra la Europa coligada en su daño, la gran batalla llamada *de las naciones*, y para obrar desembarazadamente en su heroica aunque malhadada campaña de Francia, entabla tratos con nuestro rey Fernando, sacándole del cautiverio de Valençay y reconociéndole como legítimo soberano de España é Indias por el convenio de 11 de Diciembre de 1813. Entró el monarca español en su territorio en Marzo de 1814: en 20 de Julio del mismo año, restablecido también en el trono de Clodoveo Luís XVIII, firmóse en París el

tratado de paz entre S. M. Cristianísima y la corte de España, en el cual se reprodujeron los artículos del tratado de París de 30 de Mayo entre Francia y las potencias aliadas, por cuya virtud recobraba nuestra nación toda la riqueza literaria y artística de que había sido desposeída (1); y cumpliendo este tratado en lo tocante á los cuadros, en el mes de Octubre de 1815 dejaron las orillas del Sena con dirección á Madrid, en cuatro grandes cajas dirigidas al ministro de Estado D. Pedro Ceballos, Protector á la sazón de la Real Academia de San Fernando, los 50 lienzos de buenos pintores españoles que habían elegido para Napoleón, Goya, Maella, Napoli, Recio y Ramos, más otros siete, entre los cuales descollaban los cuatro de Zurbarán y Murillo que se había llevado Soult como *regalo* de los acobardados sevillanos. Los tres lienzos restantes, para completar la diferencia entre los cuadros que José envió á su hermano Napoleón, y los 57 que Luis XVIII restituía al Gobierno español, eran: una *cacería* de Rubens, una *Sacra Familia* de Vanni, y el retrato de *la barbuda de Peñaranda*, de Ribera. Los dos primeros dejaron de ser incluidos, por olvido sin duda, en la remesa que la misma comisión de París mandó, á raíz del tratado, para los grandes de España que reclamaban, lo mismo que nuestro Gobierno, el cumplimiento de dicho convenio, y fueron entregados á la casa de Altamira; el tercero vino también á la Academia por no haber sido incluido en aquella remesa, y su devolución á la casa de Medinaceli, á la cual pertenecía, no llegó á verificarse hasta hace pocos años. *La barbuda de Peñaranda*, cuyo verdadero nombre era *Brigida del Río*, estuvo en Madrid en 1590, siendo á la sazón de 50

(1) *Recueil manuel et pratique de Traités, Conventions et autres actes diplomatiques etc.*, par le B.ⁿ Ch. de Martens et le B.ⁿ Ferd. de Cussy: tomo 3.^o, pág. 29, con su referencia á la 19.

años de edad: no pudo entonces retratarla Ribera; mas puede ser el lienzo de éste copia del retrato original que hiciera otro pintor de la corte de Felipe II. Este retrato figura entre los cuadros inventariados por Maella y otros profesores en 1794 en la Quinta del Duque del Arco, regalada á Felipe V por la condesa de la Puebla del Maestre.





CAPÍTULO XX

Confusión de las regias pinacotecas al recobrar el trono Fernando VII. — Colecciones que forma Carlos IV en Roma y que vienen á Madrid después de su muerte.

ENCONTRABA Fernando VII, restituído al trono de sus mayores, aún más que cercenada, desordenada y revuelta, la riqueza pictórica de sus palacios. La Regencia, en 1813, en cuanto el rey intruso evacuó la capital, había mandado formar un estado general de todas las pinturas existentes en aquellos, y para que esto se ejecutase como correspondía, se había pedido al Archivo general de la Real casa el inventario hecho á la muerte de Carlos III. Empezóse el trabajo, y se suspendió cuando Fernando VII volvió de su cautiverio; y luego, en 15 de Febrero de 1815, de orden del Mayordomo mayor, duque de San Carlos, se procedió á formar otro inventario general, que también

quedó sin concluir *por accidentes* (dice el documento que tenemos á la vista) *que no estuvo en su mano evitar* (1). La galería de cuadros del Palacio de Madrid estaba mermada en provecho de los depósitos que se habían establecido en San Francisco el Grande, en el convento del Rosario y en la Academia de San Fernando; y en beneficio también de Francia por enemiga, y de Inglaterra por aliada: dado que el duque de Wellington, que se había incautado del precioso *Aguador de Sevilla*, de Velázquez, de la galería del Palacio de Madrid, obtuvo luégo de Fernando VII otra joya del mismo Palacio, que era la *Oración del Huerto* del Correggio.

La Academia de San Fernando de Madrid, no bastando sus salones á contener los innumerables lienzos que se le habían mandado, había tenido que establecer como sucursales otros depósitos en el palacio de Buena-Vista, en San Felipe el Real y quizá en algún otro punto. En el palacio de Buena-Vista se habían amontonado unos 900 cuadros del palacio del Retiro. Encontraba también el rey desmanteladas las colecciones de San Ildefonso y del Escorial, y revueltos sus lienzos y tablas en los depósitos referidos, juntamente con los cuadros procedentes de la desamortización religiosa. En la Casa del Campo sólo había quedado un cuadro del Bosco; en el Palacio y Casa de Campo de Aranjuez ni siquiera había documentos para apreciar las pérdidas, caso de haber ocurrido, porque habían desaparecido los inventarios. El conserje del Palacio de San Lorenzo tampoco conservaba inventario alguno de los

(1) Archivo de Palacio. Fernando VII. Cámara.—Leg. núm. 3. Real Museo.—*Disposiciones económico-administrativas*.—Informe del Veedor de la Real Casa, D. Ignacio Solana, al mayordomo mayor, sobre un oficio del marqués de Santa Cruz, referente á Inventarios de pinturas de Palacio y Sitios reales.

cuadros que adornaron aquellas reales habitaciones, y en 29 de Julio de 1814, á consecuencia de orden del duque de San Carlos, sólo pudo remitir á Mayordomía una nota de las pinturas que, según sus recuerdos, habian extraído del palacio los franceses, y de las que por orden superior estaban colocadas en el monasterio (1).

En tal situación, mandó el rey Fernando poner en el *Diario de Madrid* un anuncio, previniendo que todos los que tuviesen cuadros en los depósitos que estaban á cargo de la Academia de San Fernando, acudiesen á recogerlos. Hizo su correspondiente reclamación el veedor del Real Sitio del Buen Retiro en 6 de Abril de 1815, y por Mayordomía mayor se le contestó el día 7 haber resuelto S. M. que todos los cuadros, estatuas y demás efectos extraídos de los respectivos palacios por el Gobierno intruso, y que se reconociesen por de su real pertenencia, fuesen trasladados á Palacio bajo inventario formal, dando comisión para que los recibiese en los depósitos al conserje del mismo don Lorenzo Bonavía, el cual se haría cargo de ellos previo reconocimiento del conserje del palacio del Retiro (2). Ya el celoso Veedor de este palacio, D. Joaquín Martínez de Mendinueta, había oficiado en 4 de Julio y 12 de Noviembre de 1814 dando cuenta de cuáles eran los objetos extraídos de aquel Real Sitio y trasladados á Buena-Vista por el Gobierno intruso. Del oficio de Mendinueta parece resultar que eran 300 los cuadros sacados del Retiro y llevados al palacio de Buena-Vista: lo cual está en contradicción con lo que

(1) Todos estos hechos resultan relacionados en el precitado informe del Veedor D. Ignacio Solana. Véase la nota anterior.

(2) Archivo de palacio. Fernando VII. Real Cámara.—*Pintores de Cámara*.—*Órdenes generales y gubernativas*.—Año 1815.

manifestó después el Veedor general de la Real casa, D. Ignacio Solana, en su oficio á Mayordomía mayor, diciendo que Bonavía había llevado á Palacio desde Buena-Vista 900 cuadros procedentes del Retiro. Hubo tal vez error ó confusión en el modo de escribir una ú otra cifra.

Mientras así iba recuperando y poniendo en orden Fernando VII sus tesoros artísticos, su padre Carlos IV allegaba otros en su retiro de Roma. Conformándose el rey con el dictamen del Consejo Real de 15 de Julio de aquel mismo año de 1814, acerca de los alimentos que podría señalar á sus augustos padres; habida consideración á la apurada situación del Erario, á la enorme deuda pública que pesaba sobre este pobre país, devastado, desolado y exhausto, al desorden y trastorno general de todas las rentas de la corona y turbaciones de las Américas, y por último, á las condiciones con que el rey D. Felipe V había renunciado el trono, y á lo expuesto por los Fiscales; les asignó ocho millones de reales anuales.

Pero el partido de Godoy y María Luísa, dispuesto siempre á censurar los actos del nuevo monarca, propalaba especies malignas acerca de sus sentimientos como hijo; y para desvanecerlas éste y acreditar ser falso cuanto se murmuraba en contra de la buena inteligencia de la Real familia, celebró con su padre un convenio, elevando á doce millones anuales los alimentos que le habían de suministrar durante su vida, y después de su defunción, á su augusta madre, y al infante D. Francisco de Paula, que debía acompañarla fuera del reino. Un traslado de este convenio comunicó en 14 de Marzo de 1815 el Secretario del Despacho de Estado, D. Pedro Ceballos, al Presidente del Consejo Real para su conocimiento: y este alto Cuerpo, en 17 del propio mes, elevó á S. M. consulta, congratulándose por aquella generosa resolución, con muy

expresivas frases (1). Debemos suponer que hubo sinceridad en la oferta, pero el resultado fué que Carlos IV no cobró durante el resto de su vida más que á razón de ocho millones, si bien la reina María Luísa contrajo deudas por considerables sumas; y aunque constaba que el Rey había comunicado al mismo Consejo con fecha de 19 de Marzo del expresado año 1815, su resolución de consignar para sus augustos padres en Roma los doce millones, nunca se dieron órdenes sobre el particular á la Tesorería general del Reino, y nunca por lo mismo se les libró semejante asignación. La junta de Testamentaría de 30 de Junio de 1825, al liquidar la cuenta final de lo que se debía á los difuntos reyes padres por sus consignaciones, acordó que, por no haberse dado las órdenes oportunas á la Tesorería general, debían computarse aquellas á razón de 8 millones anuales, y no de 12 millones; protestando D. Jacobo María Parga, representante de los serenísimos Señores duque de Luca y su hermana, como herederos de la reina madre doña María Luísa, que siempre y cuando resultase en adelante haber tenido ó tener efecto el referido convenio, habrían de estimarse como aumento del cuerpo de bienes de la Testamentaría los cuatro millones de más que debieron percibir los señores reyes padres, desde el día de la data del citado convenio,

(1) «Enterado el Consejo de las tiernas expresiones con que están concebidos los artículos de dicho convenio, descubriéndose en todos el amor filial y paternal y la más íntima armonía que presidía á sus acuerdos, no pudo menos de recibir el mayor placer, creyéndose en la indispensable obligación de manifestar á S. M. la parte que tomaba en la satisfaccion que por este feliz suceso ocupaba su benéfico corazon, por lo que daba á S. M. la más afectuosa enhorabuena.» Archivo de palacio. Acta de la junta de Testamentaría de los señores reyes padres, celebrada á 30 de Junio de 1825.—Leg. número 7. Expedientes y papeles agregados á las actuaciones de la Testamentaría.

hasta su fallecimiento; con cuya protesta subió el acuerdo definitivo de la junta á la aprobación de S. M. —Carlos IV, sin embargo, vivió ausente de su patria, no sólo sin privaciones, sino con esplendidez. Entonces adquirió una colección de 688 cuadros.

En Roma, donde tan fácil es instalarse regiamente, porque hasta los más humildes huellan humanas grandezas, habitaban Carlos IV y María Luisa el hermoso palacio Barberini, construcción del Maderno y del Bernino, cubierto interiormente de frescos de Pietro da Cortona. Otro lindo palacio, con espaciosa galería, edificó el rey junto al convento jeronimiano de San Alejo, en el histórico monte Aventino, cerca de la altura donde consultó Remo los auspicios que le anunciaron su muerte. La iglesia, que la tradición supone levantada en el palacio mismo del senador Eufeniano, padre de San Alejo, aún conserva en su altar de la Confesión y en el de la milagrosa imagen de Nuestra Señora, testimonios de la acendrada piedad de nuestro rey, porque costeó Carlos IV los dos referidos altares, el primero con cuatro soberbias columnas de mármol tesálico, encargando para el altar mayor al escultor español D. Ramón Barba, joven *scarpellino* de esperanzas, un gran medallón de mármol estatuario que representase á Nuestra Señora, entre nubes, adorada por un coro de ángeles, con San Alejo y otro santo arrodillados al pié. Murió el rey antes de que Barba terminase su obra, y ésta no llegó á obtener colocación.

El palacio construido por Carlos IV, tenía por principal objeto colocar los muchos cuadros de autores de todas escuelas, pero principalmente italianos, que empezó á adquirir desde su instalación en la ciudad del Tíber, y para habitación suya tomó de los padres jeronimos parte del monasterio y su jardín (1). Además

(1) Por escritura otorgada en Roma, poco antes de su falleci-

compró en 1816 al príncipe Corsini su palacio de Albano, tasado en cerca de 140,000 escudos; hermosa residencia de verano, con grandes cuadras y cocheras, y espaciosas cocinas y dependencias de repostería; vivienda de puro lujo de que luégo le costó trabajo deshacerse á la Testamentaria del buen rey, causando muchos sinsabores al celoso embajador Vargas (1).

En el palacio de San Alejo habilitó para sus cuadros varias estancias, con una inmensa galería de 113 palmos romanos de longitud y 27 y medio de anchura, cuyos pavimentos labró el joven marmolista y escultor español arriba mencionado, D. Ramón Barba. El de la gran galería, que no llegó á colocarse porque falleció el rey antes de su terminación, había de ser una obra muy vistosa y esmerada: lo trazó el arquitecto Giulio Camporese, á compartimentos, con elegantes grecas, llevando en el centro las armas reales de España, y lo ejecutó Barba en piedra de mezcla (*marmo peperino*) con sus fajas de jaspes (2). Trabajó el joven artista muy á conciencia, y luego en Madrid fué muy mal retribuido: porque habiendo presentado á la Testamentaria de los reyes padres su cuenta, que importaba la suma de 9,000 duros, incluyendo el gran medallón de mármol estatuario y de complicada composición que por encargo de Carlos IV había labrado para el altar de San Alejo, después de traerle aquellos dignos y graves testamentarios, Marín, Plazaola, Dusmet, Soto-

miento en 1819, hizo Carlos IV cesión y donación en favor de los monjes jerónimos de San Alejo, de la parte de la casa-convento y jardín que se había reservado para habitación suya. Existe esta escritura en el Archivo de Palacio.

(1) Archivo de Palacio. Acta de la junta de Testamentaria de 10 de Setiembre de 1822. Leg. citado.

(2) Existe en el expediente respectivo el plano de este rico pavimento. Arch. de Pal. Leg. cit.

mayor, Parga y Carranza, asendereado tres años, exigiéndole justificantes y proponiéndole transacciones inadmisibles, le despidieron con una brusca negativa.

El pobre Barba presentó para justificar su cuenta certificaciones del arquitecto Camporese, del ex-Presidente de la Academia de San Lucas de Roma, Maximiliano Laboureux, y del escultor académico Antonio d'Este, juntamente con las respectivas tasaciones: documentos competentemente legalizados por el Encargado de Negocios de España cerca de la Santa Sede; y todo fué inútil. Resolvieron aquellos señores su expediente con un solemne y redondo NO HA LUGAR: frase que estampan con íntima fruición todos los burócratas de raza (1).

Los cuadros que llegó á reunir el rey padre en esta galería de San Alejo, y los del palacio Barberini en que vivía, aparecen todos inventariados por sus dos pintores de cámara, D. José de Madrazo y D. Juan Antonio de Ribera, con el *cónstame* de un cierto D. Cristóbal Galiano, cuyo cargo ignoramos, en un abultado cuaderno que se conserva por duplicado bajo su carpeta, y lleva el pedestre título de: *Apuntes para formar los borradores de los Inventarios de los efectos de la testamentaria de los señores reyes padres*. Clasificaron estos profesores aquellos cuadros de buenos, medianos y malos, y cuadros de autores que vivían cuando se hizo el inventario; entre los cuales había algunos ejecutados por ellos mismos; y resultaron de la primera clase 173; 185 de la segunda; 282 de la tercera, y 48 de pintores vivos: total 688. Todas estas obras se hallaban perfectamente conservadas, en sus marcos dorados, con ricos adornos al uso moderno y de excelente gusto (esto es, según el gusto del Imperio, á la sazón

(1) Arch. de Pal. Leg. cit.

dominante). Sobresalían entre los cuadros clasificados como buenos, los siguientes autores: Cima da Conegliano, con un asunto místico en que estaban representados *la Virgen con Jesús niño, Santiago y San Jorge*; el Correggio con una *cabeza de San Francisco*, tabla de relevante mérito; Dosso Dossi de Ferrara con un *Descendimiento*; Leonardo de Vinci con un *retrato de Antonio de Leyva*; Mazzolino de Ferrara con una *Adoración de los pastores* y una *Sacra familia*, ambas en tabla; el Pinturricchio con una tabla de *la Virgen con Jesús niño*; Baldassar Peruzzi con una *Adoración de los Reyes*; Paris Bordone con una *Sacra familia*; Perino del Vaga con una tabla circular de *la Adoración de los pastores*; Girolamo di Sermoneta (*Il Siciolante*) con una tabla de *la Anunciación*; el Beccafumi con un *martirio de dos Santos*; Scipion Gaetano con tres bellísimos *retratos de familia* en un cuadro; Lucas Cranach con una *Herodias* y un *retrato del Elector Federico de Sajonia*, ambos en tabla; Leonello Spada en una tabla con *Cristo á la columna*; Andrea del Sarto en una *Sacra familia* y un *retrato de hombre*; el Parmigianino en una tabla de los *Desposorios de Santa Catalina*; el Bronzino con un *retrato de Anibal Caro* y otro de un *desconocido*; el Giorgione con una tabla de *Hipomenes y Atalanta* y un *retrato de mujer*; el Porde none con el *retrato de un Senador Veneciano*; Andrea Schiavone con una tabla de *la mujer adúltera*, digna de su gran maestro, y una *subida al Calvario*; el Tiziano con un *retrato de un Cardenal*; Bonifazzio Venezziano con un cuadro del *Maná* y una *Sacra familia*; Palma Vecchio con un *Descanso en Egipto*; el Tintoretto con un lienzo de *Jesús curando al paralítico de la piscina*; el Rosso fiorentino con un *Cristo difunto sostenido por cuatro ángeles*, tabla muy celebrada del Vasari como obra maestra de su autor; el Poussin con *dos países*; con otros *dos países* Gaspar Dughet; Pablo Veronés con un cuadro de *Jesús y la samaritana*; Alejandro Tur-

chi con el soberbio lienzo de la *huida á Egipto* que hoy luce en el museo del Prado (núm. 505); Rubens con un *San Jorge* en tabla; uno de los Pourbus con un *retrato de hombre*; Mirevelt con *otro retrato*; Gerardo de la Notte con dos bellas *cabezas de hombre*; Ribera con un *San Mateo* en tabla; Velázquez con un retratito pequeño y muy concluido del *Conde Duque de Olivares*; Salvator Rosa con un *paisaje* amenizado con escollos y caídas de agua; y los bambochistas Brouwer y Van Ostade con algunas de sus producciones (1).

Cuando á la muerte de Carlos IV y de María Luisa fueron traídos á Madrid los cuadros de San Alejo y del palacio Barberini, para la división en lotes entre Fernando VII y sus hermanos, los mismos profesores Madrazo y Ribera, que los habían inventariado y clasificado en Roma, recibieron el encargo de tasarlos aquí, juntamente con su compañero D. Vicente López, que tenía ya la categoría de primer pintor de Cámara de S. M., agregando á ellos, para tasar los marcos, al tallista D. José Leoncio Pérez y al dorador de la Real Casa D. Andrés del Peral. Con los 688 cuadros inventariados en Roma como propiedad de Carlos IV, vinieron á España otros seis que regaló el confesor de éste, don Manuel Zafra, al rey Fernando VII, y todos estuvieron interinamente colocados, sin orden de numeración (2), en las piezas de Palacio desde la Conserjería hasta la última de la *Librería* (sic) de S. M. No había donde colocar tan considerable incremento á las revueltas magnificencias de los palacios y templos de España; ó acaso no se quería aumentar la confusión mezclando los cuadros traídos de Roma con los otros,

(1) Arch. de Pal. Testamentaria de los Sres. Reyes padres, año de 1819.

(2) Así consta de una nota fechada en Palacio á 28 de Febrero de 1822.

cuando aún las respectivas hijuelas estaban por hacer.

Iba por otra parte formándose ya el suntuoso Museo del Prado, vasto mar abierto por la munificencia de Fernando VII, donde habían de confluir los principales tesoros de todas las pinacotecas, que hemos mentalmente restaurado y sacado del olvido evocando las memorias de más de tres siglos.

FIN

ÍNDICE

<u>CAPÍTULOS.</u>	<u>PÁG.</u>
DOS PALABRAS DE PROGRAMA.	v
I Qué eran las colecciones de cuadros en tiempo de D. ^a Isabel la Católica y de su hija D. ^a Juana la Loca.	7
II Las colecciones de objetos artísticos desde la época de Carlos V. — Supera éste en riqueza pictórica á Enrique VIII de Inglaterra y á Francisco I de Francia.	25
III Cuadros que dejó el emperador en Yuste y en Simancas. — Almonedas que de ellos se hicieron.	37
IV Cuadros de Felipe II en Madrid. — Buena suerte de este monarca en sus adquisiciones. . . .	51
V Colecciones del mismo rey en el Pardo y en el Escorial.	73
VI Pinacotecas de Felipe III. — Adquiere este rey la colección del conde de Mansfelt. — Decrece la colección de Madrid en beneficio de la del Pardo.	77
VII Pinacoteca de Felipe III en Valladolid. — Transformación que experimenta el arte. — Huellas del primer viaje de Rubens á España. . . .	93
VIII El arte bajo el reinado de Felipe IV. — Adqui-	

CAPÍTULOS.

PÁG.

	siciones notables: donaciones, almoneda de Witehall, viaje de Velázquez á Italia. — Las pinacotecas del Real Alcázar-Palacio de Madrid, del Escorial, del Buen Retiro, de la Torre de la Parada, etc.—Cuadros de pintores flamencos ejecutados para ellas.. . . .	105
IX	Errores cometidos en la calificación de los cuadros por los más aventajados pintores de aquel tiempo. — Varios inventarios de las pinacotecas del rey Felipe IV.	129
X	Detrimento que sufren las regias pinacotecas bajo el reinado de Carlos II. — Pintores desconocidos que figuran en ellas. — Contingentes flamenco y francés que ingresan en la pinacoteca del Real Alcázar-Palacio de Madrid.	139
XI	Paralelo entre las pinacotecas de Carlos II y las de Luís XIV. — Superioridad de aquellas en cantidad y calidad.	151
XII	Evolución que se verifica en el gusto artístico bajo el reinado de Felipe V. — Su influencia en la pinacoteca del Real Alcázar-Palacio de Madrid.	157
XIII	Fundación de la pinacoteca de S. Ildefonso.—Tendencias diversas: resultados del viaje de la corte á Sevilla y del incendio del Alcázar-Palacio de Madrid.—Buen gusto artístico de la reina D. ^a Isabel Farnesio.	171
XIV	Adquisiciones de Felipe V. — Curiosa historia de la decoración del Palacio de S. Ildefonso por los pintores de más nombradía de aquella época.	195
XV	Fugaz recuerdo de los grandes pintores del siglo xvii. — Decadencia de las pinacotecas reales en los días de Fernando VI.—Auge de los <i>fresquistas</i> . — Pugna entre <i>manieristas</i> é <i>idealistas</i> . — Corrado y Tiépolo; Mengs y su escuela. — Favor concedido á ésta por Carlos III.	215

CAPÍTULOS.	PÁG.
XVI Preponderancia de la escuela de Mengs: sus huellas en la pintura de las bóvedas del nuevo Palacio Real, y en las pinacotecas de Carlos III.	225
XVII Decadencia del arte, patente en estas pinacotecas. — Eclecticismo pictórico; número prodigioso de cuadros, buenos y malos, que reunió Carlos III entre el Palacio nuevo y sus dependencias, el Buen Retiro, S. Lorenzo del Escorial, Aranjuez, la Casa de Campo, la quinta del duque del Arco, la Torre de la Parada, la Casa-Palacio de las Batuecas, el castillo de Viñuelas y la Zarzuela.	237
XVIII Síntomas de regeneración artística en medio de la general postración durante el reinado de Carlos IV: los <i>manieristas</i> españoles; los innovadores: Goya y los discípulos de David; falsas ideas comunmente recibidas acerca de unos y de otros. — Vicisitudes ocurridas en las regias pinacotecas en el turbulento período de la privanza de Godoy.	265
XIX Desamortización eclesiástica decretada por el rey intruso José Bonaparte durante el cautiverio de Fernando VII. — Confusión de la riqueza pictórica de la corona con la de los conventos suprimidos. — Instalación de Depósitos para formar nuevas pinacotecas: regalos de cuadros: beneficios que nos reportó este daño. — Devoluciones consiguientes al tratado de París de 1815.	283
XX Confusión de las regias pinacotecas al recobrar el trono Fernando VII. — Colecciones que forma Carlos IV en Roma, y que vienen á Madrid después de su muerte.	303

ÍNDICE DE LAS LÁMINAS

	<u>PÁGINAS.</u>
Tiziano.—La Gloria.	27
Antonio Moro.—Retrato de la reina María de Inglaterra.	39
R. Vander Weyden.—La Crucifixión.	55
El mismo.—El Descendimiento.	61
Gossaert.—La Virgen con Jesús niño.	65
Tiziano.—Júpiter y Antíope.	85
Andrés del Sarto.—Asunto místico.	117
Tiziano.—Venus recreándose con la música.	121
Pablo Veronés.—Venus y Adonis.	125
Claudio Coello.—La Santa Forma.	167
Bellino.—La Virgen con el niño Jesús entre dos santas.	175
Murillo.—Los niños de la concha.	179
El mismo.—San Bernardo recibiendo el néctar virginal de María.	183
El mismo.—La Concepción.	187
Solimena.—Alejandro vencedor de Darío.	201
Van-Loo.—Alejandro vencedor de Poro.	209
Rubens.—Las Tres Gracias.	251
Tintoretto.—La Cena de Cristo con sus Apóstoles.	255
Velázquez.—Jesús Crucificado.	275
Goya.—La Maja echada.	279
Rafael.—La Sacra Familia del Cordero.	287
Correggio.—Noli me tangere.	291



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats



22.10.03
27.10.03 CSG
29-10-03 lat



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Res/1083



