

ARS
HISPANIAE
XVII

I.
ESCALTURA
Y PINTURA
DEL
SIGLO XVI

II
FRANCISCO
GOYA

SANCHEZ CANTU

EDITORIA
PLUS ULTRA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DECIMOSÉPTIMO

PARTE PRIMERA

ESCULTURA Y PINTURA DEL SIGLO XVIII

PARTE SEGUNDA

FRANCISCO GOYA

por

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

EDITORIAL  PLUS-ULTRA
SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID - 2

© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1965.

N.º de Registro, 4708.-65

Depósito Legal, M. 7610-1958

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ÍNDICE GENERAL

PRELIMINARES	9
Explicación	9
Plan del libro.....	11
 INTRODUCCIÓN.....	 15
Los reyes de España en el siglo XVIII y las Artes.....	15
Los gobernantes.....	27
Los tratadistas e historiadores españoles de las Artes en el siglo XVIII.....	36

PARTE PRIMERA

LA ESCULTURA Y LA PINTURA DEL SIGLO XVIII

LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN EL REINADO DE FELIPE V.....	45
Los artistas del siglo XVII que trabajaron en el siguiente.....	45
La Escultura en Andalucía.....	45
La Escultura en Castilla.....	50
Las "máquinas" para solemnidades y los retablos.....	50
La Escultura en Levante.....	56
La Escultura en Galicia.....	56
La Pintura en la Corte y fuera de ella.....	56
Los artistas que no trabajaron hasta el siglo XVIII.....	69
Escultores españoles.....	70
Pintores españoles.....	79
La venida de pintores extranjeros.....	86
La creación de la Real Fábrica de Tapices.....	104
Los escultores franceses en La Granja.....	110
El incendio del Alcázar y el nuevo Real Palacio.....	119
 LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN EL REINADO DE FERNANDO VI.....	 122
Los pintores de la Corte.....	122
Los pensionados en Roma.....	132
Escultores levantinos.....	139
 EL ESTUDIO DE LAS BELLAS ARTES.....	 143
La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	143
Antecedentes.....	143
La junta preparatoria.....	143
Constitución de la Academia.....	147
El edificio propio.....	149
Amplitud de gustos.....	150
Las academias de Sevilla, Valencia, Zaragoza... y Méjico.....	153

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN EL REINADO DE CARLOS III.....	157
Dos grandes pintores extranjeros en la Corte.....	157
Venida a España de Antón Raphael Mengs.....	157
Giován Battista Tiepolo en Madrid.....	176
Los hijos de Tiepolo.....	187
Los pintores españoles.....	193
Los seguidores de Mengs.....	193
Los tres hermanos Bayeu, José del Castillo y otros proveedores de modelos para la Real Fábrica de Tapices.....	199
Dos pintores aparte: Luis Meléndez y Luis Paret.....	221
El foco valenciano y los de otras provincias.....	253
Los escultores.....	254
La fábrica de porcelana del Buen Retiro.....	254
Los primeros profesores de Escultura en la Academia.....	258
Los escultores discípulos de la Academia.....	267
Los escultores levantinos: Salzillo.....	279
Los discípulos y los coincidentes con Salzillo.....	287
Los escultores catalanes.....	288
La Escultura en Galicia.....	294
LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN EL REINADO DE CARLOS IV.....	300
La Escultura.....	300
Los últimos pintores del siglo XVIII: Maella, Esteve, López.....	310
PARTE SEGUNDA	
FRANCISCO GOYA	
ACTIVIDAD ARTÍSTICA DESDE 1771 HASTA 1800.....	335
Infancia y aprendizaje.....	335
La estancia en Italia.....	336
El retorno.....	337
El triunfo cortesano.....	340
La enfermedad y la vuelta a pintar.....	352
Los Caprichos.....	357
El lustro final del siglo XVIII.....	359
GOYA DENTRO DEL SIGLO XIX.....	365
Obras de 1800 hasta 1808.....	365
La guerra de la Independencia (1808-1813).....	371
Nueve años bajo Fernando VII.....	380
Nuevo "Sueño de la Razón".....	391
El postre lustro del arte y de la vida de Goya.....	394
GOYA EN LA PINTURA UNIVERSAL.....	400
BIBLIOGRAFÍA.....	403
ÍNDICE DE TEMAS REPRESENTADOS.....	411
ÍNDICE GEOGRÁFICO.....	413
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	415

PRELIMINARES

EXPLICACIÓN

El cambio de siglo en 1700, y de la dinastía austriaca por la borbónica, coincidió con el comienzo de un período del arte español con rasgos distintivos, mal estudiados; a lo que se suma, el general desdén difuso respecto a las obras realizadas en los primeros decenios de la nueva centuria.

Exceptúase su manifestación más exuberante: el barroquismo arquitectónico, del que hubo de abominarse, si bien hoy se aprecie y admire. Mas, la arquitectura del siglo XVIII ha sido tratada por el docto hispanista norteamericano profesor George Kubler, de la Universidad de Yale, con la competencia, que nadie le niega.

Con ello, sin embargo —fuera deslealtad callarlo—, se ha infligido mutilación grave al panorama artístico reservado en el plan de ARS HISPANIAE al presente Tomo XVII; y se ha motivado notoria confusión, por haberse comprendido toda la arquitectura de los siglos XVII y XVIII dentro del concepto “barroco”, incluso las producciones del estilo “académico”, o “neoclásico”, sin excluir ni las obras de su más insigne cultivador entre nosotros, don Juan de Villanueva. Sorprende, así, ver bajo denominador común a don Pedro de Ribera y a Diego de Villanueva, violento censor de cuantos transgredían el “código vignolesco”.

No pretendo, con lo dicho, trazar una rígida divisoria, que apenas se da en la Historia del Arte ni, menos, negar el dominio del barroco en la arquitectura, en la escultura y en la pintura —sobre todo en la primera— hasta muy entrado el siglo, por lo que será obligado hablar de artistas de los que ya se ha tratado en volúmenes precedentes —“Escultura del siglo XVII” y “Pintura del siglo XVII”—, porque muchos rebasaron el límite de la centuria, permaneciendo fieles a los principios aprendidos, que no eran, ciertamente, los clasicistas.

En otro lugar aduje textos, sorprendentemente tardíos, para la historia en nuestra lengua de los términos “clásico” y “clasicismo”. El segundo vocablo no se encuentra hasta el “Diccionario” de la Academia, en su edición de 1852 y con esta curiosa advertencia: “Es voz nuevamente introducida”. Los precedentes del uso de la palabra “clásico” aplicada a escritores, no a artistas, figuran en Lope de Vega y en fray Hortensio Félix Paravicino. Con esto se comprenderá la mucho más reciente introducción de “neoclásico”.

Antes de que se precisasen los conceptos léxicamente, la condenación de las tendencias que sobrevivieron hasta muy avanzado el siglo alcanzó extremos inverosímiles. Es-

critores académicos, hasta los de temperamento más apacible, reaccionaban con aspereza inesperada; para probarlo, basta copiar un párrafo que se lee en el "Discurso preliminar" puesto por el sesudo don Juan Agustín Ceán Bermúdez al libro de Llaguno, que completó, "Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración" (Madrid. En la Imprenta Real. 1829):

"Por desgracia existen todavía en Madrid y en otros pueblos las obras del chafallón Ribera, del heresiárca Churruquera y de sus hijos, de Tomé, de Barbás y de otros badulaques, sin que se haya pensado en derribar tales monstruos que deshonran la arquitectura española y los sitios en que se conservan. Solamente, el sabio e ilustrado Cabildo de Sevilla permitió que se echase por tierra el costosísimo y bárbaro retablo mayor de su capilla del Sagrario, que había trazado y construido a gran costo el furibundo Barbás, a principios del siglo XVIII."

Caveda, más comprensivo que Ceán, atenuaba en su "Ensayo histórico de los diversos géneros de Arquitectura empleados en España"… (Madrid, 1848) "¿Por qué proscribir absolutamente esta arquitectura y negarle la existencia, aun como monumento histórico? La memoria del transparente de Toledo y del Sagrario de Sevilla pasará a la posteridad como el desbarro de una cabeza enferma; pero el que se encuentre dispuesto a perdonar a Góngora sus "Soledades" y a Jordán sus alegorías, no rehusará su indulgencia a esas extrañas máquinas, donde se advierte el cierto "no sé qué", que encontraba Milizia en las obras de Borromino, y una singularidad de ornato, que sorprende tanto en su género como los alardes poéticos de Lope y de Quevedo, cuando quisieron hacer alarde de su culteranismo."

Caveda culpa en parte a los escultores:

"La ornamentación Churrigueresca, de suyo caprichosa y variada, pocas veces suelta y ligera, reducida por lo común a robustos follajes, a pesar de su mal gusto, otro efecto produciría, si al pensamiento del arquitecto correspondiese fielmente la ejecución del escultor. Pero Monegro y Gregorio Hernández no dejaron sucesores dignos de su nombre: la escultura y la talla habían venido al mayor descrédito y el cincel rastrero y pesado no copiaba ya, sino muy imperfectamente, los diseños del artista." En esto Caveda se apartaba de Ceán encomiador de los escultores del período.

No se demoró la busca y el hallazgo de remedios. El más eficaz, la creación por Fernando VI de la Academia.

Más tarde "—el señor don Carlos III— envió jóvenes pensionados a Italia a estudiar y mandó por dos reales órdenes que no se construyese ninguna obra pública en el reino sin que la Academia examinase y aprobase sus trazos, planes y diseños. Prohibió que los ayuntamientos de las ciudades y villas y los cabildos de las catedrales confiriesen títulos de arquitectos y de maestros de obras a ningún profesor que no se sujetase al examen y aprobación de la Academia."

Por cuanto el trastorno del plan inicial trazado para esta "Historia del Arte Hispánico" es ya irremediable, versará el presente tomo sólo sobre la Escultura y la Pintura dieciochenas y sobre la figura ingente de Goya, pues aunque una mitad de sus obras principales pertenezca al siglo XIX, habrá de estudiarse completa.

Las actas de defunción de las Bellas Artes en España, fechadas, o punto menos, con

la muerte de Carlos II en 1700, no son más que expresiones del desánimo general, al percibir decaimiento innegable; pero, al propio tiempo, testimonian la carencia de sensibilidad para comprobar cuanto permanecía operante; y, aun más, muestran la habitual ceguera para percibir lo que se gestaba y hasta lo que nacía.

Cualquier generación, con sentido crítico despierto, al advertir el quebranto del esplendor pasado, o al juzgar inane lo actual, vaticina oscuridad y penuria propíncuas. Por la angustia, universal dolencia de nuestro tiempo, comprendemos bien las análogas sentidas en otros.

El menospreciar el siglo XVIII español como erial artístico, en el que sólo creció, milagroso, el árbol de Goya, es actitud injusta. Hoy no se necesita esforzarse para mostrar cómo precedieron y acompañaron al genial aragonés, Houasse, Van Loo, Amiconi, Corrado Giaquinto, los Tiépolos, Mengs, Luis Meléndez, Paret, Francisco y Ramón Bayeu, Esteve, Carnicero, Maella, López. Por las mismas décadas eran cultivadores de la escultura Salzillo, Risueño, Carmona, Castro, Ferreiro, Olivieri, Michel, Gutiérrez, Juan Pascual de Mena, Ginés, Amadeu, Álvarez...

No cabe tachar de estéril una centuria que puede exhibir obras de éhos y otros artistas de calidad y maestría. Si volviese a estilarse la definición de las épocas mediante el nombre de los metales nobles, la comprendida entre 1752, en que se crea la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, y 1850 en que muere el gran retratista don Vicente López, sucesos con suficiente resalte para limitar un período artístico, cabría denominarla "edad de plata".

Parte de ella queda fuera de nuestro recorrido, limitado al siglo XVIII; si bien éste no termina en España, propiamente, hasta el 2 de mayo de 1808, aunque, según lo que se ha expuesto, deba completarse el estudio de Goya, que sobrevivió veinte años.

Nuestra escultura y nuestra pintura setecentistas han solidado juzgarse casi como inexistentes en su primer tercio; desnortadas, por ser juguete de influencias francesas e italianas, en el segundo; fríidas e insulsas en el tercero, con la excepción del autor de *Las Majas* y *Los Caprichos*. Confío en que el lector y hasta quien se limite a hojear y a ojear las ilustraciones gráficas de este volumen rectificará el juicio despectivo, si de él participase al tomarlo entre las manos.

PLAN DEL LIBRO

Reducido el ámbito de este volumen a la Escultura y la Pintura en España durante el siglo XVIII, pero, al propio tiempo, ampliado por la inclusión del desenvolvimiento completo de la figura ingente de Goya que, en la mitad de los años de su actividad artística, penetra en el XIX, el estudio tiene que carecer del rigor constructivo que se obtiene al tratar de un período delimitado y cabal, nutrido por conocimientos generalizados y presidido por ideas comunes a los más.

Para que las obras de arte puedan, reflexivamente, encajarse en el ambiente en que se produjeron no se ahorrarán textos y precisiones documentales. Quizá se tachen de enojosas bastantes de las composiciones en verso —fuerá injusto calificar a muchas de poéticas— que

se extractan, pero debe advertirse que las artes y las letras en aquellos tiempos andaban hermanadas.

La sistematización de las noticias no ha sido fácil, aunque para muchos resulte escasa. La extensión del texto, distante, casi por igual, de la síntesis ceñida y de la investigación agotadora de las fuentes y del estudio directo de las obras conservadas, al menos de los acervos fotográficos y de grabados, puede descontentar a los partidarios de una u otra manera de comprender y de preferir la forma para presentar los capítulos acotados dentro de la Historia del Arte español.

Limitado el número de páginas y condicionado el de las ilustraciones, no sólo por la cantidad y selección de las reproducciones, sino también por el montaje acostumbrado en "ARS HISPANIAE", que prefiere las láminas a lo alto, en busca del agrado de los ojos y de la comodidad en el manejo del libro, ha sido forzoso recortar los costados y la parte superior de bastantes fotografías, leves mutilaciones que pueden considerarse, en muchos casos, como la supresión de bastidores y de bambalinas en un escenario.

A seguida de estos preliminares se desarrollan, sumariamente, tres incisos. Intenta el primero dar idea del temperamento de los Reyes y Reinas de España en el siglo XVIII, en cuanto se relacionó con las bellas Artes; sus preferencias y la protección que les dispensaron. Señala el segundo los rasgos de los principales gobernantes, también respecto al mecenazgo. No cabe prescindir de estas noticias en ningún período histórico pero, mucho menos, en el siglo XVIII, por el carácter cortesano predominante en todos los aspectos de la cultura; baste recordar que desde mediados de la centuria el "despotismo ilustrado" rige su ambiente. En el tercer inciso se contiene una ojeada a la bibliografía artística y a las ideas estéticas que la inspiraron.

El estudio, propiamente dicho, se divide en tantas partes como reinados llenaron los ciento ocho años que, como queda apuntado, tuvo de duración aquel siglo para nuestra Historia, a saber: los de Felipe V —con la efímera permanencia en el trono de Luis I—, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y las semanas que median del 18 de marzo al 2 de mayo de 1808 en que reinó Fernando VII, al que, además, es necesario incluir porque Goya fue su pintor de Cámara, ya se verá con cuantas restricciones. Entremedias del segundo y el tercer monarca se coloca una parte consagrada a la Enseñanza de las Bellas Artes, en particular, en la Academia de San Fernando, por la trascendencia de su creación y de su funcionamiento, sin que deba repartirse su estudio entre los diversos reinados.

Dedícase —según el título declara— porción considerable a Goya. No se necesita gastar espacio en justificarlo. Si todos los artistas con personalidad son actores, representando papel más o menos importante en la historia de la técnica que cultiven, sólo los genios actúan como protagonistas. Hubo de serlo el gran pintor aragonés, a altura comparable, dentro de nuestro Arte, a El Greco y a Velázquez; súmese la misión trascendental, que hoy ya se le reconoce, de dividir la pintura anterior de la moderna que, en muchos sentidos, con él nace.

Puesto que desde hace muchos años trabajo sobre aspectos de Goya como hombre y como artista, e incluso he publicado tres estudios de conjunto: Goya (París, G. Crès, "Maîtres d'autrefois". 1930), "Goya su vida y sus obras" (Madrid, Editorial Peninsular, 1952) y "Goya. English translation" (Madrid, Editorial Peninsular, 1963), aunque ponga empeño en disminuir las habrán de ser abundantes las repeticiones.

La coexistencia de tres generaciones en cualquier "tramo histórico" fuerza a incluir la referencia de ellas sucesivamente, ya que la simultaneidad no es dable en el relato. Por ello, al tratar de la Escultura y la Pintura en tiempos de Felipe V es forzoso empezar por los artistas que se mantenían fieles a las ideas y a la técnica seiscentistas; a continuación, de los que, nacidos bajo los Austrias, inician sus trabajos dentro ya del nuevo siglo y, por fin, de los que, al correr de los años, dan la fisonomía propia al arte de la época.

La coerción en el espacio y en el estudio, a que atrás se ha aludido, ocasiona que se reduzca el libro a mencionar los artistas que se han juzgado como más representativos, sin pretensiones exhaustivas. Unas cifras aclararán lo que aquí se indica: en "Los Pintores de Cámara de los Reyes de España" (Madrid, 1916) di noticias de noventa y tres artistas del pincel que fueron titulados como de Cámara, o del Rey, o que aspiraron a la distinción y los gajes, en el lapso de tiempo que transcurre entre 1700 y 1808; de todos ellos quedan sin mención en el libro presente no menos de cuarenta, que enumeraré en nota, para que sirva de base a adiciones, si la atención estudiosa reconoce méritos en los excluidos, que no ha podido apreciar quien esto escribe (1). Si cabe señalar lo expuesto acerca de pintores cortesanos, debe pensarse en cuánto resta sin mencionar de la producción pictórica provincial, en particular donde la enseñanza del dibujo adquirió indudable importancia, como en las ciudades asiento de Academias y Escuelas —Valencia, Barcelona, Sevilla, Zaragoza, Granada...— Con estas reflexiones se pretende animar a quienes contribuyan, con monografías sobre artistas casi ignorados hoy, a la valoración más justa del arte dieciochesco, que, seguramente, reserva sorpresas.

Ya que las circunstancias impidan emprender empresa tan larga, y que sale fuera del cometido presente, se ha incluido una Bibliografía, todo lo nutrida que ha sido dable, suministradora de la procedencia de los datos manejados; va ordenada, alfabéticamente, por los nombres de los autores.

(1) He aquí la lista de los 42 pintores áulicos, o pretendientes a serlo, que carecen de referencia en el texto del presente volumen: Juan Vicente Ribera, Manuel Arredondo, Pedro de Calabria, Alonso Miguel de Tobar, Pedro Peralta, Benito Verdot, Francisco Llamas, Alejandro Castrioto, Raimundo Cruz, Félix Fideli, o Fedeli, Bartolomé Rusca, Domingo María Servitorri, Matías Gasparini, Giuseppe Bonito, Carlos Casanova, José Romeo, Vicente Gómez, Jiménez de Cisneros, Luis Yábel, Manuel Pérez, Juan de Mata Duque, José Beratón, Francisca Efigenia Meléndez, Domingo Álvarez, Manuel Muñoz de Ugena, Lorenzo Barrutia, Juan Jacobo Guillermo Bauzil, Carlos Domen, Buenaventura Salesa, Fernando Brambila, Manuel Fernández Acevedo, Manuel Pérez, Antonio Martínez, Folch de Cardona, Juan Theophil, Domingo Dally, José Bouton, Antonio Boudeville, Ángel María Tadey, Juan Gálvez, Antonio Sánchez González. Fuerá injusticia no subrayar varios de ese conglomerado: Ribera, Arredondo, Tobar, Gasparini, Gómez, Beratón, Brambila y Gálvez, de los cuales hay noticias y obras, con lugar y tiempo, merecedoras de estudiarse.

INTRODUCCIÓN

LOS REYES DE ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII Y LAS ARTES

Entre 1700 y el 2 de mayo de 1808, fecha en que se inicia en España, propiamente, el siglo XIX, según ya advirtió hace casi cien años el Marqués de Valmar, ocuparon el trono cinco Reyes y seis Reinas: Sucedieron a Felipe V tres hijos y un nieto. De aquéllos hay que prescindir, punto menos, de Luis I, que no reinó más de siete meses y veintiún días, en los cuales poco pudo hacer en el campo artístico.

Felipe V, nacido en Versalles el 19 de diciembre de 1683, nieto de Luis XIV "el rey Sol", promotor esforzado de construcciones y decoraciones, era bisnieto de Felipe IV, "el Rey de Calderón y de Velázquez" y, también, con la sangre materna de María Ana Cristina de Baviera, heredara el gusto por las artes que, incluso, hubo de cultivar, pues Palomino escribe: "yo he visto algunos dibujos de pluma de su real mano, que pudieran acreditar a cualquiera de la profesión; y, para más honrarla los califica con su real firma".

Rigaud, un rosellonés de Perpiñán, le retrató en París, comenzando el lienzo en 1.º de diciembre de 1700, tres días antes de salir para su Reino, al trocar las galas francesas por la severidad del traje negro, "a la española", y con golilla, un tanto arcaizante ya; pero que al flamante monarca debió de interesarle, pues escribió acerca de esta forma de cuello algunas páginas (fig. 1).

Llegó Felipe V a Madrid el 18 de febrero de 1701. Apenas es necesario advertir que los años de la Guerra de Sucesión, duradera hasta 1713, no fueron propicios para empresas artísticas.

Casó Felipe V dos veces: la primera en 3 de noviembre de 1701, con María Luisa Gabriela de Saboya, nacida en Turín ¡doce años antes! Despierta de ingenio y resuelta, no queda apenas más rastro, que yo conozca, de su gusto en las artes que tres muebles, ricos y bellos, del "género Boulle", con escenas de su boda y de su vida, que ostentan sus armas emparejadas con las de Felipe V, y de los cuales uno se adquirió en Holanda por el Museo del Prado, en 1961. El Duque de Gramont escribía en 1702 de María Luisa Gabriela: "No gusta de la música, ni de la comedia, ni de la conversación, ni del paseo, ni de la caza... no quiere más que gobernar soberanamente, conducir al Rey con andadores." Como se ve, poco podían esperar de ella escultores y pintores. Despues se verá quienes la retrataron (fig. 2).

Sin embargo, M. Y. Bottineau publicó este párrafo de la carta que en 12 de octubre de 1712 escribió a madame Royale: "Si tuviésemos en España algunos pintores buenos, no habría hecho esperar vuestra petición de que os enviase nuestros retratos; pero, en verdad, los que nos han hecho hasta ahora son tan malos que no me he decidido..., cuando tengamos tiempos más tranquilos, que pronto los tendremos, si Dios quiere, haremos venir un pintor de Francia." Llegó la muerte de la "reinita" sin conseguir sus deseos.

También, si la vida de Luis I, su hijo, no hubiese sido truncada el 31 de agosto de 1724, cuando llevaba de rey, tan sólo, desde el 10 de enero, sin duda hubiera protegido las artes; porque el Marqués de San Felipe escribe en sus "Memorias": "Era aficionado a la pintura y dibujaba regularmente: bailaba con el mayor primor, y era gentilísimo" (fig. 3). Refiere don Marcos de Orellana el hecho confirmatorio de la afición artística del malogrado Rey: habiendo agradado al Príncipe las figuras de pobres madrileños talladas en madera, con cabezas de marfil, que llamaban "bamboches", por el escultor valenciano don Raimundo Capuz (1665?-1743), y deseando aprender a hacerlas, se le nombró maestro suyo y se le confirió el título de su escultor cuando subió al trono.

Mas, ya durante el efímero reinado dejábase sentir el influjo de su madrastra Isabel de Farnesio, casada con Felipe V el 24 de diciembre de 1714; contaba veintidós años y traía a Castilla la educación recibida en el ambiente de Parma, corte pequeña y muy culta, aunque pobre. Su gusto artístico la hizo dibujante y pintora: retrató al pastel a su marido en 1721; con el mismo procedimiento ejecutó doce cabezas de Santos; pintó ocho de mujer, que Ponz señala en la Granja; firmó el tapiz de La Virgen con el Niño; adquirió colecciones de cuadros que pertenecieron a Maratta y a Scotti, y porcelanas al mismo parmesano, que tenía a su servicio. Súmese la gran colección de esculturas traída de Roma y que había pertenecido a la reina Cristina de Suecia. M. Y. Bottineau copia renglones de una carta de su hijastro Luis I, de julio de 1723, en que comenta el placer que la Reina había tenido en ver desembalar las cajas y en colgar los cuadros llegados de Flandes. Desde su homónima "la Católica", no tuvo nuestra Nación Reina que más y mejor apreciase las Artes (fig. 4).

Llegaba, además, a poco del tratado de Utrecht, que, si mutilaba varios florones de la corona de las Españas, abría un período de relativo sosiego para los españoles, desangrados por la larga guerra sucesoria.

Al ocupar de nuevo el trono Felipe V, heredado de su hijo, aumentan las circunstancias que favorecen el cultivo artístico, en particular, por proseguir la llegada de pintores franceses. Pero, pasados algunos años, la estancia de los Reyes en Sevilla— donde permanecen desde el 3 de febrero de 1729 hasta el 10 de junio de 1733— hubo de ser de consecuencias felices; ganada la Corte y, especialmente, la reina Farnesio por la atractiva belleza de la pintura andaluza y seducida por las obras de Murillo comienzan, entonces, a entrar en los sitios Reales. No se han valorado con justicia los beneficios que hubo de reportar al desarrollo de la pintura española del siglo XVIII, la adquisición por los Reyes de una docena de cuadros del gran sevillano.

En este reinado, dos hechos faustos y uno luctuoso fueron decisivos para las bellas artes: el establecimiento de la Real Fábrica de Tapices, la construcción del palacio y jardines de la Granja de San Ildefonso y el incendio destructor del Alcázar de Madrid. Suplir



Fig. 1.—H. RIGAUD: FELIPE V (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 2.—J. GARCÍA DE MIRANDA: MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 3.—M.-A. HOUASSE: LUIS I (MUSEO DEL PRADO).





Fig. 4.—J. RANC: ISABEL FARNESIO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 5 y 6.—F. DE CASTRO: FERNANDO VI Y BÁRBARA DE BRAGANZA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 7.—J. AMICONI, PINTÓ; CH. J. FLIPART, GRABÓ: FERNANDO VI Y BÁRBARA DE BRAGANZA CON SU CORTE (CALCOGRAFÍA NACIONAL, MADRID).

la pérdida para la Corona de España de los talleres de los tapiceros flamencos después de la Paz de Utrecht; obtener en poco tiempo el adorno del nuevo, predilecto, Sitio Real y compensar, en lo posible, el enorme quebranto sufrido en Madrid por el Real Patrimonio, hubieron de constituir el plan trazado, absorbente de las disponibilidades de nuestro primer Borbón.

El programa distaba de estar realizado cuando, el 9 de julio de 1746, moría Felipe V y le sucedía Fernando VI, hijo de la Saboyana, de treinta y tres años, casado hacía diecisiete con María Bárbara de Braganza, hija del opulento y ostentoso don Juan V de Portugal. El sagaz Conde de Saint-Simon advirtió en el Rey, cuando niño, promesas lisonjeras "por el ingenio, la vivacidad y la agudeza", que no se defraudaron, pues fue uno de los monarcas mejores que gozó España. La Reina, poco agraciada y muy bondadosa, era, según escribía don Leandro Fernández de Moratín "celosa del decoro de la majestad, liberal, magnífica, inteligente en las bellas artes, profesora eminente en la música, apreciaba el mérito de los que dedicaban su estudio a cultivarlas". La creación de la Real Academia de Nobles Artes y la construcción del suntuoso monasterio madrileño de la Visitación, vulgo Salesas Reales, bastan para eternizar la memoria de la regia pareja, que no tuvo hijos. Fernando murió el 10 de agosto de 1759. Doña Bárbara le había precedido en un año (figs. 5, 6 y 7).

El sucesor del buen Rey fue su medio hermano Carlos III, nacido en Madrid el 20 de enero de 1716, duque de Parma primero y, desde 1738, rey de las Dos Sicilias (fig. 8).

Practicó el dibujo y el grabado y Gio. Gori Gandellini, en 1772, da noticia de una estampa suya que representa La Virgen con el Niño, "trabajada con gran gusto"; aprendizaje que ayuda a explicar el que promoviese las excavaciones de Herculano y que a sus expensas se publicasen.

La figura política del nuevo soberano muestra salientes brillantes y una sombra densa. Se le ha juzgado y juzga desde posiciones distantes y hasta contrarias. Varón de moral estrecha, incluso muy devoto, en particular de la Inmaculada Concepción de María —a la que declaró patrona de España y de la Orden que fundó— no supo resistir el cerco que pusieron a los reyes de Francia, España, Nápoles y Portugal las Sociedades Secretas, que le forzaron a la inicua expulsión de la Compañía de Jesús, infausta para Letras y Artes, en abril de 1767; mancha indeleble, pero la única grave en su buen gobierno. Madrid le debe la monumentalidad de que carecía. La protección a escultores y pintores, llamando a los más afamados, como Mengs y Tiepolo; el fomento de la Real Fábrica de Tapices impulsando el cultivo de los temas costumbristas; la fortuna de introducir a Goya en el servicio regio; la adquisición de colecciones de cuadros como las de Ensenada y el pintor Napoli, dan a su reinado perfiles que le dibujan comparable en este aspecto del mecenazgo al de su tatarabuelo Felipe IV.

La mujer de Carlos III, no jugó papel en nuestro florecimiento artístico, porque María Amalia Walpurga de Sajonia, nacida el 24 de noviembre de 1724 y casada el 19 de junio de 1738, murió once meses después de pisar Barcelona, como reina de España, el 27 de septiembre de 1760. Fue lamentable su malogro en el trono, ya que, al negociar su boda,

un despacho diplomático la elogia como "aficionada a las bellas artes, pues dibujaba bien y gustaba de la música" (fig. 9).

Andaba ya su hijo y heredero Carlos IV en los cuarenta años al recibir la corona y hacía veintitrés que estaba casado con su prima carnal conocida por María Luisa de Parma, aunque su verdadero nombre era Luisa María Teresa. Bondadoso, poco agudo, apasionado, como su padre, por la caza, no carecía de habilidad manual en la carpintería y alimentaba, con abundantes y certeras compras de pinturas, ya desde su juvenil principado, aquellas ansias de que participaron nuestros monarcas a lo largo de más de tres centurias. De su educación artística hay pruebas fehacientes: una orden de 9 de enero de 1781 para que se paguen 660 reales de vellón gastados en libros y láminas de Arquitectura; y, sobre todo, la formación del espléndido tesoro de pinturas que reunió en la Casita del Príncipe de El Escorial, cuyo inventario publicó el P. Julián Zarco: recuérdese que adquirió El Cardenal, de Rafael, gala del Museo del Prado. Ya Rey, que proseguía comprando se demuestra por la devolución, en 14 de abril de 1791, de quince cajones de cuadros que, propuesta la venta por el Marqués Tacoli, había hecho venir de Florencia y, examinados por él "no encontró uno de su gusto". Merecido premio a su afición fue el tener a Goya por Pintor de su Real Cámara (figs. 10 y 12).

Otra anécdota, olvidada, muy significativa del escrúpulo del Rey de las Españas en cuanto atañía a las artes, así fuese minucia, la refiere el raro librito "Relación sencilla del nuevo Templo de San Fernando de Padres de las Escuelas Pías del Avapiés de Madrid", publicado anónimo en 1791, escrito por el P. Luis Mínguez. Se había decidido que el adorno fuese todo de escultura, por más duraderas sus obras (¡?), excepto que en el altar mayor se colocase una pintura, en la que habían de pintarse los Santos predilectos de los Reyes: San Fernando, San Carlos Borromeo y San Luis, rey de Francia. Preguntó la Comunidad a Palacio cuál de los tres presidiría y daría nombre al templo. Se contestó en 4 de octubre de 1790, que había resuelto su Majestad que se sometiese la decisión a la suerte, y describe por menor cómo se verificó el sorteo en la Cámara del Infante don Carlos María Isidro, extrayendo las bolas insaculadas la infanta María Isabel, saliendo, con tan solemne modo, elegido San Fernando. Ramón Bayeu hizo el boceto para el cuadro que, con toda la iglesia, fue destruido en los años funestos. El lector que desee más pormenores acerca de los gustos artísticos de Carlos IV consultará con fruto el trabajo de A. Perera.

De Luisa de Parma muy poco cabe señalar respecto a aficiones artísticas; que no era ajena al dibujo lo prueba su documentada maestría como bordadora. En sus cartas a Godoy, las referencias a los retratos que le pintaba Goya son escasas, breves y con parcos elogios (figs. 11 y 13).

Por incluirse en el presente estudio el de la producción completa de Goya, no acabada hasta cinco años antes de la muerte de Fernando VII (1833), interesaría conocer los gustos artísticos del discutido soberano; aunque fueron ciertas sus dotes de inteligencia, contrapesadas con cualidades nada merecedoras de alabanza.

Hay un documento expresivo del concepto que, en fecha como la del 9 de julio de 1798, se tenía en la Corte acerca de la conveniencia de que los Príncipes alcanzasen conocimientos artísticos. Había pedido el pintor y dibujante salmantino Antonio Carnicero —tan bien situado



Fig. 8.—A. R. MENGS: CARLOS III (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 9.—A. R. MENGS: MARÍA AMALIA DE SAJONIA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 10 y 11.—A. R. MENGS: CARLOS Y LUISA DE PARMA, PRÍNCIPES DE ASTURIAS (PORMENORES). Figs. 12 y 13.—F. GOYA: CARLOS IV Y LUISA DE PARMA (PORMENORES), EN EL MUSEO DEL PRADO.



Fig. 14.—F. GOYA: FERNANDO VII (MUSEO DEL PRADO).

en Palacio, que hubo de encomendársele dibujase las grandes láminas del famoso "Picadero de Carlos IV"—ser nombrado maestro de dibujo de Fernando, Príncipe de Asturias; y el marqués de Santa Cruz informa con estas palabras la solicitud: "continúa Su Alteza dando lecciones de baile y asistiendo al picadero, por lo que me parece que, para no fatigar más a su Alteza, podía, por ahora, suspender la enseñanza de dibujo, hasta que Su Alteza estuviese perfeccionado en alguna de las ciencias en que se está instruyendo". A nueva petición del artista, se accede en 1.º de diciembre de 1801. Gusta inferir que las lecciones del buen dibujante Carnicero, junto con la afición heredada, serían móviles para que Fernando VII fundase el Museo del Prado; puesto que, hasta el presente, debe confesarse, carecemos de testimonios acerca de la determinante de su más laudable acto de gobierno. Lo estableció en el edificio que estaba desde 1789 en construcción en el Prado de San Jerónimo, que Carlos III erigía para albergar las Academias de Ciencias y de Nobles Artes, según ha venido a hacer patente el hallazgo del testamento político del Conde de Floridablanca. No parece que su maestro Escoiquiz fuese conocedor, ni aficionado siquiera, de las obras de las artes plásticas, si bien cultivase las letras. De seguro, sobre la herencia familiar, actuaría en Fernando VII el ambiente, manifiesto ya en los intentos del ministro Urquijo y, sin duda, asimilado durante el destierro en Valencey, que suele echarse en olvido cuando se trata del primogénito de Carlos IV. Las noticias de la expoliación bonapartista de los tesoros artísticos de España, no podían dejar indiferente al Rey y, al volver al trono, la creación del Museo se impondría en su espíritu como empresa realizable y provechosa en grado sumo (fig. 14).

Tres veces se casó Fernando VII en vida de Goya y otra ya muerto el pintor. Ni la primera mujer, la napolitana María Antonia (1784 - † 1806), ni la tercera, la sajona María Josefa Amalia (1805 - † 1829), que escribía versos devotos, mostraron gusto particular por las Artes; en cambio, la segunda, María Isabel de Braganza (1797 - † 1818), pese a no haber reinado más que veintisiete meses, se manifestó muy aficionada a ellas. El Rey al fundar el Museo del Prado mencionó su ayuda y el recuerdo de tal intervención, más o menos decisiva, perduró, e incluso se exageró, para menoscabar la gloria que Fernando VII merece, en justicia, por haberlo creado. A esto hubo de contribuir el gran retrato, firmado por Bernardo López en 1829, en el que, mientras con la diestra señala al edificio del Real Museo, se ven sobre el velador sus planos y, lo que es más significativo, las plantillas para el reparto de los cuadros en los muros (fig. 15).

El año en que se pintó es el de la muerte de la tercera esposa de Fernando VII, María Josefa Amalia de Sajonia; rasgo curioso de la psicología del monarca este recuerdo a la portuguesa con la que había estado casado de 1816 a 1818.

LOS GOBERNANTES

Después del desfile de validos extranjeros en el primer cuarto del siglo —el Duque de Harcourt, la Princesa de los Ursinos, el Cardenal de Estrées, su sobrino el abate del mismo apellido, el Cardenal Alberoni, el aventurero holandés Barón de Ripperda— entre los cuales sólo Alberoni, quizá, merece ser mencionado en este estudio, por su intervención en los orígenes de la Real Fábrica de Tapices —comienza la serie de los buenos gobernan-

tes españoles que, por designación afortunada de los sucesivos Reyes, impulsaron el progreso del país y, varios entre ellos, fueron protectores de las artes.

El primero, don José Patiño, hermano del Marqués de Castelar, intervino, asimismo, en el desenvolvimiento de la mencionada Manufactura regia; a su muerte, en 3 de noviembre de 1736 (fig. 16), le sucedió don Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarías, de menor altura, pero recordable por su papel eficaz en los primeros años de la Real Academia de San Fernando, continuado, por don José de Carvajal y Lancáster. Don José del Campillo, de rasgos comparables a Patiño (fig. 17), fue el antecesor como Secretario de Estado de una gran figura: don Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, ministro desde abril de 1743; gobernante esclarecido, su gusto por el fausto le hizo coleccionista de pinturas: hasta veintinueve adquirió Carlos III en su almoneda; su nombre habremos de citarlo repetidamente, por su espíritu abierto a las novedades (fig. 18).

Carvajal, anglófilo, y Ensenada, más bien amigo de Francia, son las más fuertes personalidades políticas del reinado de Fernando VI; el Rey en el fiel de la balanza, mantenía la paz en el período más próspero que disfrutó España. ¿Cómo extrañar el florecimiento alcanzado entonces por las Bellas Artes?

La vacante de Carvajal se cubrió con don Ricardo Wall, que estaba en Londres como Embajador y que, como enemigo de Ensenada, decidió al Rey que lo exonerase en 20 de julio de 1754; determinación funesta para el desarrollo artístico, si bien el nuevo ministro continuase protegiendo a la Academia de San Fernando y manteniendo la paz, fuente del bienestar duradero a lo largo del reinado del buen Monarca.

Carlos III, aunque alzó el destierro de Ensenada, no le devolvió los poderes, que mantuvo a Wall. El favor regio disfrutado, luego, por el Marqués de Squilace, como Secretario del Despacho, hubo de retirárselo cuando el famoso motín madrileño del 26 de marzo de 1766 que, por otra parte, señaló el comienzo de la exaltación del Conde de Aranda (fig. 19). Promovido éste a Presidente del Consejo de Castilla, un año después conseguía —31 de marzo— la pragmática para la expulsión de los Jesuitas, de incalculables consecuencias dentro de la esfera cultural, cumplida en Madrid el 1.º de abril y en toda la monarquía el día 2.

Desde 1762 ejercía como secretario de Estado el Marqués de Grimaldi, que, pasados años, hubo de desavenirse con Aranda; llegado el de 1776, un incidente en relación con las Bellas Artes motivó su cese y el que le reemplazase Floridablanca. Como protector de la Academia de San Fernando decidió Grimaldi nombrar secretario de ella a don Antonio Ponz; la corporación, que no le había propuesto, se resistió. A las juntas en las que se trató este pleito acudieron los consiliarios, nobles que apenas asistían pero que aprovecharon el pretexto para mostrar su oposición a Grimaldi. Su renuncia de la Secretaría de Estado fue seguida de que le sucediese Floridablanca, en mucho hechura suya, y todavía en Italia. El 19 de febrero de 1777 se presentó en El Pardo a Carlos III. En el decenio que siguió, su gobierno reveló la altura de su inteligencia y su habilidad. El último año de la vida del Rey, que fue el de 1788, vio desarrollarse la lucha entre los viejos amigos Aranda, que regresaba de su Embajada en París, y Floridablanca (fig. 20).



Fig. 15.—B. LÓPEZ: MARÍA ISABEL DE BRAGANZA, COMO FUNDADORA DEL MUSEO DEL PRADO (MUSEO DEL PRADO).

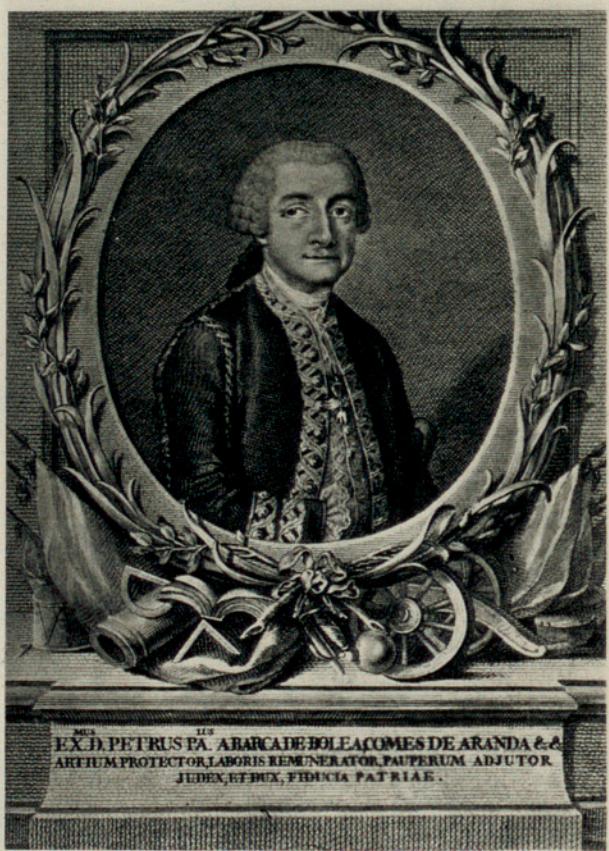


Fig. 16.—J. RANC, PINTÓ; J. BALLESTER, GRABÓ: DON JOSÉ PATIÑO. Fig. 17.—J. ALONSO, DIBUJÓ; M. ALEGRE, GRABÓ: DON JOSÉ DEL CAMPILLO. Fig. 18.—J. AMICONI, PINTÓ; M. S. CARMONA, GRABÓ: EL MARQUÉS DE LA ENSENADA. Fig. 19.—J. INZA, PINTÓ; J. BALLESTER, GRABÓ: EL CONDE DE ARANDA (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID).

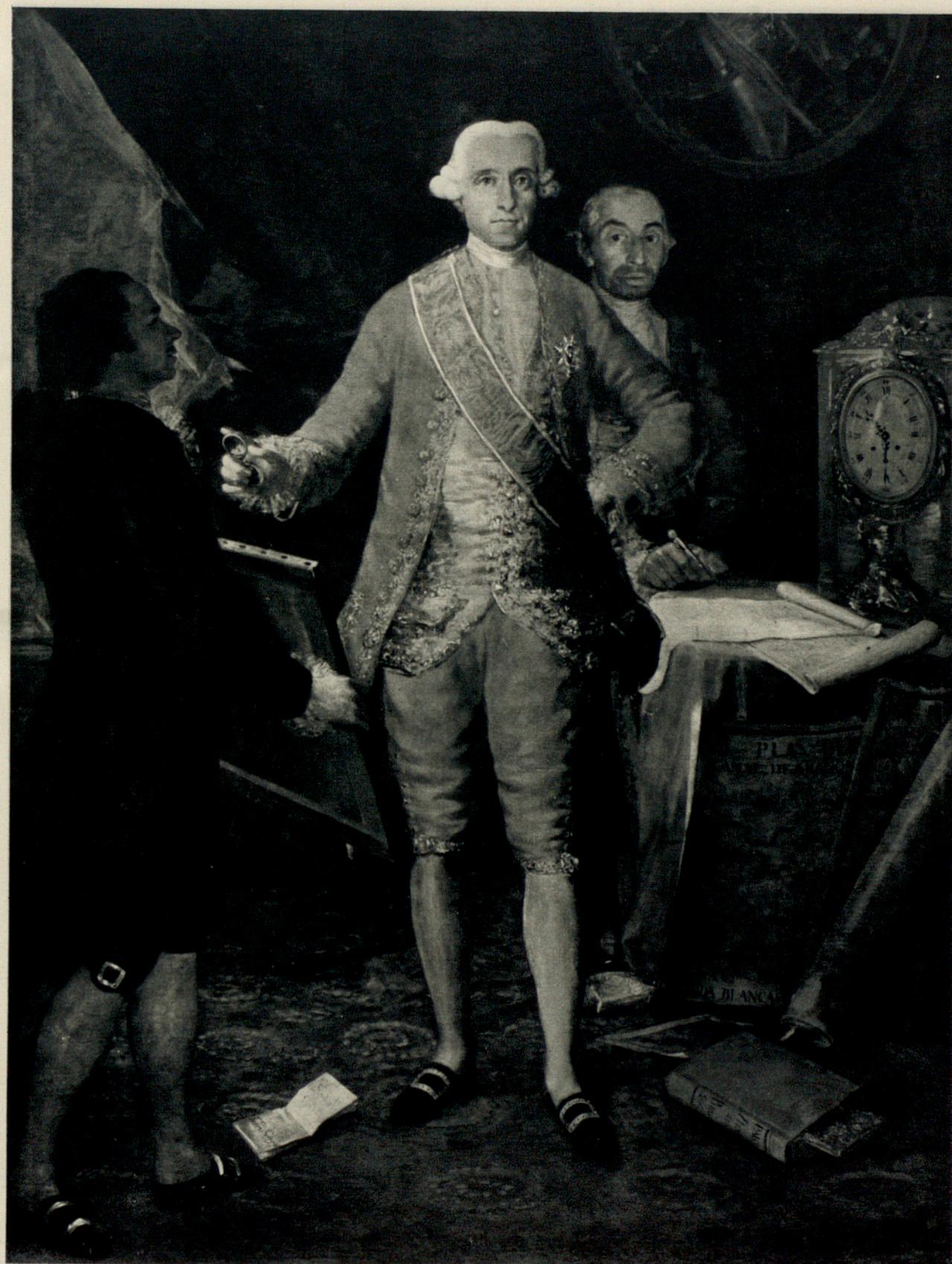


Fig. 20.—F. GOYA: EL CONDE DE FLORIDABLANCA (BANCO URQUIJO, MADRID).



Fig. 21.—F. GOYA: JOVELLANOS (VIZCONDESA DE IRUESTE, MADRID).

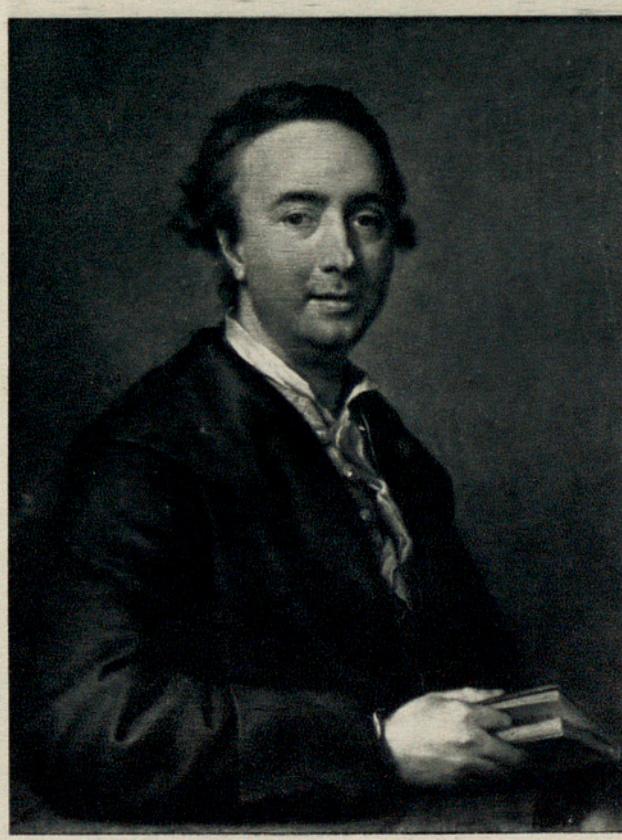
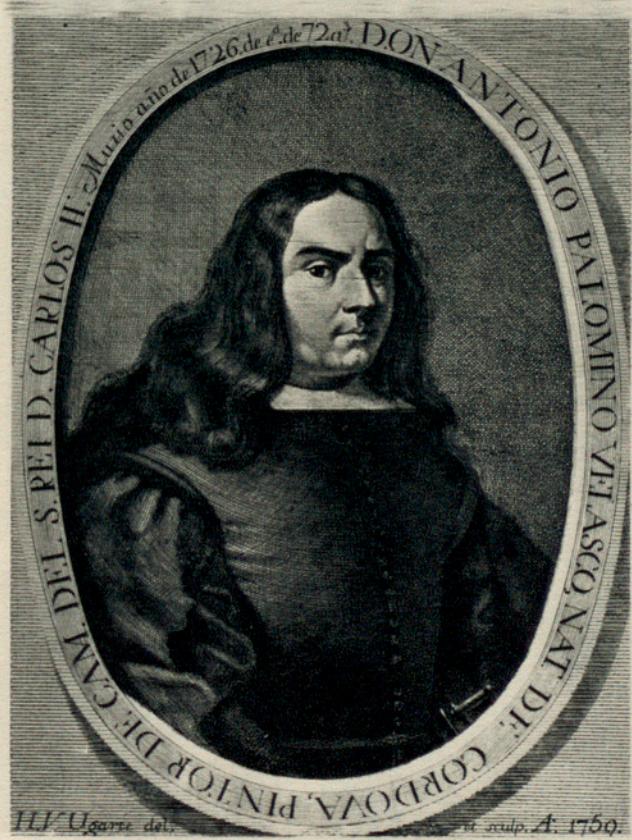
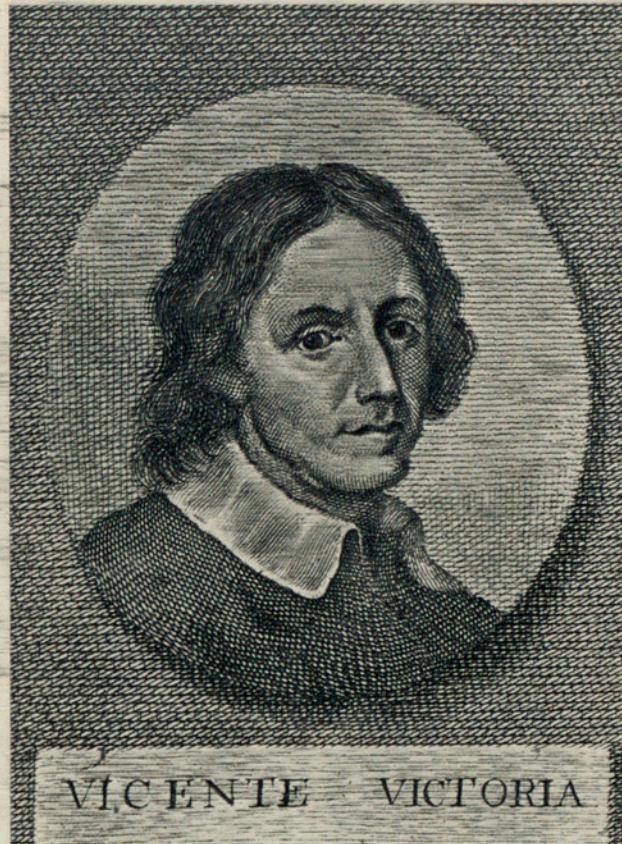


Fig. 22.—J. ADÁN: GODOY (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 23.—V. VICTORIA, POR ÉL MISMO (?) ("VIAGE DE ESPAÑA", DE PONZ). Fig. 24.—H. V. UGARTE: PALOMINO Y VELASCO (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID). Fig. 25.—A. R. MENGS: DON JOSÉ NICOLÁS DE AZARA (COLECCIÓN JORDÁN DE URRIES-AZARA, MADRID).



Fig. 26.—A. R. MENGS: AUTORRETRATO (PALACIO DE LIRIA, MADRID).

Ninguno de ambos gobernantes puede compararse a Ensenada en la afición por las obras de arte, si bien al segundo se deba, como queda dicho, la erección del gran edificio del Prado. Floridablanca no sentía las Bellas Artes como Somodevilla, aunque en unos "Apuntes" que dejó escritos, con grave y conmovedora sinceridad, se lea: "Sólo se habrán hallado entre mis muebles algunos cuadros, libros adquiridos en cuarenta años de carrera y la plata que hice a costa de mi profesión, de suplementos de mi padre y de mis pocos diamantes vendidos."

En su famosa "Instrucción reservada que la Junta de Estado... deberá observar..." (8 de julio de 1787), minucioso plan para el funcionamiento de lo que venía a ser el Consejo de Ministros, que abarca 395 puntos, y que aun hoy puede consultarse con provecho, no se encuentra mención alguna a las Bellas Artes; omisión que había de reflejarse en la tardanza con que el concepto de su fomento penetró en la Administración del Estado.

Fue depuesto Floridablanca en 28 de febrero de 1792. Subió a sucederle Aranda, que sólo gobernó ocho meses y medio, período demasiado corto para dejar rastro artístico.

El aprecio menor a las Bellas Artes, que deja traslucir el plan orgánico de Floridablanca para el funcionamiento del Estado —contradicho por algunos rasgos del gobernante— adquiere confirmación, corriendo el tiempo, en las "Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública", que dirigió el economista y político Conde de Cabarrús a Jovellanos entre 1792 y 1795. En la tercera de ellas se leen fríidas consideraciones como estas:

"Las artes y las ciencias no necesitan más fomento que la libertad, el interés particular, la opinión pública, y las luces que brotan en cualquiera sociedad política que no las contradiga."

Si los Secretarios y Ministros sucesivos, de Felipe V a Carlos IV, forman una lista honrosa y de gobernantes que mostraron, casi todos, interés por las artes y los artistas, resalta entre ellos uno, que más adelante habrá de ocuparnos, pues fue historiador parcial de unas y otros. Figura magna en su siglo, por elevación moral y dotes intelectuales superiores, don Gaspar Melchor de Jovellanos, no rigió un Ministerio —el de Gracia y Justicia— más que durante nueve meses y siete días: fue exonerado por decreto del 15 de agosto de 1798. Su biógrafo, paisano y amigo, Ceán Bermúdez, al enumerar las excelencias de su breve etapa de gobierno consigna "la protección de las artes". En capítulos anteriores de la "Vida" (1814) enumera las producciones que sobre las artes se le deben —estudios, oraciones académicas, cartas— y explica cómo el magistrado, el moralista, el historiador, el político fue entrando, también, en la esfera artística (fig. 21).

Cierra el siglo borbónico Manuel Godoy (Badajoz, 1767-† París, 1851) blanco de los tiros del odio, después de haber sido adulado y punto menos que adorado. Desde luego, que las bellas artes no le fueron indiferentes; en sus "Memorias... o sea cuenta dada de su vida política para servir a la historia del reinado del señor don Carlos IV de Borbón" (Gerona, 1839), en su capítulo XLIV escribe, sin caer en mendaz:

"¡Ojalá... los escasos medios con que podía contarse me hubieran permitido hallar y costear grandes maestros de las bellas artes con qué enriquecer mi patria!; mas, los apuros del erario y la situación turbulenta de la Europa pusieron coto a mis deseos."

Pese a sus faltas y a sus desaciertos, Godoy (fig. 22), en cuanto atañe al arte, presenta en su descarga servicios no inferiores a los de Ensenada, Floridablanca y Jovellanos.

La valoración imparcial de cuanto supuso para el desarrollo de las Artes en España esta sucesión de esclarecidos gobernantes, ninguno de los cuales hubo de ser indiferente al encanto de la belleza plástica, realza al siglo XVIII entre los de nuestra Historia; pues ni le aventaja su predecesor con Lerma, Olivares, Méndez de Haro..., grandes señores que, al enriquecer sus Casas, fomentaron las Artes como mecenas. No lo fueron, desde luego, los Ministros de los Reyes borbónicos, salvo en ciertos aspectos, Godoy; el interés que mostraron tuvo sello más generoso, de verdaderos hombres de gobierno.

LOS TRATADISTAS E HISTORIADORES ESPAÑOLES DE LAS ARTES EN EL SIGLO XVIII

En los talleres artísticos de comienzos del siglo XVIII se leerían, a no dudarlo, los libros clásicos de Arfe —que se reeditaron en 1675 y, luego, en 1736—; de Vicencio Carducho y de Pacheco y se tendrían a mano las "Cartillas" grabadas por Jusepe Ribera y Vicente Salvador Gómez. La publicación más reciente se titulaba "Principios para estudiar el arte de la pintura" (1691): su autor, José García Hidalgo, y su carácter, eminentemente práctico. Ni teórico ni práctico "El pincel, cuyas glorias escribía don Félix de Lucio Espinosa y Malo", impreso diez años antes, es, según Menéndez Pelayo "una declamación de perverso gusto".

En los comienzos de la centuria había alcanzado fama el canónigo Vicente Victoria, o Vitoria (1658 - † 1712), más erudito que pintor; atraído por Roma, fue discípulo de Maratti, logró distinciones académicas y ser Pintor de Cámara del Gran Duque de Toscana. Escribió en italiano sobre la pintura —"Osservazzioni sopra il Libro de La Felsina Pittrice", de Malvasía— y versos en castellano y en latín. Alcanzó el honor de que Ponz publicase su retrato, acaso autorretrato, grabado por J. Fabregat, en el tomo IV de su "Viage de España" (fig. 23). Quedan de él manuscritos inéditos y pinturas al fresco y al óleo, que motivan el juicio de don Elías Tormo al calificarle de "desmayadísimo italianizante".

En 1715 salió el primer tomo, y en 1724 el segundo, de la obra capital en la bibliografía artística española "El Museo pictórico y Escala óptica" del pintor, de que luego se hablará, don Antonio Palomino de Castro y Velasco, cuyo tercer tomo, que sigue la foliación del precedente, se titula "El Parnaso español pintoresco laureado... con las Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles..."; lo copiado basta para ver que se comprende a la Pintura y a la Escultura en este primero y muy noticioso intento biográfico de los artistas nuestros, sólo anticipado en los apuntes de Díaz del Valle, con fines de probar la índole nobiliaria del ejercicio de la profesión pictórica.

El tratadista, pintor y erudito, con dotes literarias apreciables, erige con su obra el monumento de la bibliografía artística española. El acervo cuantiosísimo de las noticias allegadas hacen a este libro cabeza de los de nuestros autores. En la serie, formada por "Vidas" de muy desigual extensión, resaltan las de Velázquez, que consta de trece capítulos, y Lucas Jordán, que comprende diez; las otras, mucho más cortas, van indivi-

sas. La importancia concedida al gran fresquista napolitano y el biografiar a los artistas contemporáneos, aunque no registre a los que vivían, muestra que Palomino estaba abierto a las novedades, con visión optimista respecto al futuro. Poco sobrevivió el pintor-tradista a la impresión de su libro, pues murió en 13 de agosto de 1726 (fig. 24).

Formado en la escuela seiscientista del barroquismo, culminante en Carreño y en Claudio Coello, no se opuso a la novedad que representaba Lucas Jordán y hubo de ser su mejor discípulo español. En su papel transicional defiende con fervor al realismo.

Ningún otro escritor español de arte de la primera mitad del siglo XVIII puede compararse a Palomino.

Nunca en la historia del arte español, antes del segundo cuarto de nuestro siglo, hubo de respirarse una atmósfera comparable a la del reinado de Carlos III en el aspecto filosófico-artístico. Produjeronla la llegada de Mengs a Madrid y los escritos de este pintor y de sus amigos José Nicolás de Azara y el jesuita P. Arteaga: los tres fueron, asimismo, amigos del arqueólogo alemán Winckelmann, inmortal autor de la "Historia del arte entre los antiguos" (Dresde, 1764). Señala Menéndez Pelayo: "nada más singular que la amistad estrecha que enlazó a Azara y Arteaga, que sólo en el arte podían darse la mano".

De los escritos de Mengs dos deben ser señalados por notables: "Las Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura", que dedicó a Winckelmann y la Carta a Ponz. Ambas obras nos dan su pensamiento estético y su juicio artístico concreto.

La "Carta" al viajero don Antonio Ponz —incluida por éste en el tomo VI, de su "Vida de España" que trata del Real Palacio y de los sitios reales—, no pone en práctica, con rigor, sus principios filosóficos, revelando cómo la contemplación de las obras de arte daba mayor flexibilidad a sus juicios de la que cabía esperar de su sistema (fig. 26).

El cultísimo Azara, "puso —según Menéndez Pelayo— al tratado de Mengs un "comentario", casi tan extenso como el tratado mismo, del cual es refutación, en son de ilustrarle"; proceder chocante en quien tanto le admiraba, colector de sus escritos y mecenas de su publicación en varias lenguas.

En parte, por coincidencias estéticas y, en parte, venciendo discrepancias casi insalvables, Azara adoraba en Mengs, del que decía admirativamente "¡era filósofo y pintaba para los filósofos!" "¡Raro modo de pintura y raro público para un pintor!" comentaba Menéndez Pelayo. Como coleccionista se especializó en la escultura romana —parte de los bustos del Prado proceden de sus fondos— y en obras de Mengs, cuyos escritos editó, prologándolos.

Pocas figuras de la Europa intelectual del último tercio del siglo XVIII aventajan a Azara, consejero artístico de los Papas Clemente XIV y Pío VII, amigo de Napoleón, que le visitó en su lecho de muerte, acaecida, siendo Embajador, en París, el 26 de enero de 1804. (fig. 25).

Del ambiente de elevada cultura filosófico-artística logrado en la corte de Madrid bajo la influencia de Mengs, es muestra la "Disertación sobre la belleza ideal de la Pintura"; su autor don Guillermo Lameyra (Madrid, Imprenta de Ortega e hijos de Ibarra,

1790), que poseí manuscrita y después hube de perder, y que no he visto impresa, pese a los esfuerzos hechos; pero que Menéndez Pelayo extracta.

El mismo Menéndez Pelayo da noticia, a continuación, de unas ingeniosas consideraciones del propio autor en el "Memorial literario", excelente periódico de entonces: "la belleza ideal no es vanidad aérea, ilusión fantástica, o sueño de calentamiento"; la perfección elegida de la naturaleza es, "belleza ideal, puesto que es idea de la belleza que existe en el entendimiento, abstraída de la naturaleza sensible".

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las pensiones regias para estudiar en Roma y en París, elevaron el tono de los escritos sobre la pintura y no tardaron en escribirse tratados, que no siempre se imprimieron en su tiempo. Mal arraigado, por desgracia en España, donde se hubiera logrado un clima más propicio y, sobre todo, más nivelado con el que en Italia y en Francia se había conseguido, de no haber quedado inéditos los libros de don Felipe de Guevara, Francisco de Holanda, Díaz del Valle, Jusepe Martínez y otros que no se pusieron en manos de los curiosos y estudiosos hasta siglos después. Ello ocurrió con el "Arte de pintar", de don Gregorio Mayans y Siscar (1776), que no salió hasta 1854, cuando ya era una curiosidad más que una enseñanza eficaz.

Débense a don Diego Antonio Rejón de Silva —de quien se mencionará su valioso "Diccionario"— dos publicaciones notables; una, en particular, que sorprende no hubiese alcanzado mayor difusión ni ejercido mayor influencia, por ser la versión castellana de dos insignes obras renacentistas: "El Tratado de la Pintura, por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas..." (Madrid, 1784); va adornado con dibujos del pintor José del Castillo, de que se hablará.

De menor importancia, bien que señaladora del nivel alcanzado por la difusión del sentimiento y los conocimientos artísticos en España, bajo Carlos III, es la publicación del mismo autor "La Pintura: Poema didáctico en tres cantos" (Segovia, 1786). Modestamente, Rejón de Silva se confiesa deudor de Leonardo, Alberti, Carducho, Pacheco, Palomino y Mengs, pero calla a sus precedentes directos, a quienes en parte traduce.

Del otro poema pictórico, algo posterior, "Excelencias del pincel y del buril, que en cuatro silvas cantaba don Juan Moreno de Texada, Grabador de Cámara de S. M. y Académico de mérito de la Real de San Fernando" (Madrid, 1804), escribió don Marcelino: "Moreno de Texada era un versificador más robusto que Rejón de Silva".

Mixto de obra didáctica y ficción literaria es la extraña "Arcadia Pictórica: Ensueño, alegoría o poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Thebanio, pastor Árcade de Roma..." (Madrid, 1789). Su autor era el pintor don Francisco Preciado de la Vega.

La "Carta a G. B. Ponfredi sobre la pintura española" que escribió el mismo Francisco Preciado, el 20 de octubre de 1765, es un somero resumen de su historia.

Con evidente utilidad para escultores y pintores, se tradujo del italiano, pero en fecha en que ya no pudo aprovecharse por los incluidos en este volumen, excepto los últimos, el libro "Los Diálogos sobre las artes del diseño, escritos en italiano por monseñor J. Cayetano Bottari y traducidos e ilustrados con notas por don José Ortiz" (Madrid, 1801), obra, como era de esperar de quien había traducido a Vitrubio, impregnada de neoclasicismo rígido.

A tales estudios, que podían atraer a cuantos se dedicasen a las Artes del dibujo, acompañaban los que pudiéramos llamar especializados. De ellos, tres se dedicaron a la Escultura: el uno de carácter predominantemente práctico, de Gerardo Audran: "Las proporciones del cuerpo humano", que salió de la magnífica imprenta madrileña de Ibarra en 1780; consta de veintiocho láminas, con seis hojas de texto y es, cual puede inferirse, un capítulo, digámoslo así, del estudio de la anatomía artística, preocupación de los tratadistas a partir del Renacimiento. Lo tradujo y publicó el notable grabador Jerónimo Antonio Gil, que marchó a Méjico a dirigir la Escuela de Dibujo en 1778 y murió en Madrid en 1798. El segundo libro, de mucha mayor entidad y altura, debióse al escultor burgalés don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, y se titula "Conversaciones sobre la Escultura. Compendio histórico, teórico y práctica de ella" (Pamplona, 1786). Menéndez Pelayo lo juzga trabajo humilde y pedestre, pero que revela en todas sus páginas la honradez y limpia conciencia de un castellano viejo, piadoso y bien intencionado. Prodigia los consejos morales y se indigna con los artifices licenciosos, "contando, con fruición, cómo transformó él una Venus en Magdalena penitente".

Aunque se descienda a minucias y localismos, el número de impresos dedicados a la plástica queda muy lejano del alcanzado por los que versan sobre la pintura; y no se diga la diferencia de calidad entre unos y otros.

Desconozco el "Discurso sobre el bello ideal de los Pintores, Escultores y Poetas", del polígrafo don José de Vargas y Ponce (1760-1821), de propia minerva o, al menos conservado entre sus papeles y que creo inédito —debo su noticia al Almirante Guillén—, estará inspirado, seguramente, en las ideas del neoclasicismo imperante; el carácter general del título hace desconfiar de su interés. Tampoco he conseguido ver otros libros en que se tratará de las dos Artes: uno, de fecha temprana, escrito por Juan Martínez Salafranca: "Memorias eruditas para la crítica de artes y ciencias extraídas de las actas, bibliotecas, observaciones..." (Madrid, 1736, dos tomos y, según Palau, quedaron dos más sin imprimir); y otro, ya tardío, "Ensayo sobre los honores concedidos a los sabios en la serie de los siglos, donde se da una ligera idea del origen de las Bellas Artes", su autor, Titon de Tillet, traducción de Vicente María de Torcilla (Madrid, 1781).

En cambio, conocido y utilísimo, es el "Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores", que formó, dando autoridades clásicas a cada palabra, el caballero murciano don Diego Antonio Rejón de Silva (Segovia, 1788). Es libro hasta hoy no mejorado y, desde luego, superior al de Francisco Martínez.

Era éste presbítero y Dignidad de la Iglesia de Pamplona; se titula: "Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, o Diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, etc., con la descripción de los principales asuntos...", Madrid, 1788. Causa rubor que tan útiles y deficientes intentos no hayan tenido otra sucesión que el "Vocabulario" de Adeline traducido y algo completado por J. R. Mélida.

A las dos artes se refiere, a pesar de su título restrictivo, el docto libro del mercedario fray Juan Interián de Ayala "El Pintor christianoy erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, escrita en latín y traducida en castellano por don Luis de Durán y de Bastero" (Madrid, 1782). Su único antecedente español está en los capítulos que dedicó Francisco Pacheco en su "Arte de la Pintura"

a varios temas iconográficos. El texto latino del P. Interián se editó en 1730. El saber del mercedario era limitado en el campo artístico y su criterio harto estricto para admitir las representaciones gratas a la devoción popular y a nuestro realismo.

La masa de escritos sobre Escultura y Pintura que acaba de revisarse, que ha de considerarse incrementada con los más valiosos, por su categoría filosófica y estética, de Mengs, y de Azara, que antes se comentaron, prueba, con las memorias, oraciones y poesías leídas en la Academia, el desarrollo logrado por el mecenazgo de Fernando VI, de su hermano y de su hijo Carlos IV en el dominio de la técnica y de la historia de las artes en nuestra Nación.

Sin embargo, no se ha tratado de libros que todavía están vigentes en parte cuantiosa; recuérdese, tan sólo, una tarea tan seria y ejemplar como la del "Viage de España" del abate don Antonio Ponz, encerrada en dieciocho volúmenes cuya publicación se realizó de 1772 a 1794.

El credo académico transparece en todos los tratados sobre arte del último tercio de la centuria, comenzando por este memorable e imitado "Viage de España", que, según Menéndez Pelayo "más que un libro, es una fecha en la historia de nuestra cultura"; sus tomos, de noticias y observaciones directas, siguen hoy válidos. Si su dogmatismo neoclásico era intransigente, en particular cuando juzgaba a los arquitectos del barroco de la última época, con mayor acritud los fustigaba don Isidoro Bosarte —mejor escritor que Ponz— en su "Viaje artístico a varios pueblos de España", del que no salió más que el tomo I, en 1804; su formación clasicista estaba muy fundamentada.

La nobilísima figura de don Gaspar Melchor de Jovellanos —nacido en Gijón el 3 de enero de 1744 y muerto en Vega, entre Luarca y Navia, el 27 de noviembre de 1811— se ha asomado a estas páginas en los breves apuntes acerca de los ministros de los Reyes del siglo XVIII; si bien lo fue casi efímero, como Secretario de Gracia y Justicia, en 1797-8. Hubieron de ser grandes las esperanzas que en muchos espíritus suscitó su exaltación, confiados en cuanto podría realizar con su saber, con su honradez, con su buen juicio, aunque era previsible que la permanencia en el gobierno que encabezaba y dominaba Godoy no había de ser duradera.

Mas, por dicha, aparte de la política ejerció una función dilatada y fecunda en la vida de las Letras, las Ciencias y las Artes de España. Hubo de anotarse antes cómo alardeaba Ceán Bermúdez —"su amado Ceán" en el vocativo de las cartas— haber sido quien le animó a que estudiase las Artes, cuando ambos residían en Sevilla, con tan feliz resultado que, "en poco tiempo, llegó [Jovellanos] a entender y hablar el idioma" de ellas. Su inteligencia y su curiosidad dedicaron a las Artes del dibujo atención incomparable no ya animando a Ponz, a Llaguno, a Ceán Bermúdez para que acometiesen las grandes empresas del "Viage de España", del "Diccionario" y de los "Arquitectos y Arquitectura de España", sino aconsejándoles, enviándoles noticias y observaciones valiosas. Todavía más, consagró parte de su tiempo a escribir páginas hermosas y doctas: "Elogio de las Bellas Artes", "Elogio de don Ventura Rodríguez", leídos ambos en la Academia de San Fernando, "Informe sobre el libre ejercicio de las Artes", un fragmento, asimismo acerca de las Artes y, sin entrar en sus admirables monografías sobre el Castillo de Bellver, sobre la Lonja y sobre los conventos de San Francisco y Santo Domingo, monumentos los cuatro de Palma de Mallorca —en las que, adelantándose a su tiempo, sabe apreciar la belleza de la arquitectura medieval—, hay que referirse a los

tesoros de datos y observaciones contenidos en sus catorce "Viajes", o itinerarios (1790-1811), hasta hace poco de lectura casi irrealizable y hoy posible al haber sido insertos en la Biblioteca de Autores Españoles, tomos LXXXV y LXXXVI.

Si Ceán Bermúdez le imbuyó el gusto y la afición por las bellas Artes, Jovellanos correspondió modelándolo como biógrafo: bastaría la carta fechada en 20 de noviembre de 1795 para demostrarlo; desde el orden que la obra debería seguir, hasta su estilo, se los fija su paisano y maestro venerado.

En la misma línea que "El Parnaso español pintoresco laureado", de Palomino, y que el "Viage de España", de Ponz, ha de situarse el "Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España", de don Juan Agustín Ceán Bermúdez, asturiano, nacido en Gijón el 17 de septiembre de 1749 y que murió en Madrid el 3 de diciembre de 1829. Salió la obra, que sin aquellos precedentes no hubiera podido acometerse, en seis tomos el año 1800 y biografía alfabéticamente a iluminadores, escultores, pintores, plateros, vidrieros, rejeros, bordadores de imaginería y grabadores de láminas y en hueco. No incluyó Ceán los arquitectos, porque era empresa en que estaba metido su amigo y compañero en la Academia don Eugenio de Llaguno, quien, habiendo muerto en 1803 sin terminar su labor, le dejó sus papeles, a los que sumó cuanto había allegado, con todo lo cual publicó en 1829 los cuatro volúmenes notabilísimos "Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración", a nombre de Llaguno, colocando el suyo, modestamente, como autor de las "Adiciones".

Ceán Bermúdez, hombre formado en el Derecho, admirador, amigo y criatura de Jovellanos, había seguido la afición a la pintura y estado con Mengs en Roma, pero abandonó el cultivo del arte, dedicándose —en cuanto le dejaba libre su profesión de oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia— a su historia, además de a la Arqueología.

Tanto el "Diccionario" como el libro sobre los arquitectos fueron publicados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Comenzaron las gestiones para la impresión del primero en 1799 y no todas fueron facilidades.

Lo dicho basta para inferir cómo el academicismo constituía el credo estético de Ceán Bermúdez, si bien, su sentido histórico le hiciese apreciador de formas artísticas muy distantes de aquél. Fue tarea de sus penúltimos años —febrero de 1823 a mayo de 1825— la redacción de los once tomos manuscritos, en su mayor parte inéditos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la "Historia del Arte de la Pintura en España", en la que ordena cronológicamente y críticamente las noticias insertas en el "Diccionario", adicionando aquellas, en cuanto le fue posible, y valorando la significación de la pintura medieval. Su amplitud de criterio resplandece, también, en su "Descripción de la Catedral de Sevilla" (1804).

P A R T E P R I M E R A

LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN EL SIGLO XVIII

LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN EL REINADO DE FELIPE V

LOS ARTISTAS DEL SIGLO XVII QUE TRABAJARON EN EL SIGUIENTE

De la generación artística actuante en el último tercio del siglo XVII habían desaparecido en Andalucía el malagueño Pedro de Mena († 1688) y el sevillano Pedro Roldán († 1700). Los mejores, entre los que salvaron la divisoria, fueron la hija del último citado († 1704), los granadinos José de Mora y José Risueño —el primero, que después de pasar varios años con la salud mental perdida, murió en 1724 y el segundo, que vivió hasta 1732—, un castellano, Narciso Tomé († 1721?) y José de Churriguera, madrileño. La enumeración basta para atenuar la repetida y tajante sentencia del aniquilamiento de la producción artística escultórica, con caracteres castizos, al ocupar el trono la Casa de Borbón. Incluso abierto el campo para el cultivo de los nuevos ideales, fuera de Salzillo —que entronca con los precedentes—, Ferreiro, Castro y Manuel Álvarez, no surgieron en el XVIII escultores comparables a los mencionados sobrevivientes en su primer tercio.

LA ESCULTURA EN ANDALUCÍA.—Luisa Roldán (nacida en 1656) es la mujer española de mayor y más merecida fama artística. Formada al lado de su padre, un estudio, no emprendido, habrá de situarla, probablemente, en nivel elevado. La colaboración con Pedro —según se deduce de la anécdota relatada por Ceán Bermúdez respecto del San Fernando que tallaba para la catedral de Sevilla— es indicadora de su genialidad y del avance que significaba su estilo: la imagen había resultado rígida, y a disgusto del Cabildo, y, la escultora, sólo con unos cortes en las ingles y en el cuello, consiguió quedase “tan airosa la figura”, que los canónigos “creyeron que era otra distinta”. Apunta aquí la gracia que iba a ser característica del arte que se forjaba y al cual la Roldana sirve de heraldo.

Según Ceán Bermúdez, llega a la Corte en 1692, y tres años después, a 21 de junio, le da el Rey el título de Escultora de Cámara; pero ya lo ostenta al firmar la Santa Clara de vestir, de las Descalzas de Mula. Por entonces esculpe el hermoso San Miguel, para El Escorial y ¿quién no percibe en esta obra el encanto y la elegancia propios ya del siglo XVIII? Carécese de documentación acerca de cómo pudo adquirir la escultora tal aire “rococó” en profecía —aparte de cuanto deba a su propia sensibilidad—. Probablemente, hubo de recibir influjo de esculturas napolitanas y sicilianas llegadas a Andalucía. Un bellísimo San Miguel, policromado con riqueza, y que, procedente de un convento salmantino, se exhibe en el Museo de Pontevedra, y otras tallas del mismo esti-

lo, pudieron, seguramente, contribuir al de La Roldana. Sin duda, de Nápoles dependió también su técnica de escultora en barro, pues de allá venían "figuras de Nacimiento", género en que se distinguió. Mediante ellas, la Italia meridional devuelve a España el influjo que había ejercido en la técnica realista sobre el Reino de las Dos Sicilias.

Si en las estatuas de madera de los Santos Patronos Servando y Germán de la catedral de Cádiz, documentados en 1687, con rasgos en la talla aprendidos de su padre —como la factura de la cabellera—, apunta ya la morbidez del modelado, casi sensual, que se supondría posterior en algunos años, vemos, de muy pocos después —porque uno está fechado en 1691—, los dos deliciosos grupos de barro, de la colección formada por el Conde de Güell en Barcelona, Santa Ana dando lección a la Virgen, entre San Joaquín y Ángeles, que su propietario creía era el citado en el guardajoyas de Palacio por Ceán Bermúdez siguiendo a Ponz, pareja de la Sagrada Familia, que ostenta la firma y la data, en los cuales se admira, en particular, en éste, todo el sentido del "rococó" expresado magistralmente.

Si carece de fecha el grupo de Santa Ana, de la Colección del Conde de Güell —repetido, con variantes, en la Hispanic Society—, tampoco constan las del muy bello, firmado, del propio Museo neoyorquino, Los desposorios místicos de Santa Catalina ni la de La Virgen de la Leche, de la catedral de Santiago, de alto relieve (fig. 28), ni la de bulto redondo de la capilla de San José, en la salmantina. Resulta difícil, por ello, ordenar la cronología de la artista. Incluso sus obras datadas no definen un desarrollo lógico. Mientras La Sagrada Familia (1691), de la colección Güell (fig. 29), anuncia el "rococó", en la Santa Clara, de Mula (1692), y en el Nazareno (1701) que, encargado para San Diego de Alcalá, fue enviado a las clarisas de Sisante (Cuenca), hay como un retorno al realismo; y mientras El Nacimiento (1704) que poseían en clausura, antes de 1931, las agustinas de Santa Isabel de Madrid, seguía la línea iniciada trece años antes, en igual fecha está firmada La Anunciación, pareja de El Nacimiento, relieves ambos, de madera, que en 1903 tenía en Sevilla el Duque de T'Serclaes, de evidente tradicionalismo; y adviértase que estas tres últimas obras son del año postrero de la vida de la escultora. Por tal vacilación en la tendencia, no pueden situarse en fecha segura otras obras, como el San Antonio de Padua —con error tenido por San Francisco, en el Victoria and Albert Museum—, La muerte de la Magdalena, de la Hispanic Society; el San José con el Niño, en Santiago de Utrera, y La Peregrina, de Sahagún, con el aire de una pastora de Watteau.

El papel de Luisa Roldán fue el de preparar el cambio al nuevo estilo mediante esos grupos de barro, seguramente de escaso precio, y siempre de pequeño tamaño que, adquiridos por conventos y particulares, difundieron la expresión plástica de la ternura y de la gracia. Sin duda, hubo de tener seguidores mal conocidos como el autor de una Virgen con el Niño, rodeados de ángeles (propiedad de don M. Corcho, Madrid), composición deliciosa, policromada con primor (fig. 27).

Sin que se advierta imitación, La Roldana guarda en la escultura algo de la "angélica facilidad" murillesca. Queda aludida su probable relación con la plástica italiana: en los estucos de Giacomo Serpotta, el siciliano nacido el mismo año que la sevillana († en 1732), se encuentran genios alados y ángeles de la misma familia; pero, hasta ahora es incógnito el camino que explique el parentesco.

La influencia de las creaciones de La Roldana penetró en el reinado del primer Bor-



Figs. 27, 28 y 29.—L. ROLDÁN, "LA ROLDANA": LA VIRGEN Y EL NIÑO (M. CORCHO, MADRID), LA VIRGEN DE LA LECHE (CATEDRAL DE SANTIAGO) Y LA SAGRADA FAMILIA CON ÁNGELES (COLECCIÓN CONDES DE GÜELL, BARCELONA).



Fig. 30.—ANÓNIMO, DISCÍPULO DE LA ROLDANA: RUTH (CAMARÍN DEL MONASTERIO DE GUADALUPE). Fig. 31.—N. FUMO: EL ÁNGEL DE LA GUARDA (PARROQUIAL CASTRENSE, CÁDIZ).

bón, motivo de que se le hayan atribuido estatuas, como las ocho Mujeres fuertes del Antiguo Testamento, en el camarín de la Virgen de Guadalupe, en su santuario extremeño; una de ellas, Ruth, se reproduce, por ser significativa de lo que se viene indicando (fig. 30); estas decorativas imágenes no pueden ser de la escultora sevillana porque se hicieron a partir de 1736. Es curioso anotar que son de madera policromada las carnes y de lienzo encolado los paños. Factura y espíritu recuerdan los roldanescos, como, asimismo, el aire bucólico, mas con un punto de vulgaridad, de que están exentas sus obras seguras.

En Cádiz, y en la Corte, trabajó el italiano Nicolás Fumo, firmante de la imagen del Ángel de la Guarda, titular de la parroquia castrense gaditana; figura de garbo y gracia grandes. Ceán cita otras esculturas de su mano, mas, el ignorar las fechas de este artista, probablemente padre de Basilio, también escultor, que murió en 1797, hace incierta la relación (fig. 31).

Al igual de lo observado en el Renacimiento que, al introducirse en España, se anticipa en la orfebrería, se comprueba que el estilo en gestación a fines del XVII, llámese final del barroco, o rococó, marca su presencia en obras de metal excepcionales. Admiran en la catedral de Palma de Mallorca, los dos grandes candelabros de plata proyectados por el mallorquín Juan Roig, del que decía Ceán que "fue tan acertado en la escultura como desatinado en la arquitectura, como se ve en sus retablos", y ejecutados por el gran platero Juan Matons, de Barcelona, en 1704, el año en que moría la Roldana. Pocas obras superan la riqueza y la gracia de estas piezas en que los ángeles, entre hojas carnosas, en las más diversas actitudes, preludian todo el seductor encanto del nuevo arte (figs. 32 y 33).

En dirección muy diferente de la Roldana se muestra el granadino José de Mora, hijo de escultor, bautizado en Baza el 1.º de marzo de 1642. Como aquél, consiguió el ser nombrado escultor del Rey, al comenzar el reinado de Carlos II. Residente casi siempre en Granada, su salud hubo de quebrantarse a finales del siglo al parecer, y fue aislándose de todos, ocultándose para trabajar; su temperamento melancólico crea formas artísticas en las que Gallego Burín ve "una decadencia, o bien, una intelectual estilización". En 1704 labra el San Cecilio de la catedral de Granada, noble y solemne; en 1712, el San Bruno grande, para la Cartuja granadina —como el San José—, obra, pese a su fecha, muy seiscentista pues, está inspirada en la de Pereira de la Academia de San Fernando, según hizo observar el crítico citado. Muy superior es el San Bruno pequeño, del altar mayor que, con el Cristo de la expiración, en San José, "sin torturas, sin sangre, sin dolores, es —al decir del mismo Gallego— una de las más puras y egregias expresiones del ideal cristiano", y con la Soledad, de 1671, en Santa Ana, de Granada también, corona la cima de la maestría de Mora. Su alma torturada acertó a expresarse en el San Bruno diminuto, que puede considerarse como la última joya del realismo barroco español en la escultura.

¿Es el San Bruno ya del siglo XVIII? Falta seguridad para afirmarlo, si bien, su faz mística, conturbada, casi angustiosa, pudiera estimarse propia de quien pronto habría de quedar enajenado y vivir loco en sus últimos años. "Este San Bruno —escribió Gallego Burín— como cartujo que es, no habla, pero vuela."

Sobrevivió un lustro a José de Mora su hermano Diego (1658-1729). Esculturas suyas con fecha segura son el San Gregorio, de 1707, para la catedral de Granada, pareja del

San Cecilio, de José, desprovisto de su prestancia, aunque más movido y la Virgen de las Mercedes, de 1726, hoy en la iglesia de San Ildefonso. Sin la hondura y las sutilezas expresivas fraternas, Diego de Mora era tallista vigoroso, apegado a la tradición barroca, según muestran el San José de la Magdalena de Granada, de tan graciosos "contrapostos" de Padre a Hijo, y La Dolorosa de San José de la misma ciudad, (fig. 34 y 35).

El tercer granadino continuador de la escuela de Alonso Cano, fue José Risueño (nació en 1665, y murió en 1732). Como aquél, también cultivó la pintura. Sus obras andan confundidas con las de los Moras. Gómez Moreno, padre, le atribuyó el San Juan Bautista, de la Cartuja, y el imponente Cristo crucificado, con cuatro clavos, del Sacromonte, de factura desigual, por la superioridad de la cabeza y del torso sobre las extremidades. Añadiré que estas viriles esculturas no justifican, ciertamente, el juicio de Gallego Burín cuando dice que "Risueño sostiene con femenina y amanerada gracia las enseñanzas", de Cano.

A los demás focos artísticos en la época que estudiamos no cabe compararlos en importancia, en cuanto a la escultura, con los andaluces que acabamos de recordar.

LA ESCULTURA EN CASTILLA.—El foco artístico de la Corte, aun considerándolo ampliado a toda Castilla, produce en este tiempo escasa cosecha. La hermosa cabeza cortada de San Pablo, del museo de Valladolid, procedente del convento de su nombre, en la misma ciudad, encierra un verdadero misterio: está firmada: "Juº. Alº. V.º Abrille y Ron fat. Matritis, 1707". Concebida y ejecutada en grande, su efectismo no resulta artificial, excepto en lo que a muchos seduce: la verdad en la que pudieramos llamar exactitud anatómica del corte. Su valor reside en la grandiosidad del dibujo y la fuerza del modelado (fig. 36). Nada que no sea la copiada firma se sabe del autor. Es más, hasta hace pocos años no se le atribuyeron otras obras. Parece acertado adjudicarle el hermoso busto de San Pablo, del Museo Cerralbo, y don Elías Tormo pensaba en Villa Abrille ante el Crucifijo barroco de la iglesia de Maravillas, en la plaza del Dos de Mayo (Madrid); en la cabeza cortada de San Anastasio, en la capilla de la Venerable Orden Tercera, al lado de San Francisco "el grande" y en el Crucifijo, de la Congregación de Gracia, que Orueta creía de Pedro de Mena. Queden reunidas esas hipótesis sobre el escondido autor de esta obra capital, que es su único testimonio. ¿Será la última, genial, producción de un malogrado? Es evidente su relación con pinturas sevillanas que responden a vieja tradición, tanto que el Prado posee una cabeza del Bautista, sobre tabla, con atribución antigua a Luis de Vargas, depositada hoy en la Casa de Lope de Vega, en Madrid, y acaba de adquirir un buen lienzo firmado por Francisco de Herrera "el viejo"; esta tendencia fructifica también en el taller de Murillo y, en el de Valdés Leal, pues alguna cabeza cortada hay con la firma de Lucas Valdés y de don Sebastián del Llano Valdés y, corriéndose el gusto truculento a Granada, no faltan en su tierra versiones de Torcuato Ruiz del Peral. También, en Valladolid, se dio la repetición de esta representación para los Santos decapitados de mayor devoción: el Bautista y San Pablo. Tiene gran fuerza la cabeza vallisoletana de San Juan que, desde luego, no es de la mano de Villa Abrille.

LAS "MÁQUINAS" PARA SOLEMNIDADES Y LOS RETABLOS.—De igual modo que no se tendrá idea fiel del barroquismo del XVII sin el estudio de los escasos dibujos, poco numerosas estampas y abundantísimas relaciones de las solemnidades celebradas con gran apa-



Figs. 32 y 33.—J. ROIG Y J. MATÓNS: CANDELABRO DE BRONCE (PORMENORES), CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA.



Fig. 34.—D. DE MORA: SAN JOSÉ (IGLESIA DE LA MAGDALENA). Fig. 35.—D. DE MORA (?): LA DOLOROSA (IGLESIA DE SAN JOSÉ, GRANADA).





Fig. 36.—J. A. VILLA ABRILLE: SAN PABLO (MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA, VALLADOLID).

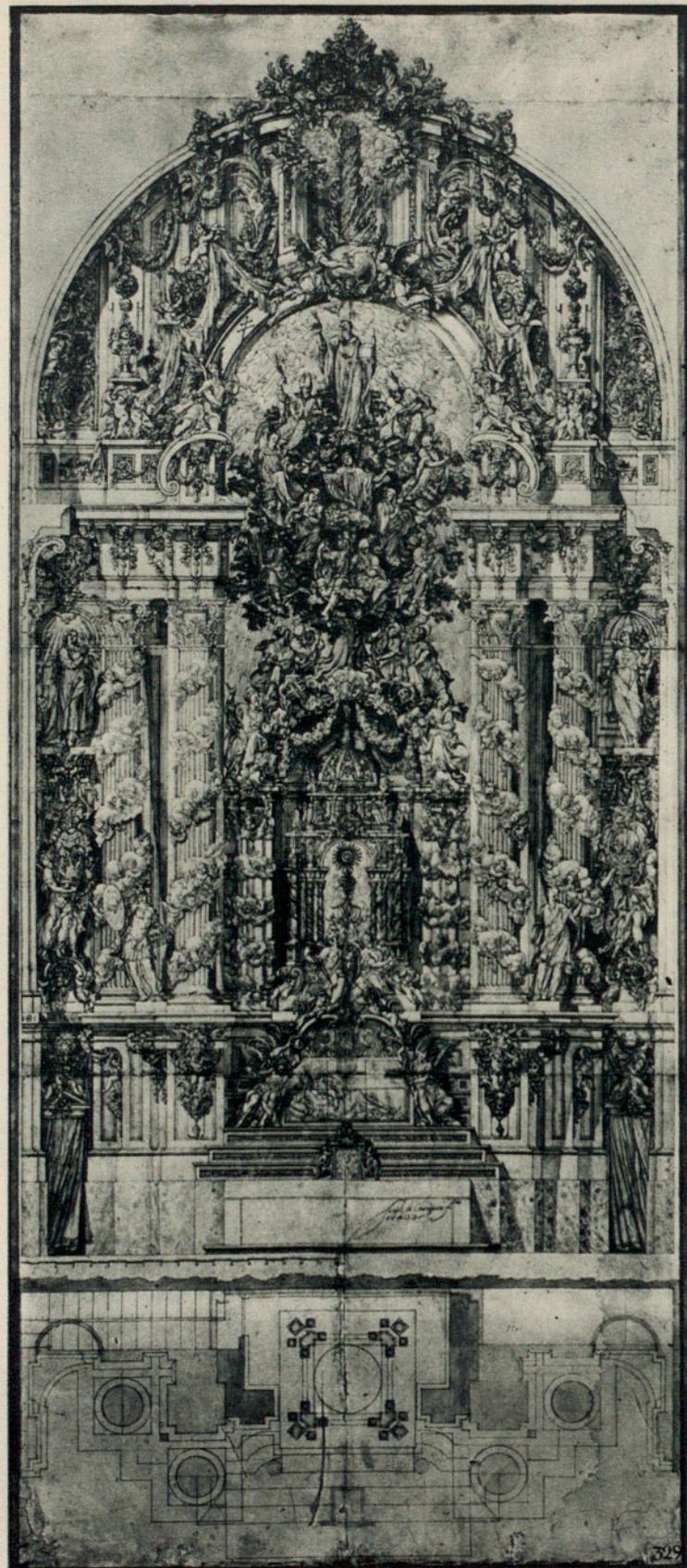


Fig. 37.—J. CHURRIGUERA: DIBUJO PARA EL RETABLO DE SAN BASILIO, DE MADRID (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

rato, no por efímero menos expresivo y esclarecedor de los ideales y de las formas preferidos para tales conmemoraciones —desde el túmulo de Felipe II (1598) hasta los de María Luisa de Borbón, mujer de Carlos II (1689) y del mismo Rey (1700)—, resultará incompleto el conocimiento del siglo XVIII si se prescinde del desarrollo del mismo género bajo los Borbones. Pero la tarea ocuparía largo espacio.

No tengo noticia anterior a la que da el folleto dedicado "Al Rey N. S. y, por su real mano, a Luis XIV el Grande ofrece... Granada la descripción de los funerales por Luis, XX delfín de Francia... en 6 y 7 de julio del año pasado 1711"; son treinta y dos folios, con doce grabados y una lámina plegada. Se confió al célebre arquitecto madrileño don Pedro de Ribera el catafalco cortesano erigido en honor del mismo Delfín duque de Borgoña, padre de Felipe V, en 12 de octubre de 1712, según Bottineau.

Dice el citado historiador que el catafalco de la Reina saboyana es desconocido pero que se sabe trabajó en él el pintor Juan Vicente, que será el apellidoado "de Ribera".

Sería una "máquina" que recordaría la que Churriguera había concebido con lozana fantasía un cuarto de siglo antes para la primera mujer del Rey Hechizado y que se conoce por el hermoso dibujo que perteneció a don Félix Boix y por el grabado de Ruiz de la Iglesia, inserto, no muy verazmente por D. Juan de Vera Tasis "Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequia de doña María Luisa de Borbón" (1690) en el que ve Danvila y Jaldero la adaptación de los modelos dados por Wendel Dietterlin en su "Tratado de Arquitectura" (Estrasburgo, 1594), precedente varias veces aducido mas no debidamente analizado para el origen de la fase más exagerada de nuestro barroquismo.

A esta "máquina" —pues lo sería— construida en 1714, sucedieron las del hijo malogrado Luis I, que pasó "de ser flor a ser estrella", según el verso final del soneto de Gerardo Lobo, y el de Francisco, duque de Parma, padre de Isabel, la segunda mujer de Felipe V, y tantos como, seguramente, se erigieron, sólo para días, en catedrales y monasterios.

Personalidad artística de enorme resalte, particularmente como arquitecto, es la de José de Churriguera (Madrid, 21 de marzo de 1665 - † 2 de marzo de 1725). Culmina en él la invasión triunfal del barroquismo extremado, con justicia en España bautizado por su apellido. Sus dotes como escultor no le fueron regateadas por los neoclásicos, en tiempos en que se abominaba de sus escandalosas transgresiones de la preceptiva vignolesca. En 1702 esculpe las Virtudes teologales y la Fortaleza, los Evangelistas y los ángeles que sostienen jugando sus repisas del retablo de El Salvador, de Leganés, con valentía que supera a casi todo lo contemporáneo suyo. No se conservó más que hasta mediados del siglo XIX, el gran retablo, para San Basilio, de Madrid; subsiste su dibujo, fechado en 1717, en la Academia de San Fernando, creación deslumbradora en su traza y, seguramente, en su talla, así la imagen del titular, como las de los grandes ángeles del primer cuerpo (fig. 37).

De reciente, Bonet Correa ha documentado que es suyo el hermoso retablo de la iglesia de las Calatravas, de Madrid, traza y esculturas; de éstas, las magníficas de San Benito y San Bernardo, que Ceán Bermúdez, y cuantos le siguieron, atribuyen a Pablo Velázquez, fueron destruidas en 1936. La obra se comenzaría en 1721, y en 11 de noviembre de 1723, se le concede un plazo de diez días para terminarla. Se conservan La Inmaculada y el Salvador, menos geniales que las perdidas e incluso que los ángeles de la hornacina a manera de arco triunfal.

Ejemplos tales desmienten, desde el centro de la Península, que estuviese en 1700 agotado el genio creador.

LA ESCULTURA EN LEVANTE.—La aportación escultórica levantina, concretamente valenciana, en el primer reinado de Felipe V tiene carácter peculiar; como se ha señalado respecto al estilo de Luisa Roldán, también se percibe la influencia italiana; pero procedente de Génova más que de las Dos Sicilias. Ello se debió, cual en tantas ocasiones, a la circunstancia de la venida de dicha ciudad de Julio Capuz, que se estableció en Onteniente, tronco de una familia de escultores, pues lo fueron, su hijo, de igual nombre, y tres nietos. Leonardo Julio (1666 - † 1731), fecundo artista, en la dirección más templada del barroquismo, de quien refiere Orellana la anécdota —paralela de la que se atribuye a Salzillo— de haber hecho llorar a una hija para que le sirviese de modelo al labrar la imagen de la Soledad, con destino a su capilla de Valencia. Sus dotes artísticas eran menguadas y mi maestro D. Elías Tormo, tan valencianista, sólo libera de su condena como obras "indignas de atención", considerándolas "aceptables", las cuatro esculturas en Santa Cruz, antes el Carmen calzado, de Valencia. Menos valiosos fueron sus hermanos: el dominico fray Francisco, que se especializó en tallar, caprichosamente, pequeñísimas piezas —huesos de cerezas, marfiles para sortijas, etc.— y don Raimundo, personaje pintoresco que, como escultor, se especializó en hacer figuras de marfil de pobres madrileños.

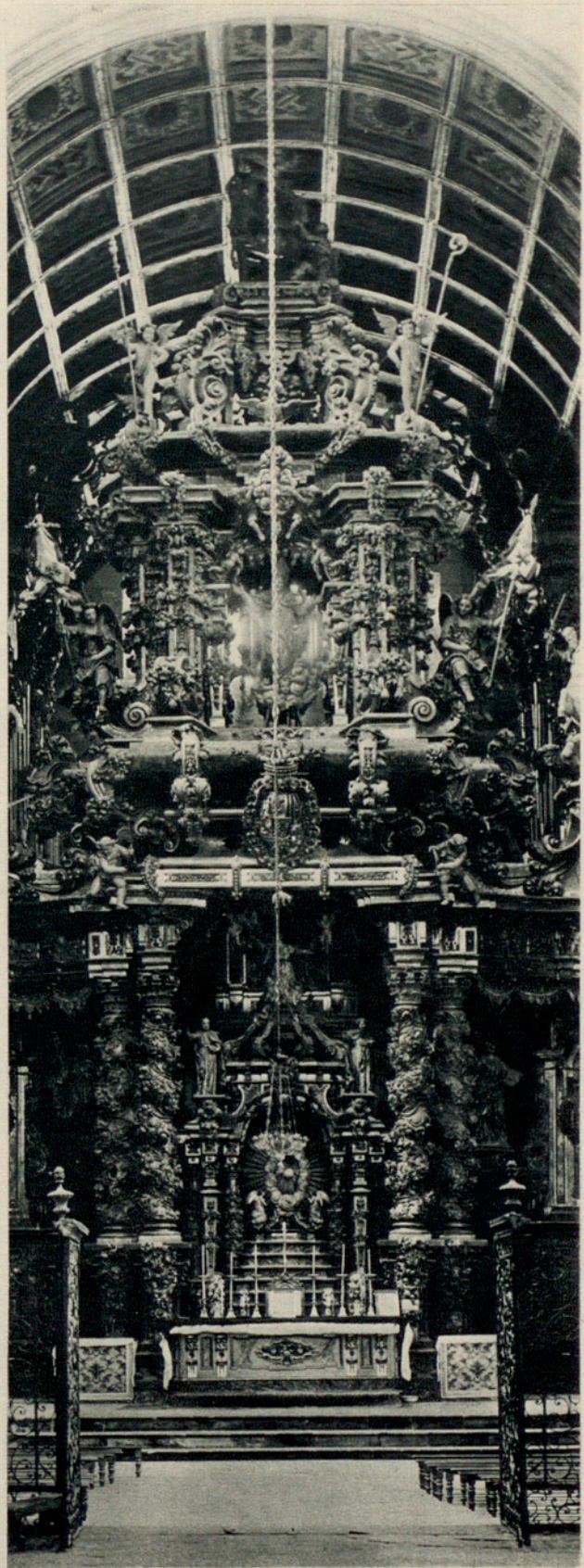
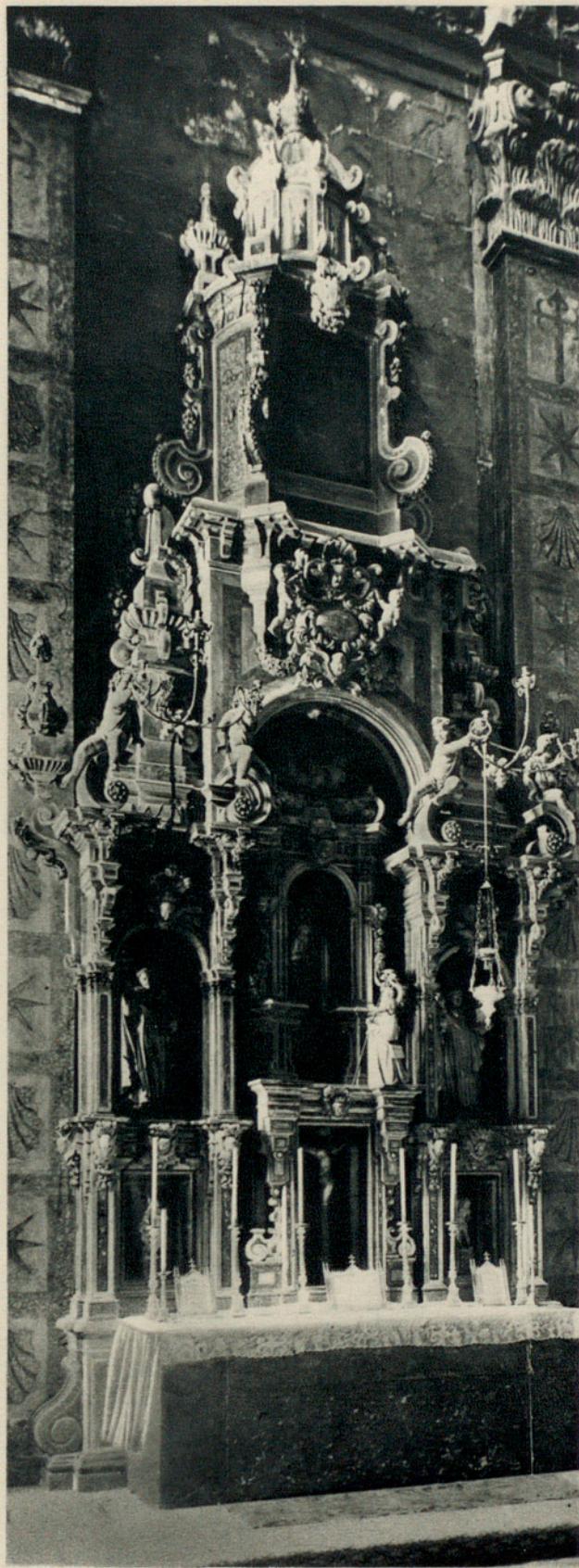
Recuérdese la venida de Italia a Murcia del capuano Nicolás Salzillo († 1727). Las vicisitudes de la guerra de Sucesión, muy dura en tierras levantinas, dificultaron el desarrollo artístico. En Cataluña, la Corte efímera del Archiduque, tampoco llegó a ser foco importante, pese que allí residió el gran tracista de arquitectura y pintor Ferdinando Galli Bibiena, boloñés (1657 - † 1743).

LA ESCULTURA EN GALICIA.—Muy lejano de Levante, el núcleo artístico gallego tiene en Fernando de Casas y Nóvoa († en 1749) la única personalidad española del tiempo equiparable a José de Churriguera en ímpetu creador como arquitecto. En sus obras recurría siempre a la escultura, que, al parecer, no ejercitaba, concediéndole papel trascendental en los magnos conjuntos: por ejemplo, en los retablos de la capilla del Pilar, en la Catedral (fig. 38), y en el mayor de San Martín, en Santiago (fig. 39); en el de la Virgen de los Ojos grandes, en la catedral de Lugo; en la fachada del Obradoiro en la compostelana, para recuerdo de sus creaciones capitales.

Tampoco en Galicia agonizaba el arte al advenimiento de los Borbones, y fue extraordinario el auge que pronto adquirió. Desde los tiempos del románico no había conocido aquella tierra florecimiento comparable en la arquitectura y en la escultura.

LA PINTURA EN LA CORTE Y FUERA DE ELLA.—¿Qué valor justo puede adjudicarse al tópico, de la muerte del arte español castizo coincidente con la de Carlos II, referido a la pintura?

Sin duda, mucho más crecido que el calculable respecto a la escultura. Los nombres de Ruiz de la Iglesia, Busi, Vila, Juncosa, Conchillos, Ruiz González, Matías de Torres, etcétera, nada, o muy poco dirán a los lectores, quizá ni a los conociedores de la historia



Figs. 38 y 39.—F. DE CASAS NÓBOA: RETABLOS DE LA CAPILLA DEL PILAR (CATEDRAL), Y DE SAN MARTÍN PINARIO (SANTIAGO DE COMPOSTELA).



Figs. 40 y 41.—LUCA GIORDANO, "LUCAS JORDÁN": EPISODIO DE LA BATALLA DE SAN QUINTÍN, Y MARÍA HERMANA DE MOISÉS EN EL TRIUNFO DE ISRAEL (BOCETOS), EN EL MUSEO DEL PRADO.



Figs. 42 y 43.—LUCAS JORDÁN: LOT Y SUS HIJAS, Y APARICIÓN DE LA VIRGEN EN UN NAUFRAGIO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 44.—LUCAS JORDÁN: EL BAÑO DE BETHSABÉ (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 45.—LUCAS JORDÁN: LA MUERTE DEL CENTAURO NESO (MUSEO DEL PRADO).

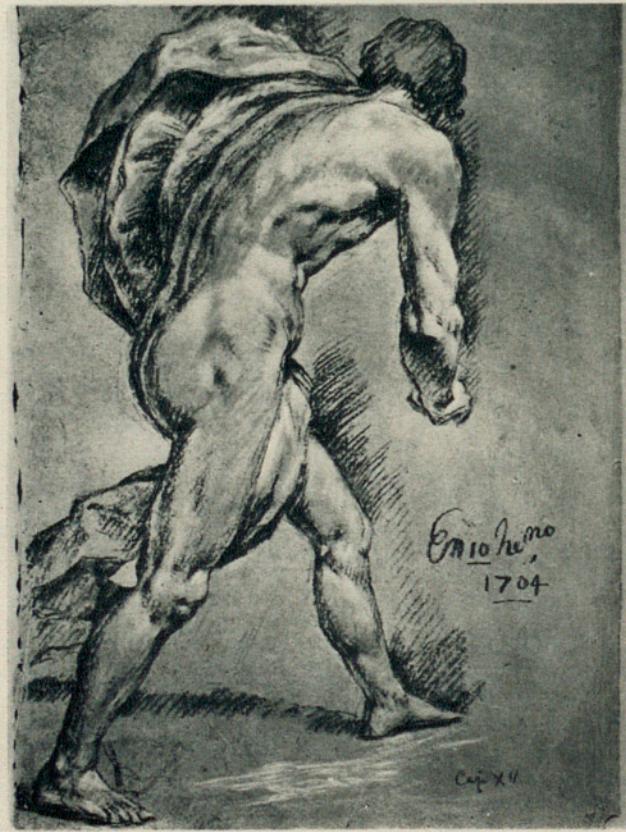


Fig. 46.—A. PALOMINO: LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Fig. 47.—J. A. DE EZQUERRA: EL AGUA. Fig. 48.—F. I. RUIZ DE LA IGLESIA: LA DUQUESA DE AVEIRO. Fig. 49.—J. CONCHILLOS: ACADEMIA. DIBUJO (MUSEO DEL PRADO).

artística española; pues, desde luego, ninguno de ellos cabe equipararlo con los de Carréno († 1685), Valdés Leal († 1690), Claudio Coello († 1693)...

Pero, en 1701 estaba en la Corte un gran pintor: Luca Giordano, de Nápoles; llamado en España Lucas Jordán, porque era oriundo de tierra de Jaén. Nacido en 1632, había venido a servir a Carlos II cuando contaba sesenta años. Hoy no es admisible la severísima sentencia del austero Jovellanos: "Entretanto, se aparece en Madrid el hombre extraordinario que debía acabar, de una vez, con los artistas y las artes españolas". Su fama y sus obras llegaron a oídos del Rey, principalmente, por los virreyes y embajadores. Llegó en el mes de mayo de 1692 acompañado por un hijo, un yerno y dos ayudantes. Con acrecidos gajes y honores marchó a El Escorial para pintar la gran escalera, que acabó en siete meses, acreditando la exactitud del mote que le aplicaban "Luca fa presto"; mostrando fuerza y belleza de colorido sorprendentes (figura 40.) Siguió a esta magna obra la empresa, casi inverosímil, de las diez bóvedas de la Basílica, que desde la construcción del Monasterio permanecían desnudas (fig. 41). Al regresar a Madrid se ocupó, sin holgar ni en las fiestas, ejecutando el soberbio techo de El Casón del Buen Retiro (Lám. I), su obra capital, si no le disputa la primacía la bóveda de la sacristía de la Catedral toledana.

El fecundísimo decorador al fresco pintó, asimismo, mucho al óleo, que empleaba, como es lógico, para los bocetos de sus composiciones murales; pero también empleaba esta técnica en centenares de lienzos desempeñados con sobra de facultades, cultivando los géneros más diversos, haciendo gala de derroche de dotes que le permitían imitar desde el estilo de Rafael al de Rembrant; con detrimento de su propia genialidad.

El cambio de dinastía no trajo novedad en el favor regio; si Carlos II, al decir de Palomino, hizo a El Escorial varias jornadas para verle pintar, en 24 de noviembre de 1701 —según Bottineau— escribía el Duque de Harcourt a Luis XIV, que Felipe V "se ocupa cuando no tiene que hacer en ver cómo pintan y, precisamente, aun ayer se entretuvo tres horas en ello". Igualdad de regios favores bien expresiva.

Sin embargo, como era codicioso, quizá receló que la guerra que comenzaba traería escasez de dinero, para el arte, o quizá porque se sintiese viejo, decidió regresar a su patria, aprovechando ir en el séquito del Rey el 1.º de mayo de 1702. Murió en 12 de enero de 1705. Su genio multiforme no podía ser heredado. En torno a su figura gigantesca no había más que pigmeos en la Corte española, sobre los cuales, apenas pudo ejercer influencia. Sólo Palomino le siguió de lejos.

Lo prolífico de Lucas Jordán dificulta la selección de ejemplos definidores de su genio. Acompañan a estas páginas varios significativos. De su primera obra escurialense, el friso de la gran escalera con episodios de la Batalla de San Quintín, el boceto para uno de los trozos; vibrante al par que equilibrado (fig. 40). De la gigantesca empresa de las bóvedas de la Basílica, el boceto para la de la derecha del crucero: El viaje a la Tierra de Promisión, en la parte en que se ve a María, hermana de Moisés, con las demás mujeres cantando, acompañadas de instrumentos, en comitiva triunfal (fig. 41). Otro boceto de fuerte factura, es La aparición de la Virgen a una Bienaventurada en un naufragio; el tema y su destino los desconozco (fig. 43).

También en el Museo del Prado, como los anteriores, mas no bocetos, hay lienzos tan bellos como Lot y sus hijas, con la mujer convertida en estatua de sal al fondo, pintado

para sobrepuerta, que en 1701 estaba en la ermita de San Juan en el Buen Retiro (figura 42). De estilo distinto, siguiendo los que combinan enseñanzas de los venecianos con las de Guercino: El baño de Bethsabé (fig. 44), descubre al propio tiempo, el recurso muy personal de las figuras del primer término incompletas, para agrandar el ámbito abarcado. Por fin, el bellísimo lienzo La muerte del centauro Neso, que llevaba raptada a Deyanira; en el río se ve a su esposo Hércules con el arco; el fondo de paisaje lleva a pensar en las enseñanzas aprendidas por Jordán en los boloñeses (fig. 45). Asombra la cantidad de sugerencias aportadas por el napolitano a España, que tardaron décadas en ser aceptadas, y siempre parcialmente, por los pintores de la Corte madrileña; nótese, por ejemplo, que El baño de Bethsabé sirvió de modelo para un tapiz de la Real Fábrica.

A su marcha, sólo un pintor semi-descollante quedaba en la Corte: Antonio Palomino y Velasco; había nacido en Bujalance (Córdoba), el 1.º de diciembre de 1655; el 23 de junio de 1688 fue nombrado Pintor del Rey. Pasado un decenio, pintaba la bóveda de San Juan del Mercado en Valencia, su principal producción pictórica; también cultivó el óleo, más obediente en esta técnica a lo aprendido de los españoles que de Jordán.

Palomino fue notable fresquista y pintor al óleo nada vulgar. A aquella técnica fue conducido por admiración hacia Lucas Jordán; ningún español de su tiempo le aventajó y, posteriormente, sólo Goya. Pintó la bóveda de la capilla del Ayuntamiento de Madrid, acertando, sobre todo, en los medallones; en 1699 y 1700 realizó la espléndida decoración de los Santos Juanes, de Valencia; después, la de la capilla de la Virgen de los Desamparados, en la misma ciudad; en 1707, el medio punto en el Coro de San Esteban, de Salamanca, para el que, como observó Goya Nuño, se inspiró en El triunfo de la Iglesia, de Rubens, prueba de continuidad dentro del barroco; en 1712, según Gallego Burín, colaborando con Hurtado Izquierdo, la cúpula del Sagrario de la Cartuja granadina; en 1723, final de su carrera de fresquista, la del Sagrario en la cartuja del Paular; realiza en ella "una de sus más bellas y frescas invenciones, de las más libres, de las mejor imbuidas por el espíritu del nuevo siglo", en opinión de Goya Nuño.

Como pintor al óleo se conocen pocos cuadros suyos, creo que ninguno fechado. El mejor —y así lo estima también Goya Nuño— es La Inmaculada, del Museo del Prado, firmada con iniciales, cercana a las que la escuela madrileña del siglo XVII repitió incansable (fig. 46).

Discípulo y, hasta colaborador, o continuador suyo en la serie de los "Cuatro elementos", fue Jerónimo Antonio de Ezquerra, del cual casi nada se sabe, autor de El Agua (fig. 47), perteneciente al juego de cuadros alegóricos que acaba de mencionarse; el inventario del Buen Retiro, de 1747, especifica que, los otros tres lienzos, eran del maestro. Es un magnífico paisaje, con el dios Neptuno al fondo, de género y mérito inusitados entre los españoles, pues aventaja a los de Benito Manuel de Agüero en la transparencia del ambiente y en el valor constructivo del arbolado.

Habían precedido en la muerte a Palomino dos pintores, como él, ejercientes bajo Carlos II, que alcanzaron el reinado del primer Borbón: Juan van Kessel "el mozo" (1634, en Amberes; † c. 1708) retratista afamado, del cual no se conoce más que el cuadro Una familia en un jardín, firmado en 1680, que posee el Prado y describió Palomino; añádase



Lám. I.—LUCAS JORDÁN: TECHO DE EL CASÓN DEL BUEN RETIRO, SEGÚN LA COPIA DE J. GARNELO

que no agradó a Felipe V el retrato que hubo de hacerle; y Pedro Ruiz González, artista de mayor empuje —nacido en Arandilla (Cuenca) en 1640, murió en Madrid, el 3 de mayo de 1706—, su lienzo en el Prado, Cristo en la noche de la Pasión, que firma en 1673, revela maestría y preferencia por la gama fría, cual si hubiesen llegado hasta él pinturas de El Greco; ya Ceán encomiaba el venecianismo de sus bocetos, hoy desconocidos, y Palomino, al referirse al cuadro del Museo, invoca el nombre de Veronés. La mayor parte de sus pinturas se quemaron en 1720 y en 1936. La única obra suya del siglo XVIII que se conoce es El Divino Pastor, firmado en 1705 que, propiedad del Prado, está en depósito en Almería. Sus dibujos, igualmente avenecianados, revelan a un artista bien dotado, pero sin inquietudes respecto a la continuidad del estilo en que hubo de formarse.

Lo mismo cabe consignar con referencia a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, madrileño, nombrado Pintor del Rey el 30 de diciembre de 1689, confirmándole, sin salario, Felipe V el 23 de septiembre de 1702; comparable a su medio homónimo en la destrucción de sus obras y también en cierto aire “grequista”, que D. Elías Tormo percibía en tres grandes lienzos, que estaban en Las Calatravas de Madrid, perdidos cuando la guerra. El Prado posee un buen retrato de una mujer anciana con toca religiosa (?), de fuerte verismo y que suscita, asimismo, el recuerdo de obras de El Greco. El letrero que rodea el óvalo dice: DECUS INMORTALE TVORUM —AETATIS SVAE 85 “Franciscus Ignatius Ruiz faciebat 69”, que no puede ser la fecha, porque, al dorso, un letrero especifica: “La exma.Sa.Da. María de Guadalupe, Lancastre y Cárdenas Du[quesa] de Aveiro, de Arcos y Maqueda, mi madre y Sra., Dios nos la guarde quanto ymporta y todos hemos menester. A 10 de henro. Año 1706” (fig. 48). A esta dama, sepultada en Guadalupe, la había retratado un pintor de la escuela de Madrid, quizá Carreño, en lienzo que se guarda en el gran Monasterio. El número 69 será el de los años del pintor al ejecutar el cuadro. Murió en 1704.

Es chocante la relación advertida en pintores como Meléndez y Ruiz de la Iglesia con obras de El Greco, supervivencia análoga observable a la de un fiel copista, Blas Muñoz, que trabajaba en el siglo XVIII. La sobriedad extremada del retrato contradice la composición compleja de los cuadros religiosos de Ruiz de la Iglesia, muy jordanescos.

Con significar poco estos pintores en el desarrollo artístico, menos cuentan otros de aquella época, como José García Hidalgo, nada amigo de Palomino, que le dejó sin biografía. Felipe V le nombró su Pintor en 15 de octubre de 1703; el 28 de febrero de 1710 pide, y no consigue, sus gajes, y murió el 28 de junio de 1718.

Se conservan, y no carecen de interés, dentro de la estela dejada por Coello dos enormes lienzos con escenas de La Pasión en la capilla del Cristo de la Salud (Madrid, calle de Ayala); están firmados por el portugués Manuel Castro, pintor áulico que consiguió el honor, pero no el sueldo, en 19 de agosto de 1698 y que todavía lo solicitaba en 1702. Murió en 1712. Su barroquismo adquiere en la amplitud de las composiciones evangélicas ritmo grave y noble. Tampoco escribió su vida Palomino.

A menor mención parecen acreedores artistas de obras inseguras, o desconocidas, como Isidoro de Arredondo († 1702); fray Joaquín Juncosa, cartujo († 1708), al que se atribuye Santa Elena y su hija que, de la colección de don Pablo Bosch, pasó al Prado;



Fig. 50.—P. DUQUE CORNEJO: LA MAGDALENA (CARTUJA DE GRANADA).



Fig. 51.—P. DUQUE CORNEJO: SILLERÍA DEL CORO (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

Vicente Benavides, escenógrafo y decorador († 1703); Clemente de Torres, sevillano († c. 1730); Matías de Torres († 1711); Francisco Pérez Sierra, de cuyas máquinas para fiestas y funerales abominaba Ceán († 1709)... Un José de Paz, firma como Pictor Regius en 1728 una Inmaculada Concepción en San Juan Bautista de Toledo; su colorido, más alegre y picante de lo acostumbrado en su tiempo. Ceán dice de él en su brevísimo artículo que en 1725, con otros siete profesores, fue nombrado Tasador de pinturas por el Consejo Real; título que, acaso, era el que "ampliándolo", empleaba en su firma.

Mayor entidad tenía Juan Conchillos, valenciano († 14 de mayo de 1711), facilísimo y excelente dibujante, conocido por cuantos manejan dibujos españoles; ejecutábalos, con preferencia, al carbón y sobre papel azul, firmándolos a menudo, en especial, las "academias", con el día en que los hiciera y no callando el tiempo, breve, en que los acababa. Don Elías Tormo menciona varios cuadros del artista en su guía "Levante", sin elogiarlos (fig. 49), la Hispanic Society of América, de Nueva York, posee un magnífico dibujo para El bautismo de Cristo, en paisaje amplísimo, que animan barcos en el Jordán y ángeles que vuelan. Asimismo, guarda otro de La vuelta del hijo pródigo, muestras de aliento insospechable a la vista de sus "academias".

La mención de otros artistas haría más notorio el descenso. Contribuye a explicárnoslo la "Guerra de Sucesión". Sus azares dificultaron durante diez años el avance artístico, tanto en la Corte como en gran parte de la Península: recuérdese que en 1703, contra Francia y España se coaligan Austria, Inglaterra, Holanda y Portugal; que en 1704 se pierde Gibraltar; en 1705 el archiduque Carlos ocupa Barcelona; que si en el año siguiente la recupera Felipe V, entra aquél en Madrid. Al fin, en 1707 pierden los aliados la batalla de Almansa, decisiva en la lucha, prolongada hasta 1713, fecha de la paz de Utrecht.

A comienzos de 1714 muere la animosa reina María Luisa Gabriela de Saboya y a sus fines entra en España la no menos energética Isabel Farnesio para sucederla en el Real tálamo.

Tal cúmulo de vicisitudes históricas retardan que la producción en escultura y pintura cobre nuevos aientos, puesto que en el primer quinquenio del XVIII no eran mantenidas aquellas artes más que por personalidades secundarias, o en decadencia, carentes, además, de émulos extranjeros, desde la marcha de Jordán.

LOS ARTISTAS QUE NO TRABAJARON HASTA EL SIGLO XVIII

Nacidos cuando reinaba Carlos II, pero que entraron niños, adolescentes, o sin obras que hoy se conozcan, en el siglo XVIII, varios escultores y pintores reclaman nuestra atención; prevéngase que no complacieron a Felipe V y, acaso menos, a su segunda mujer Isabel Farnesio; pero, cabe preguntar ¿fueron en todos los casos justos los Reyes en su desdén, que les indujo a traer a su servicio a artistas de fuera?

Apenas es necesario el aviso de que con los escultores y los pintores de que vamos a tratar alternaban los que, ya viejos o, por lo menos, adultos, hemos visto trabajar en las páginas precedentes; por ello, no extrañará que cultivasen, especialmente en el primer cuarto de la centuria, los mismos estilos. Sin embargo, ha parecido conveniente separarlos para mayor claridad cronológica, ya que no quiera decirse, pedantescamente, generacional.

ESCULTORES ESPAÑOLES.—Al comenzar el siglo XVIII y a lo largo de su primer tercio hay cinco figuras descollantes —alguna rebasa el término—, que llevan el barroquismo en arquitectura y escultura a la máxima exaltación. De una —la de José Churruqua— se ha hablado ya; de otra —Fernando de Casas Núvoa— se ha hecho mención; la tercera, el arquitecto originalísimo don Pedro de Ribera, el creador en su patria, Madrid († en octubre de 1742), del puente de Toledo (1720-32), del Hospicio (1722-6) y de tantas otras notables creaciones, originales en grado superlativo. No cultivó la escultura.

De los otros dos artistas compete hablar, pues fueron escultores: Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1677. Córdoba, † 1757) y Narciso Tomé (Medina de Rioseco, o Toro, † después de 1740).

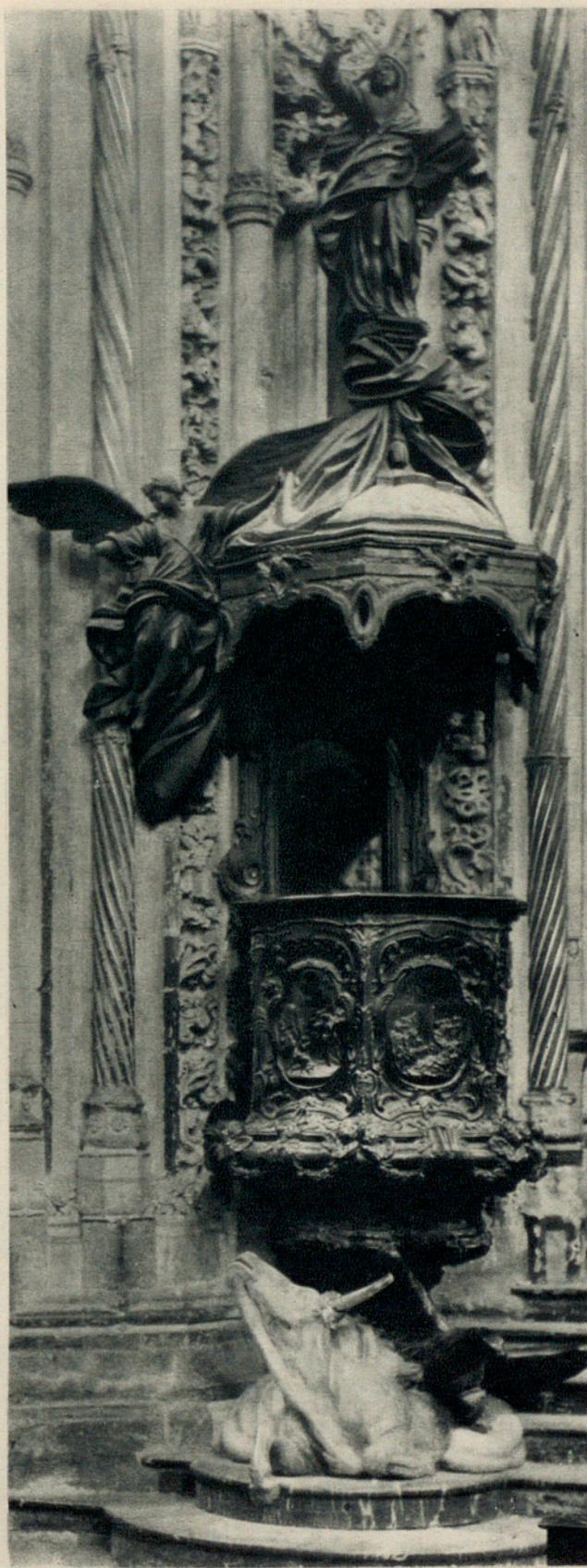
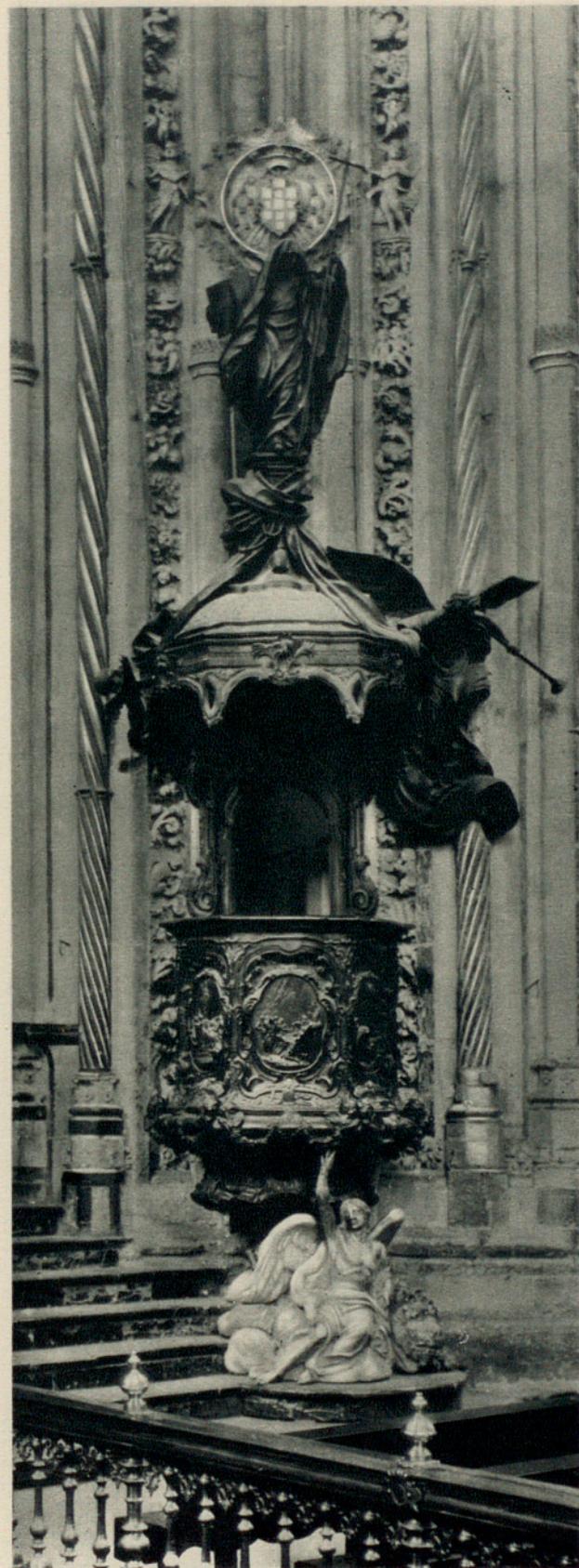
Duque Cornejo, discípulo de Pedro Roldán, ya en el contrato hecho para el retablo de El Sagrario hispalense, en 1706, encargado a Jerónimo Barbás y en el de los órganos, concertado con Luis de Vilches en 1724, se incluye la condición que han de ser de su mano las estatuas, los angelotes y las medallas. No hay que decir cómo Ceán Bermúdez —del que se copió algún juicio— comenta semejantes empresas, por más que su pasión académica quede vencida por la “morbidez y buenos paños”. No juzga el Sagrario de El Puaral, contratado en 20 de mayo de 1725, que, tal vez, no quiso conocer prevenido por el exabrupto de Ponz: “No quisiera por cuanto hay en el mundo haber visto el que llaman Transparente: término espantoso para mí. ¡Qué Churruqueras ni qué Tomés! Fueron unos Paladios en comparación de quien dirigió esta obra.” Sin embargo, el Abate viajero rinde también sus furores cuando encuentra “estimables” las estatuas; como Ceán, sabe apreciar las dotes escultóricas de Duque Cornejo.

Al regresar a Sevilla estaba allá la Corte y obtuvo que la Reina le nombrase su “Estatuario de Cámara”; como tal volvió a Madrid; mas, decepcionado por no haber conseguido la plaza de “Escultor de Cámara del Rey”, retornó a Andalucía. Hizo en Granada las imágenes de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, que elogia la “Guía” de Gómez Moreno, dándoles la fecha temprana de “hacia 1718”, muy lejana de la indicada por Ceán. También será de entonces La Magdalena de la Cartuja, tenida por Angulo como su obra maestra (fig. 50).

Por fin, el escultor contrata la sillería del coro (fig. 51), y los púlpitos de la catedral de Córdoba (figs. 52 y 53), que es su empresa de mayor empuje y, en particular éstos las más hermosas obras de la escultura andaluza en la primera mitad del siglo XVIII. Contaba Duque Cornejo setenta y un años y la frescura de imaginación asombra. Son ciento cinco sillas, entre altas y bajas, y el gran relieve de la Ascensión del Señor en su centro que, sin duda, emplearon a muchos ejecutantes, aunque la unidad de concepción resulte patente. Los sustentáculos de los púlpitos cuentan entre las más originales soluciones del “rococó” español. Revela el coro cordobés, con no estar policromado, la verdad de la inscripción sepulcral de su autor: arquitecto, escultor, pintor.

Cierto paralelismo con Duque Cornejo presenta la personalidad, asimismo plural, de Narciso Tomé que firma su creación más atrevida: “delineavit, sculpsit simulque de pinxit”.

Nacido en Medina de Rioseco, o en Toro, en fecha que se ignora, hijo de arquitecto,



Figs. 52 y 53.—P. DUQUE CORNEJO: PÚLPITOS (CATEDRAL DE CÓRDOBA).



Fig. 54.—N. TOMÉ: "EL TRANSPARENTE" (CATEDRAL DE TOLEDO).



Figs. 55 y 56.—N. TOMÉ: LA VIRGEN CON EL NIÑO, Y ENCUENTRO DE ABIGAIL CON DAVID (DETALLES DE "EL TRANSPARENTE").



Fig. 57.—P. DE RIBERA: PORTADA DEL HOSPICIO (MADRID). J. A. RON: SAN FERNANDO, EN LA HORNACINA DE LA PORTADA.

que hubo de ser cabeza de familia donde se cuentan cinco artistas, con José de Churriquera y con Duque Cornejo repite, dos siglos después, "mutatis mutandis" el tipo del multi-dotado artista del Renacimiento.

En aquel tiempo se juzgaba de este modo, como se ve en la "Gaceta" del 6 de marzo de 1725 al dar noticia de la muerte de José de Churriquera se dice: "reputado de los científicos por otro Miguel Ángel español".

Creo que el primer documento referente a Narciso Tomé es el libramiento, en 27 de junio de 1721, para el pago por la catedral de Toledo a Antonio —en otros papeles se le llama Diego— y a su hijo, "arquitectos vecinos de la ciudad de Toro" por la traza del Transparente.

Son muy escasas las noticias publicadas de Narciso Tomé y de obra tan osada y discutida. En los papeles toledanos colecionados por Zarco del Valle no vuelve a aparecer el padre y ya en 4 de febrero de 1722 se llama a Narciso "Maestro mayor", con ocasión del estuque para hacer el modelo. En 16 de junio de 1724 se le pagan los viajes a Madrid, a Balsaín y a El Paular para reconocer las piedras nobles que en los edificios en construcción se empleaban. Otros pagos datan de 20 de abril de 1729 y de 31 de mayo de 1732, el último referente a la conclusión, colocándose el Santísimo Sacramento en el sagrario nuevo el 9 de junio.

El Transparente —nombre que turbaba a Ponz, según vimos— es la edificación, entre las españolas, quizá más elogiada en su tiempo y más censurada en el siguiente; mediado el siglo XIX don José Amador de los Ríos, el Marqués de Pidal y don Sixto Ramón Parro, influidos por el criterio renovador del romanticismo la juzgan con mayor moderación y clarividencia. Hoy, fuera del choque debido al contraste violento con cuanto le rodea, se admirarán en la obra méritos muy subidos por su atrevimiento, por su novedad, por su riqueza, por su entidad decorativa, y por la perfección en los pormenores.

El plan del cabildo fue construir en el respaldo del altar mayor un retablo que disimulase la vidriera mediante la que se iluminaría el interior del camarín del sagrario (fig. 54); habían de aprovecharse para su adorno varias estatuas de mármol de Génova encargadas por el cardenal Portocarrero († en 1709), pues la idea de la obra era de antes. El problema se suscitó al tener que dar luz al ámbito de la nave, procediéndose, audazmente, a cortar la bóveda central de la primera vuelta de la girola. La descripción del profuso, riquísimo, pintoresco conjunto sería prolífica y menos clara que las ilustraciones. Excepto las mencionadas esculturas genovesas, todo lo demás es de Narciso Tomé, ayudado por su hermano Diego y por su pariente Simón Tomé Gavilán.

Ocupa el lugar principal La Virgen sentada con el Niño, hermosa pieza, de mármol, del maestro, que regaló el boceto de barro que para ella había hecho a la iglesia de Santa María la Mayor de Toro, donde lo registra el "Catálogo Monumental", de don Manuel Gómez Moreno. Combínase en el grupo la majestad con la graciosa ternura y con la delicadeza del modelado. El grandioso conjunto, "de hábil escenógrafo", hace escribir al Marqués de Lozoya: "La ingente concepción se agarra a las viejas piedras góticas... a la manera de una vegetación exuberante que se prende a unas ruinas sin menoscabar su belleza." El modo como se suman los elementos arquitectónicos, los escultóricos de diversos materiales —mármoles, jaspes, piedra pintada, bronces—, y los frescos causa una impresión deslumbrante (figs. 55 y 56). Es la unidad que el barroco impone a lo heterogéneo.

No se agotó en el Transparente la potencia creadora de los Tomés: en 1738 proyectó Narciso el gran retablo para la catedral de León, desarmándose entonces, y perdiéndose en gran parte, luego, el magnífico de Maestre Nicolás Francés, del siglo XV. El 6 de agosto de 1740 se colocó la primera piedra; última fecha conocida del gran artista. El retablo se quitó hacia 1900 y con sus restos se formaron el mayor y los dos del crucero en el convento leonés de Capuchinos; cómo era originalmente se sabe mediante un lienzo, que lo copia, de las monjas de Villalpando (Zamora). Colaboraron en él el ya citado don Simón Gabilán y Tomé "pintor, escultor y arquitecto de la santa iglesia de León" y Juan Bautista Mendizola que, acaso, ayudarían a Narciso, con otros miembros de su taller, en los retablos de Santa María la Antigua, de Villalpando, y en los de San Pedro del Olmo, San Julián, Santa María de Arvas y Nuestra Señora del Canto, enumerados por el señor Gómez Moreno en Toro. La monografía esperable sobre Narciso Tomé y los suyos tiene una base firme.

Con los dos escultores recordados en las páginas que anteceden no pueden compararse los contemporáneos suyos; sin embargo hay dos, que trabajaron en Madrid dignos de especial mención: Pablo González Velázquez y Alejandro Carnicero, que fueron cabezas de familias de artistas por varias generaciones.

El primero, nacido en Andújar en 1664, vino a la Corte y cuenta Ceán que Luis I quiso hacerle su escultor, lo que se compadece mal con la fecha que da de su muerte, 1717, cuando no tenía el Príncipe más que diez años. De las esculturas que hizo han desaparecido casi todas las enumeradas por Ceán, incluso el San Joaquín y la Santa Ana de la iglesia de los Irlandeses, después de Gracia, que Tormo calificaba muy dignas de Juan de Juni.

Como agitadas por la pasión, tan difícil de hallar en la imaginería de aquel tiempo, que aborrasca los paños, conturba las actitudes, hace los rostros gesticulantes, cual si el arte de González Velázquez expresase el aliento de siglo y medio atrás.

Dista de tal impulso Alejandro Carnicero, citado en segundo lugar: castellano, de tierra de Campos, nació en 1691; trabajó en Valladolid, Salamanca y Madrid y labró cuarenta relieves para la sillería de Guadalupe, "tradicionalista" hasta en el cultivo de este género. Entre sus imágenes se celebra el San Miguel tallado y policromado para la capilla del hospital de la Nava del Rey. Corriendo el tiempo le veremos intervenir en tareas madrileñas; aquí murió en 1756.

Trabajaron en Madrid los hermanos asturianos Juan Antonio y Pablo Ron; como este apellido es el segundo de Juan Alonso Villa Abrille no ha faltado quien le identifique con el primero, pese a estar muy clara en la firma de la famosa cabeza de San Pablo, del Museo de Valladolid, la abreviatura de Juan Alonso, o Juan Álvaro, nunca de Juan Antonio. Éste esculpió las estatuas de piedra de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza en los templete centrales del puente de Toledo, en Madrid, y el San Fernando, en la fachada del Hospicio, colocado el 1.º de junio de 1726 (fig. 57), las tres en construcciones del arquitecto don Pedro de Ribera que encontraba en él la expresión plástica de su ideal. No se conocen obras de Pablo.

Era el arte de estos escultores el que pedía su tiempo traduciendo en portadas y retablos y sillerías de coro y púlpitos las formas, adaptándolas al gusto español, del estilo llamado "Luis XV".



Fig. 58.—T. RUIZ DEL PERAL: SILLERÍA DEL CORO (CATEDRAL DE GUADIX).



Figs. 59, 60 y 61.—T. RUIZ DEL PERAL: LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS (CONJUNTO Y DETALLE), EN SANTA MARÍA DE LA ALHAMBRA (GRANADA), Y SAN ANTONIO DE PADUA (CATEDRAL DE CÁDIZ). Fig. 62.—ANÓNIMO DE LA ESCUELA DE GRANADA: SAN ANTONIO (PORMENOR), EN SAN AGUSTÍN (CÁDIZ).

Era lógico que Felipe V e Isabel Farnesio gustasen poco de estos escultores, si llegaron a contemplar sus producciones. Si se quisiese precisar un rasgo común a todos sería fácil de percibir: el de emplear la simulación de cintas, bandas, cortinas, duseles y baldaquinos como de tela con piedra, bronce, o madera, artificio antiescultórico que había empleado Bernini en su baldaquino de San Pedro.

Por los mismos años no faltaban quienes se mantenían fieles al realismo tradicional; en esta senda ninguno aventajaba a Torcuato Ruiz del Peral, nacido en Esfiliana (Granada), el 16 de mayo de 1708, y que murió el 6 de julio de 1773, fechas avanzadas respecto a los escultores que hasta ahora se han registrado, pero no cabe demorar su presentación, porque quedaría fuera de lugar propio. Casi coetáneo de Salzillo, su arte depende de la escuela granadina y, concretamente de Mora. Ya en 1725, de catorce años, trabaja en el taller de Diego de Mora. En 19 de agosto de 1737 cobra el púlpito de la catedral de Guadix y al año siguiente la Santa Teresa para la misma catedral, de muy honda expresión; al cabo, en 1741, el cabildo le contrata la sillería del coro (fig. 58), obra en que invierte el resto de la vida. Su estudio de las esculturas de José de Mora fue muy concienzudo y su naturalismo escrupuloso, sin penetrar su patetismo, salvo en el Cristo de las Angustias de Santa María de la Alhambra. Cuando ya las tendencias neoclásicas llegaban a Granada Ruiz del Peral mantenía la técnica y el espíritu de un siglo atrás, según muestran las cabezas cortadas de San Juan Bautista, de la catedral de Granada, y de San Felipe, de Cádiz, a que antes se aludió. La sillería de Guadix repite casi todos los tipos iconográficos esculpidos por Cano, Mena y los Moras, con sentido no menos realista, "abarrocando" actitudes y paños (figs. 59 a 61).

La escuela granadina acentuó en obras de escultores mal conocidos las características de blandura y candidez que, perdidas la emoción y la espiritualidad, decayeron en el "muñequismo" dulzón: véase este San Antonio, arrobadó en un ensueño místico, de San Agustín de Cádiz, aunque hayan de considerarse adiciones tardías, así el Niño Jesús, de vestir, y la mesa en que se apoya, suprimidos en la reproducción. Según nota que debo a la amabilidad de don César Pemán se ha atribuido por alguna noticia documental a Pedro de Mena; a mi ver ha de ser posterior en décadas al gran escultor malagueño. Es pieza significativa; casi estaba por decir que sintomática, del debilitamiento de los valores tradicionales (fig. 62).

PINTORES ESPAÑOLES.—Los pintores españoles disponibles en la Corte a medida que corrían los años del XVIII, sólo deficientemente daban razón de cuanto de ellos se solicitaba.

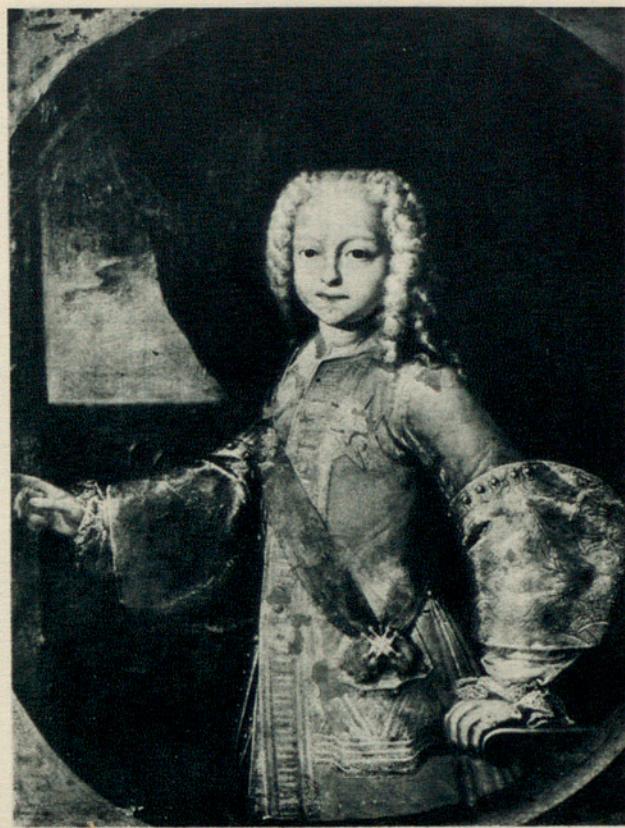
Ejemplo típico fue el del sevillano Bernardo Germán Llorente (1685-1757), conocido como el "Pintor de las Pastoras", por las Vírgenes que pintó con la advocación mariana de La Divina Pastora, que había tratado La Roldana (fig. 63). Germán Llorente, en la Corte retrató al Infante don Felipe, luego Duque de Parma —un buen ejemplar en la colecc. G. Coll, de Barcelona (fig. 64)—, "con tal acierto —escribe Ceán— que la reina doña Isabel Farnesio le regaló las estampas de Las Batallas de Alejandro, inventadas por Le-Brun, que acababan de venir de Francia", rasgo anecdotico elocuente para medir la "esplendidez" relativa y, a la vez, los gustos de la Soberana. Añade el biógrafo que no

"quiso ser pintor de Cámara, porque no se le precisase seguir a la Corte"; pero suena a disculpa sospechosa. Todavía, agrega la util especie que "en los últimos años dio en la manía de ennegrecer sus obras con espalto, para darles más fuerza de claro-oscuro." De ser cierto, habrá de considerarse juvenil La imposición de la casulla a San Ildefonso, firmada, reproducida por la Galería Maragall (fascículo n.º XII. 1959, Lám. VI). La endeble personalidad del artista resulta como anulada por el "murillismo" que le dominaba.

Pintor más vigoroso, igualmente secuaz del tradicionalismo artístico, hubo de ser el asturiano Miguel Jacinto Menéndez, o Meléndez (1679-1731?). Obtuvo el 12 de junio de 1712 el título de Pintor regio, vacante por muerte del ya citado Manuel Castro. No se había reparado en textos congruentes de Ponz y de Ceán Bermúdez por los cuales ha podido fijarse que son de su mano dos magníficos cuadros del Museo del Prado: San Agustín conjura una plaga de langosta y El entierro del Señor de Orgaz —el asunto del portentoso lienzo de El Greco—, creídos antes de Sebastián Muñoz y que pude devolver en 1947 a su verdadero autor (figs. 67 y 68). Los pintó como bocetos para dos grandes composiciones destinadas a la iglesia agustina de San Felipe el Real, en la Puerta del Sol de Madrid, que, por haber muerto, no llegó a pintar, realizándolos Andrés de la Calleja. En estas pinturas de Meléndez se advierte, sobre todo en la segunda, la perduración de los recuerdos vivos de la gran escuela. Es probable que hubiese visto y admirado el cuadro toledano. Hay en la obra, junto con aciertos, llenos de novedad, como el efecto de los hacheros, partes, por ejemplo, el grupo de los nobles, los pajes del primer término, algún ángel, inspiradas, posiblemente, en el sin par modelo.

Con anterioridad a esta restitución, la figura de Miguel Jacinto Meléndez no se podía perfilar bien. Conocíanse varios ejemplares de los retratos de medio cuerpo, en óvalos, y en rectángulos, de los reyes Felipe V y la Saboyana, de poco después de la boda (firmado el de la Reina de la colección Bárcenas, de Madrid, repetido en el Museo Lázaro), exactos y elegantes; el retrato de Luis I, óvalo, en el Palacio Real, pareja del Infante don Pedro, y el del Marqués de Vadillo, del Museo Municipal de Madrid; y los dos cuadros de Vírgenes madrileñas, firmados, en el crucero de la iglesia del convento de San Plácido. En el Prado, se le atribuye con dudas una Sacra familia, lienzo redondo de colorido suave, ya "rococó". En suma, un artista característico del período transicional (fig. 65).

Personalidad menos rica en facetas fue la de Juan García Miranda, madrileño e hijo de asturianos (12 de septiembre de 1677 - 8 de mayo de 1749). Por haber nacido sin la diestra, pintaba con la mano izquierda y era habilísimo restaurador de cuadros. Es elegante la disposición y fino el colorido, gris perla dominante, del retrato firmado de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, del Museo del Prado (fig. 2.), que, si lo pintó con la mira de lograr el título de Pintor del Rey, por entonces no lo consiguió y pasado un decenio consta que todavía no lo era. Fue autor de series de lienzos con la Vida de la Virgen y con la de San Diego de Alcalá, de calidad secundaria. Sábese que llegó a ser pintor áulico porque la futura de su plaza se concedió a un sobrino suyo, Pedro Rodríguez de Miranda, buen restaurador también († en Madrid, el 8 de marzo de 1776, de setenta años). Celebra Ceán sus "bambochadas", esto es, escenas populares y sus paisajes; dos de éstos posee el Museo del Prado; el que se reproduce, Efecto de sol poniente, bien construido, con figuras vivaces, traduce el conocimiento que tenía el artista de los paisajes de Both y de Momper (fig. 66).



Figs. 63 y 64.—B. G. LLORENTE: LA DIVINA PASTORA (MUSEO DEL PRADO), Y EL INFANTE DON FELIPE (COLECCIÓN G. COLL, BARCELONA). Fig. 65.—M. J. MELÉNDEZ: LA SAGRADA FAMILIA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 66.—P. RODRÍGUEZ DE MIRANDA: PAISAJE (PORMENOR), EN EL MUSEO DEL PRADO.



Figs. 67 y 68.—M. J. MELÉNDEZ: SAN AGUSTÍN CONJURA UNA PLAGA DE LANGOSTA. Y EL ENTIERRO DEL SEÑOR DE ORGAZ (MUSEO DEL PRADO).

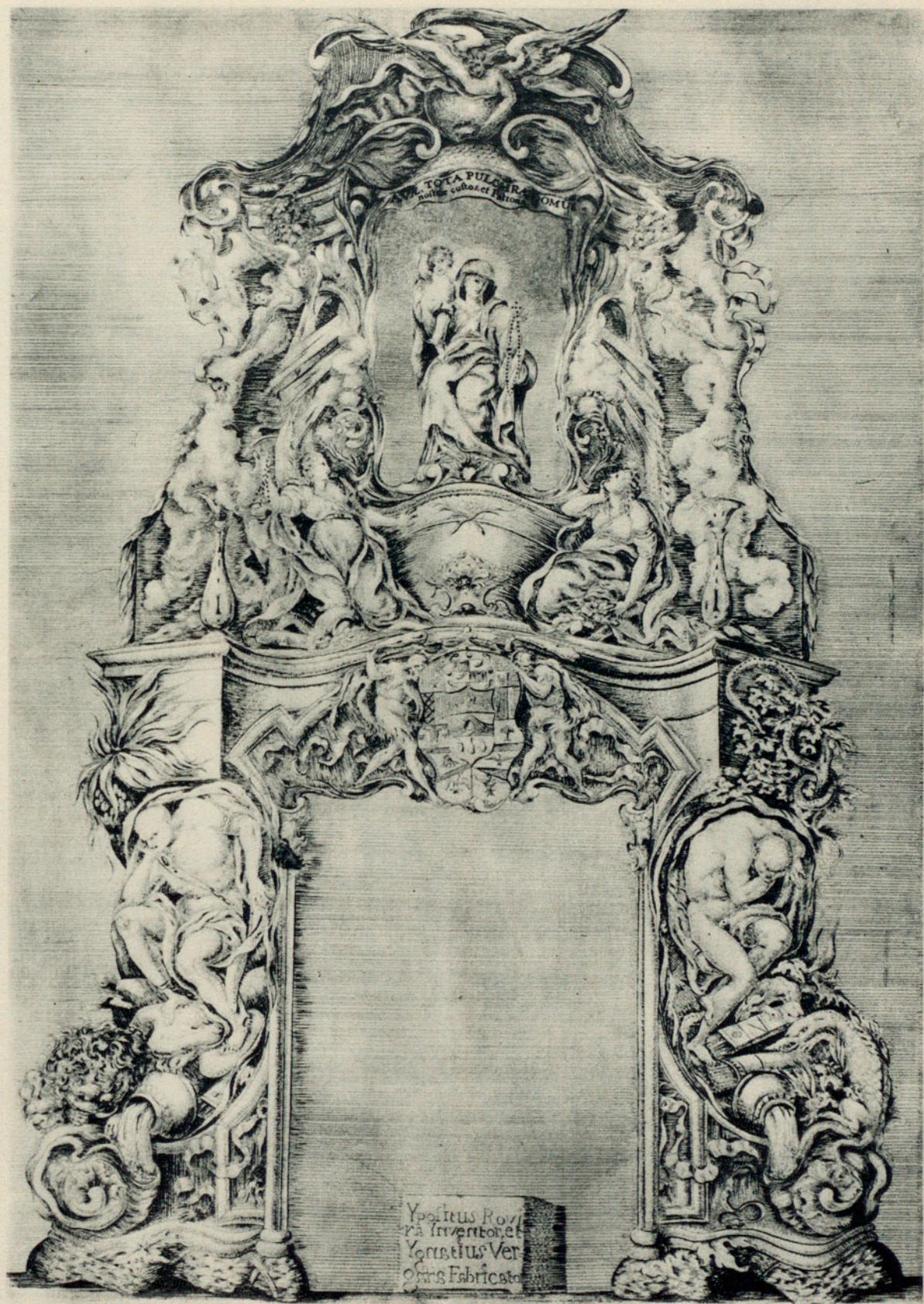
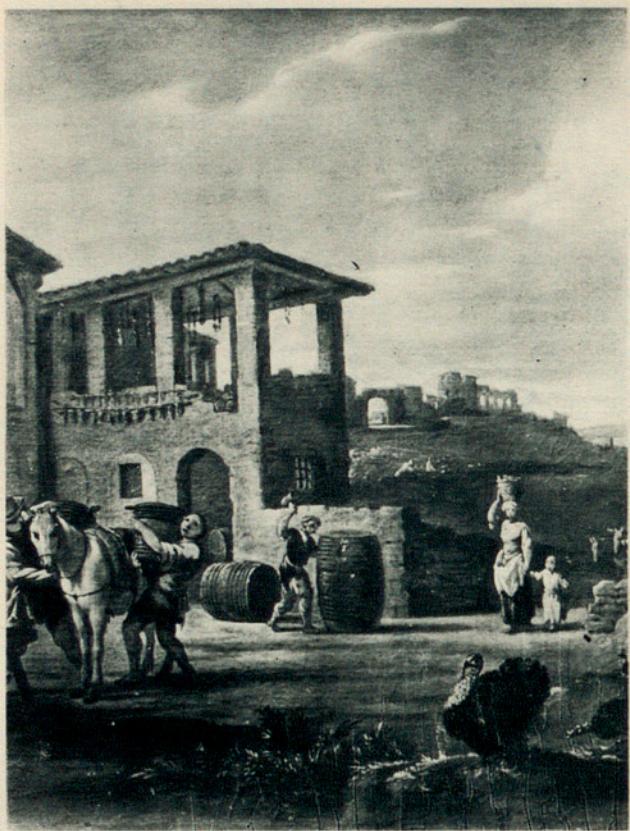


Fig. 69.—H. ROVIRA BROCANDEL: PORTADA DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS. GRABADO DEL DIBUJO (ACADEMIA DE SAN CARLOS, VALENCIA.)



Figs. 70, 71, 72 y 73.—A. VILADOMAT: PORMENORES DE EL OTOÑO Y EL INVIERNO (MUSEO, BARCELONA), LA SAGRADA FAMILIA CON SAN AGUSTÍN (MUSEO DEL PRADO) Y DETALLE DE EL BAUTIZO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS (MUSEO, BARCELONA).

Emulaba al de la Corte el núcleo pictórico levantino, donde Hipólito Rovira Brocan-del (13 de agosto de 1693 - 6 de noviembre de 1765) desperdigó dotes de inventiva genial y manejo de diversas técnicas, después de haber estado algún tiempo en Roma, donde comenzó a flaquear su razón; allá estudió con Conca. Se manifestó su locura al querer pintar el retrato de Luis I, por encargo de su madrastra. Sin tara tan grave, hubiera sido el artista español mejor dotado para el "rococó", como lo prueba el haber proyectado la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia, más obra del pintor que la inventó que del arquitecto y del escultor que la ejecutaron (fig. 69).

En la esterilidad de la pintura catalana durante el siglo XVII surgió Antonio Viladomat (12 de abril de 1678 - 19 de enero de 1755), excepción advertida en la época que dio a su nombre tanto lustre y, al parecer, Mengs le juzgó el mejor de España. La influencia de esta valoración y, desde luego, la estancia de estudiante en Barcelona, hicieron que Menéndez Pelayo, con su inmensa autoridad, subrayase en la "Historia de las ideas estéticas" la importancia del artista, al decir, con notoria exageración: "el arte español no existía ya, o andaba relegado a oscuros monasterios e iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo en los lienzos de Viladomat" ... Sabido esto resulta explicable que cuando a fines del siglo XIX deseó la dirección del Museo del Prado obtener una muestra del pintor, pidiéranle a cambio una docena de pinturas en la que entraban obras de Ribera, Murillo, Mazo y no sé si también de Goya. Si se dan de lado las exageraciones, habrá de verse en el pintor desorbitado un artista notable por su realismo, al que faltaron maestros —aunque nada menos que Bibiena le enseñó la arquitectura y la perspectiva— y el que hubiese podido estudiar pinturas de primera calidad. Ceán escribió de él: "Pintaba países con novedad, retratos con semejanza... y batallas con espíritu y gallardía." El Museo de Barcelona guarda algunos de los veinte cuadros de la "Vida de San Francisco", entre los que resalta *El Bautizo del Santo* (fig. 73). Estimo como más dignas de aprecio *Las cuatro estaciones* (figs. 70 y 71) que Goya debió de conocer, recordando grupos y figuras de estos cuadros en sus "cartones para tapices": Los pobres de la fuente se asemeja demasiado a un grupo de *El invierno* del artista barcelonés; quizás los dos proceden de un mismo precedente. Proyectó el Monumento de Semana Santa para la catedral de su ciudad, conservándose el dibujo, de valiente traza, de hacia 1720, donde se percibe la influencia que sobre él ejerció Fernando Galli Bibiena.

De haberse trasladado Viladomat a la Corte de Madrid —él sirvió a la del Archiduque en Cataluña— hubiera cambiado su estrella y, en algo, el rumbo de nuestra pintura. Para Lafuente fue "uno de los pocos pintores que pueden entroncar con la tradición severa y realista de la pintura española del XVII."

Acaso el agudo crítico recordaría al escribir esta frase que el Museo del Prado posee un lienzo que quien se lo legó, el gran coleccionista catalán don Pablo Bosch, atribuía a Viladomat: *La Sagrada Familia con San Agustín* (fig. 72). Representa un pasaje de las "Confesiones" (Lib. IX, cap. II): Jesús niño hiere con una flecha el corazón que el santo le ofrece. Es pintura de más calidad en la ejecución de la capa pluvial, que en la expresión de los rostros, en particular los de la Virgen y San José, harto convencionales, mientras la figura de San Agustín es vigorosa.

En los breves apartados que anteceden se presentan con la mayor claridad que me ha sido dable los respectivos grupos de escultores y pintores que al advenir la Casa de Borbón continuaban sus quehaceres artísticos conforme a la práctica seiscentista, y los que, nacidos en las postrimerías de la centuria, o en los comienzos de la siguiente, eran contemporáneos del "estilo Luis XV", aceptáranlo, o no. El panorama no podía seducir al Rey ni a sus Reinas, pues no era fácil que sintiesen la exuberancia decorativa desordenada, el realismo áspero y todavía tenebrista, las imágenes de vestir, las "Vidas de Santos" sin suprimir milagros truculentos, los "bodegones" nada apetitosos. Versalles y Parma no eran lugares apropiados para preparar el gusto de la residencia en España. Y ocurrió lo más lógico.

LA VENIDA DE PINTORES EXTRANJEROS.—Los Reyes y sus hombres no demoraron la llamada de artistas de sus países de origen; a nadie podía extrañar que mostrasen predilección por las formas que conocían y mejor sentían. En el siglo XVIII estas inmigraciones se consideraban provechosas —acaso no todas hubieron de serlo—; todavía a su final un español en Italia, el jesuita P. Juan Andrés enjuiciaba así: "En tiempo del señor Infante don Felipe [hijo de Felipe V] se introduxeron en Parma muchos artistas franceses;" "tal vez fue sobrado el número de ellos para que pudiesen animarse los naturales a cultivar tales artes..." "entonces se lamentaban los parmesanos de tantos franceses que se comían el pan que deseaban para sí y sus paisanos; pero ahora gozan las ventajas de la perfección de las artes que les traxeron los forasteros". Paréceme que el erudito viajero al escribir esas líneas pensaba en su patria.

El 31 de diciembre de 1704 Luis de Boulogne (1654 - † 1733) se despide de los Académicos de Francia "por un viaje que debe hacer a España" y que, al fin, no emprendió. Bottineau supone que venía llamado para ser Pintor de Cámara. El mismo diligente historiador del arte en la Corte de Felipe V menciona al perpiñanés Antonio Guerra, hijo (1666 - † 1711), que los diccionarios dicen fue nombrado Pintor de Cámara en 1702, que retrató al Rey en 1706, y que, descontento en Madrid, marchó a Roma; pero de su estancia española no quedan huellas, pues apenas lo es la firma como "pittor della Camera, 1707" del Éxtasis de Santo Tomás, registrado por Benezit. No vino a servir al monarca, sino a la casi todo poderosa Princesa de los Ursinos, Enrique de Favanne (1668 - † 1752) —amigo de su secretario d'Auvigny—, que en 1704 había presentado para su recepción en la Academia el lienzo España ofrece la corona a Felipe duque de Anjou y, luego, pintó la Alegoría del reconocimiento del Duque de Anjou como rey de España; sébese que en El Escorial, donde copiaba cuadros italianos famosos, suscitó recelos entre los monjes que lo denunciaron a la Inquisición (1708). De un desconocido Courtilleau —que supuse hace años si será el Diego Cortillo que se decía Pintor de la reina doña Mariana, entre 1697 y 1700— y que firma en 1702 un retrato femenino de cierta calidad en el Prado, no cabe decir que fuese llamado por Felipe V, pero puede ser considerado como predecesor de los mentados artistas franceses que en España no pasaron de sombras. Bottineau le llama Courthilleau y habla de que estuvo en Roma; ignoro la procedencia de estos datos.

Caso excepcional debió de ser el de Nicolas Vaccaro, seguramente italiano y no se sabe si de la familia del napolitano Andrea, que fue artista notable. Según documento extractado por Bottineau —8 de junio de 1716— obtuvo, ya viejo, el título de Pintor de Cámara por favor



Fig. 74.—M.-A. HOUSSE: CURACIÓN MILAGROSA DE LA MADRE MARÍA TERESA DE MONTPLAISANT POR SAN FRANCISCO DE REGIS (DEPOSITADO POR EL MUSEO DEL PRADO EN EL INSTITUTO DE SAN ISIDRO DE MADRID).



Fig. 75.—M.-A. HOUSSE: BACANAL (PARTE CENTRAL), EN EL MUSEO DEL PRADO.

dispensado por Alberoni; ayudaba a Felipe V a pintar paisajitos. Esto le dio entrada en la intimidad palatina habiéndole concedido "llave la furriera para entrar en Palacio".

Hay, en realidad, que volver a la carta de María Luisa Gabriela de Saboya a Madame Royale, del 12 de noviembre de 1712: "cuando tengamos tiempos más tranquilos haremos venir un pintor de Francia". Ya no vivía la Saboyana cuando fue llamado el primero.

Michel-Ange Houasse (París, 1680 - Arpajon 30 de septiembre de 1730) estaba en Madrid desde abril de 1715, cuando hacía cuatro meses que el Rey había contraído segundas nupcias con Isabel Farnesio. Intervino para contratarlo Jean Orry, "especialista en finanzas", enviado por Luis XIV a su nieto. El pintor, —hijo de otro, René-Antoine, por error de Ceán supuesto titulado de la Cámara de Felipe V, mas no parece que haya estado en España —había hecho, sin excesiva brillantez, la carrera artística acostumbrada en Francia: obtuvo varios premios y fue recibido por la Academia el 24 de septiembre de 1707. Hace medio siglo don Elías Tormo le juzgaba merecedor de una monografía, que sigue sin ser intentada siquiera, a pesar del crecimiento de su nombradía. Sólo Lafuente, en páginas certeras, ha iniciado el estudio. Fue pintor de mitologías, de cuadros devotos y escenas populares, retratista y paisajista, habiendo aportado, junto con elementos nuevos en España, un sentido de buen gusto en las composiciones —mediante las que influyó sobre Goya— y un concepto de la veracidad en el paisaje que, en algún modo, le da categoría de eslabón entre los fondos velazqueños y las obras del XIX.

A los dos años de servir en la Corte, sin que sepamos con cuáles obras, pinta al Príncipe de Asturias, Luis, en el lienzo del Prado, con el hábito de la Orden del Saint-Esprit, si bien no ostenta sus insignias y sí el Toisón; cuadro de elegancia refinada, magistralmente ejecutado en grises y con la fecha "le mois d'Aoust, 1717" (fig. 3). La figura y su actitud evocan el texto en que el Conde de Saint-Simon "retrata" al Príncipe: "Está hecho para ser pintado. Alto, flaco, delicado...; es rubio, tiene hermoso cabello; el rostro feo...; danza a maravilla... Si la reina Isabel y él pudiesen danzar en un teatro, se llenaría". Carece de explicación fácil que apenas retratase quien tan bien sabía hacerlo. El señor Tormo le atribuyó el Felipe V del Museo de Bilbao y Bottineau el del Infante Felipe Pedro, de cuerpo entero, del Palacio Real que le suscita el recuerdo de Watteau. Luego se verá que el nombre del sutil y exquisito pintor acude también, ante otros cuadros de Houasse.

Como autor de asuntos religiosos cita Ceán Bermúdez los del altar de San Francisco de Regis en los PP. del Salvador, esto es, el Noviciado de la Compañía de Jesús, en la calle de San Bernardo, que fue, luego, Universidad; justamente el Paraninfo ocupa el solar de su iglesia. Los seis lienzos están depositados en el Instituto de San Isidro (Madrid): La curación milagrosa de la Madre Montplaisant (fig. 74) suministró el esquema compositivo para el gran lienzo de Goya en la catedral de Valencia San Francisco de Borja y el moribundo impenitente y el lienzo compañero, y uno de los redondos, según observación de E. Lafuente, inspiraron al mismo gran pintor la actitud y pormenores del San Bernardino de Siena, en San Francisco el Grande, de Madrid. Las demás composiciones religiosas presentan menor interés, como la que posee el Prado: una Sagrada Familia con San Juan, firmada en 1726, obra menos personal, aunque grata de ver (fig. 76). Otras muy notables son dos cuadros de tema mitológico, Bacanal, firmado en 1719 (fig. 75) y Sacrificio a Baco

(1720). No podía exigirse a Houasse la poesía melancólica y la perfección de Poussin, aunque hasta él haya llegado la tradición del gran maestro; los mismos fondos quieren ser vagamente romanos y resulta aleccionadora la comparación con las escenas mitológicas de Lucas Jordán, como la antes reproducida. El colorido es caliente y lo matizan delicados tonos azules y rosados. De nuevo Bottineau alude a los vínculos de Houasse con Watteau.

Ejemplo extraño es el de un asunto del Quijote —La aventura del barco encantado (fig. 77)— que se separa de cuanto de él conocemos.

Felizmente, para la pintura española traía Houasse el gusto por las escenas campestres, de un realismo proveniente en muchos rasgos de los artistas flamencos del siglo XVII. Pintó numerosos cuadros de este género, de tamaño pequeño. Si se hace lista de sus temas saltará, al punto, la identidad con los tratados para la Real Fábrica de Tapices medio siglo después. En particular, con los modelos pintados por Goya: Baile campestre (1730), su última obra, (fig. 81), Juegos de niños, El cazador, con unas lavanderas (fig. 79), El balancín (fig. 80), La era (fig. 78), La gallina ciega... No se crea que al desarrollar estos asuntos los localice el pintor en Madrid, mas, con su ejemplo y, en algunos casos teniendo presentes sus esquemas, surgiría la corriente popular madrileña caudalosa en los "cartones" goyescos.

La multiplicidad de aptitudes de Houasse le permitió entrar en géneros apenas cultivados: así, en la escena de interior, de una Academia de dibujo (fig. 82), evocadora de la vida artística de la época —con precedentes franceses— y Máscaras jugando a los naipes en un jardín, impregnada con sugerencias de Watteau.

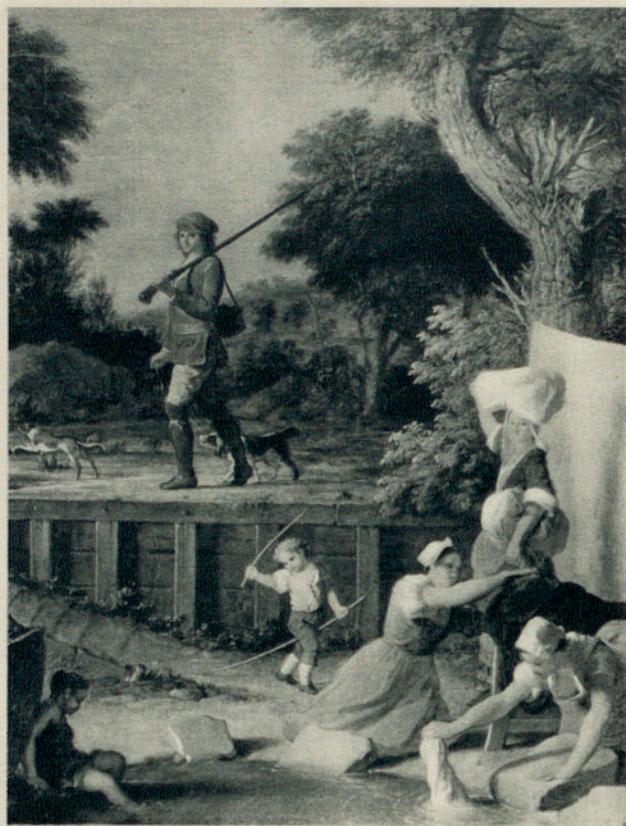
Todavía, el talento pictórico del francés se revela en sus paisajes, veraces, sin compostura artificiosa, a veces, con alguna figura que, a lo más, sirve para dar la medida del espacio pintado: y con tal justeza en la luz y con tal sentido de las grandes masas de montañas y de las lejanías, que deja muy atrás a todos los paisajistas franceses, flamencos y españoles de la primera mitad del XVIII: Admírense la Vista de Madrid —que más bien debe entrar en las "escenas campestres"— y sobre todo, la de El Escorial, del Prado (fig. 83), y la tomada en las faldas de la sierra de Guadarrama, de Palacio, cuya modernidad sorprende.

Pintor que tantas novedades trajo a Castilla no tuvo larga vida. En 10 de febrero de 1727 solicita marchar a Francia con su mujer, enferma, su hermano y dos criados; concédesele. En noviembre del año siguiente, ya viudo, pide, de nuevo permiso para volver a Francia: regresó sin reponerse; en agosto de 1730 dice que los médicos le mandan salir de Madrid, por haber recaído "en el mismo mal de pecho" que tuvo dos años ha, y aun con más peligro de su vida; murió en el viaje, en Arpajon, el 30 de octubre.

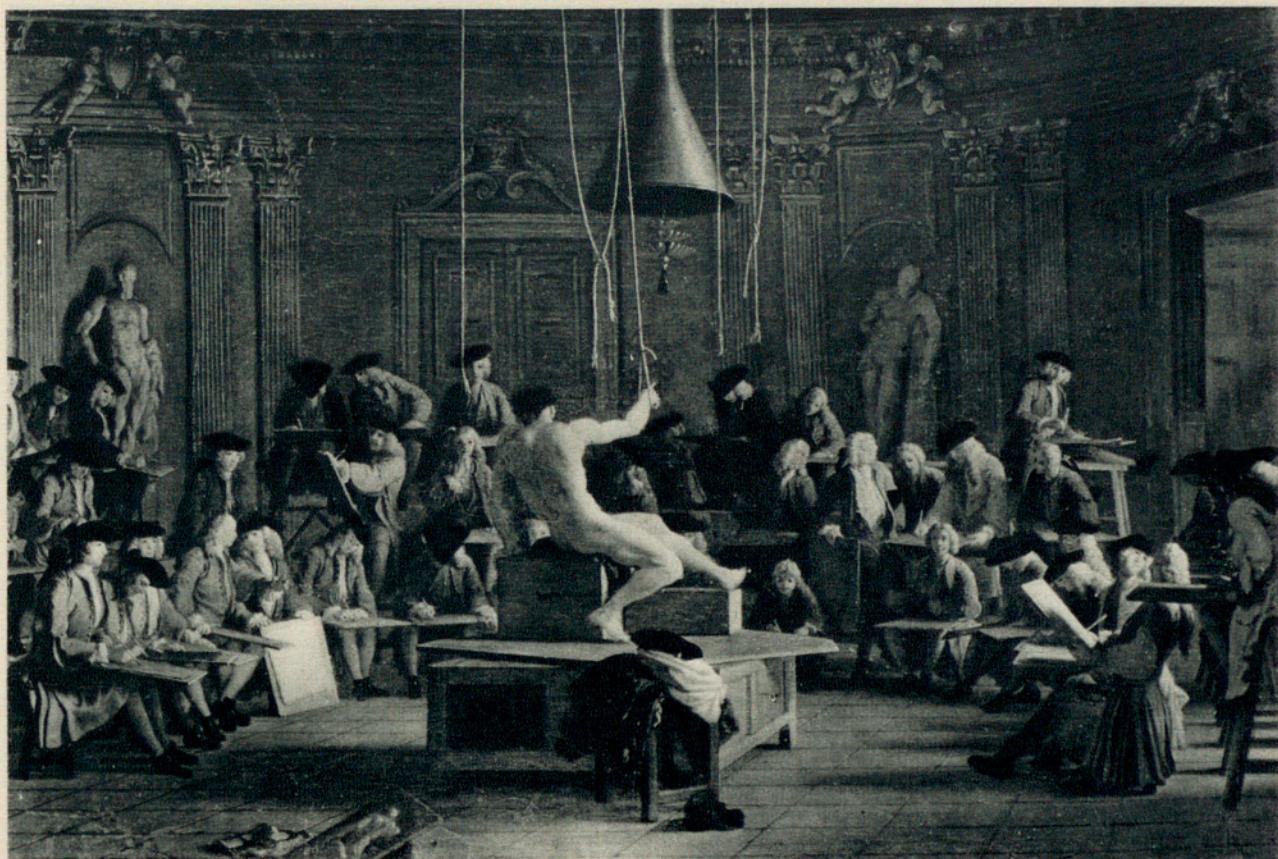
En parte de su estancia en la Corte coincidió con su compatriota Jean Ranc, en nada parecido a él, bien que fuesen equiparables en mérito artístico; Ranc era, hasta donde podemos hoy conocerle, exclusivamente retratista, lo que pudo ser determinante de la abstención en el cultivo de este género por parte de Houasse, carente de dotes, y probablemente, de afición para lo ostentoso y mayestático, que los Borbones de Francia y España exigían. Se confirma por la gestión encomendada desde Segovia, en 14 de octubre de 1721, al cardenal Dubois para que contratase a Rigaud, a de Troy, o a Largilliére con



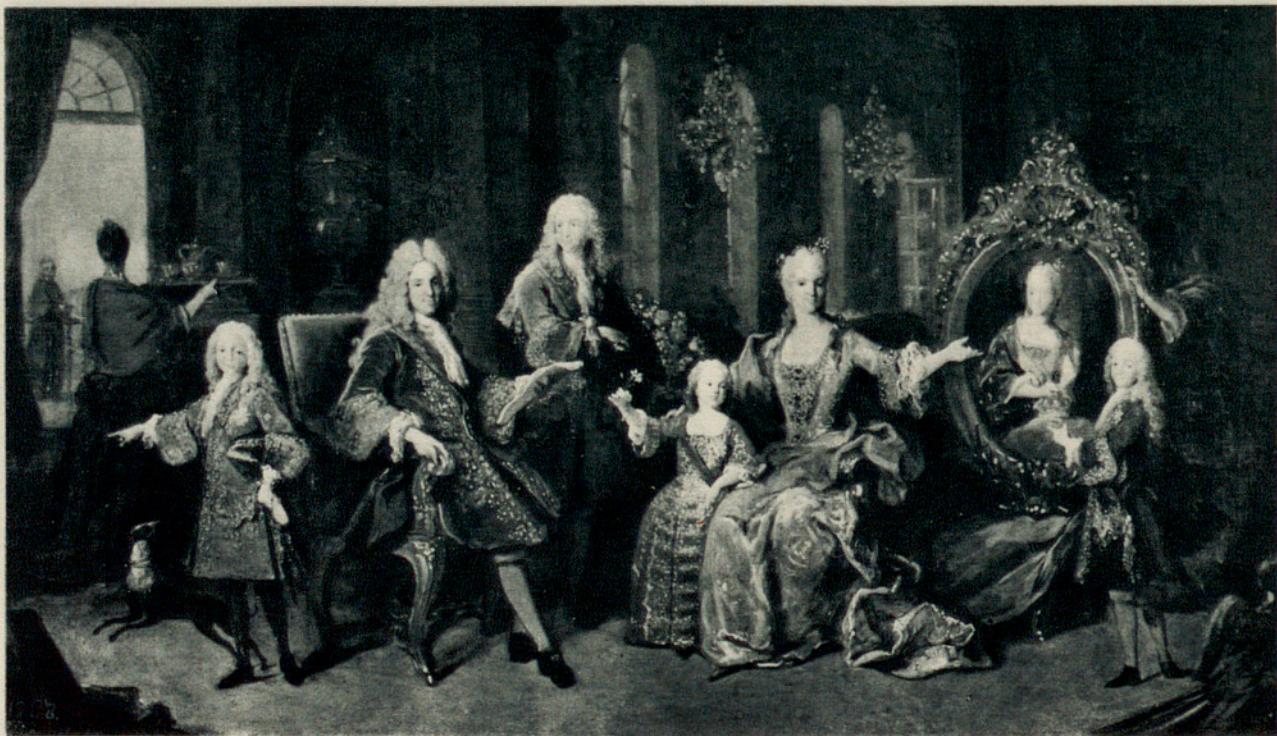
Figs. 76 y 77.—M.-A. HOUASSE: LA SAGRADA FAMILIA CON SAN JUAN (MUSEO DEL PRADO), Y LA AVENTURA DEL BARCO ENCANTADO (PALACIO REAL, LA GRANJA).



Figs. 78, 79, 80 y 81.—M.-A. HOUASSE: PORMENORES DE LA ERA, EL CAZADOR Y UNAS LAVANDERAS, EL BALANCIN, Y BAILE CAMPESTRE (PALACIO REAL DE LA GRANJA).



Figs. 82 y 83.—M.-A. HOUSSE: ACADEMIA DE DIBUJO (PALACIO REAL, MADRID), Y VISTA DE EL ESCORIAL (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 84, 85 y 86.—J. RANC: FELIPE V, LA INFANTA MARÍA ANA VICTORIA QUE FUE REINA DE PORTUGAL, Y LA FAMILIA DE FELIPE V (BOCETO), EN EL MUSEO DEL PRADO.

el fin de pasar algunos meses en España. Contestó el purpurado ministro de Luis XV que los tres eran viejos —de sesenta y dos, cuarenta y dos y sesenta y cinco años respectivamente—; otro, Raoux, tuvo miedo al clima madrileño. Al cabo, se escogió, es casi seguro que por indicación de Rigaud, su maestro, a Ranc, nacido en Montpellier, el 28 de enero de 1674. El 7 de marzo de 1723, ya instalado en la Corte, escribe a Dubois. Noticias, salvo la del nacimiento, aducidas por Bottineau.

Al emprender el viaje se había forjado ilusiones sobre los gajes y el lucido papel que le esperaban en Madrid; la realidad le decepcionó. En un memorial, de 25 de julio de 1725, se leen frases reticentes contra “un peintre mediocre”, que puede sospecharse fuese Houasse, y quejas contra los cortesanos “tan maliciosos como ignorantes”. En 1727 se resiente de una enfermedad en los ojos; en el mismo año marcha a Portugal con objeto de retratar a Juan V y María Ana de Austria, consuegros de Felipe V. Estuvo en Sevilla cuando la Corte. Le ocurrió la desdicha de que, celebrando en familia la cena de Nochebuena de 1734, en su vivienda, en el antiguo Alcázar de Madrid, se iniciase el terrible incendio que tantas joyas pictóricas destruyó. Murió en 1.º de julio de 1735.

No firmaba ni fechaba sus obras, casi nunca, y sólo por la edad representada por los retratados puede inferirse su cronología.

Las dudas más difíciles de resolver las plantea el cuadro que, de conservarse, sería el más importante, único de composición, y ambiciosa. Aun así resulta tal, con no conocerse más que mediante el buen boceto del Museo del Prado: La familia de Felipe V. El lienzo, no acabado, consta que, se salvó en el incendio, mas se perdió su rastro (fig. 86). En pieza palatina abierta a una terraza y a un salón, o galería, están sentados los Reyes y de pie, de izquierda a derecha: Fernando, Luis, Felipe, todavía con faldas y pegado a las maternales y Carlos. A la derecha, en un óvalo, el retrato de una joven hacia el cual llaman la atención del espectador tanto Isabel Farnesio como Carlos: la retratada debe de ser la princesa de Asturias, Luisa Isabel de Orleáns, hija del Regente, que llegó en enero de 1722 para casarse con el que había de reinar unos meses con el nombre de Luis I; sin embargo, la identificación se presenta insegura, porque al llegar Ranc a la Corte estaba ya en ella Luisa Isabel y pudo retratarla del natural, y la actitud de Carlos estaría más justificada si señalase al retrato de su prometida Mlle. de Beaujolais, Felipa Luisa, hermana de su cuñada, que vino a España en 16 de febrero de 1723 y con la que no se casó; a la izquierda, una camarista con servicio de chocolate (?) y en la terraza, un prelado. La fecha de la muerte de Luis I (31 de agosto de 1724) obliga a no suponer posterior la data del lienzo, si bien la edad de los Infantes —once años Fernando, ocho Carlos y cuatro Felipe— aparece como un tanto forzada. Por haber trabajado con empeño en esta pintura, cabe sospechar que en varios bocetos la hubiese perfeccionado, pasado tiempo del que quería representar y cuando ya Luis I estaba en el otro mundo y su alocada viuda en la Corte de Francia; la hipótesis explicaría el óvalo. Sea lo que fuere, el cuadro, concebido en grande, con aparato cortesano, concediendo valor anecdótico a las figuras secundarias —nota repetida en otros artistas, según habrá de verse—, con ambiente acertadamente logrado, consentía aguardar del pintor cuadros muy personales, que no hubo de pintar, concretándose a retratos individuales, siempre correctos y de elegancia tan grata como artificiosa.

Estas cualidades revelan casi todos sus lienzos: Felipe V (fig. 84) e Isabel de Farnesio de medio cuerpo (fig. 4), Fernando, de cuerpo entero con un perro, y Carlos, herborizan-

do (fig. 87), que forman pareja y Fernando, con armadura, firmado, por excepción, en 1725 (fig. 88). Pintado con el pensamiento puesto en los modelos de Rubens y de Velázquez, el retrato ecuestre de Felipe V, con un jinete detrás y la Victoria volando, para acercarse más a Rubens, causa la impresión de un empeño frustrado. El prurito por acabar con minuciosidad exagerada hace enfadosos estos cuadros, inferiores a los que dejó sin terminar, como el de Luisa Isabel de Orleáns (fig. 89).

No le bastaba a Felipe V tener a su servicio a Houasse y en 25 de diciembre de 1719 el cardenal Alberoni contestó al también cardenal Acquaviva que podía enviar a Madrid a Andrea Procaccini, pintor romano, nacido en 1671, discípulo de Maratti; demoró algo su partida, impacientando al Rey, pues no arribó a El Escorial hasta el 23 de agosto de 1720. El 9 de septiembre se comunica a Acquaviva que, admirado el Rey de la habilidad del artista, le había nombrado Pintor de Cámara. En 5 de octubre el cardenal se muestra ufano del éxito de Procaccini por él buscado y desea retrate "a los Amos" y "a toda la casa Real" "para hacerlos aquí abrir en lámina y darlos a la imprenta, para que se comuniquen a todo el mundo", publicidad curiosa, ciertamente.

Dice Ceán, que el Rey hizo al italiano Primer Pintor de Cámara, sin que se conozca el documento. El interés porque viniese y la acogida que tuvo habrá que atribuirlos, en parte considerable, a la Reina, que tanto fiaba en Acquaviva y en los cometidos que le encomendaron en La Granja para sustituir al arquitecto y pintor Ardemáns, al morir en 1726. La producción pictórica de Procaccini en España fue escasa; Ceán no menciona concretamente más que el San Ildefonso en un colateral de la colegiata de La Granja, pero el Prado posee, por legado del Conde de la Cimera, un buen retrato del cual la dedicatoria nos dice quién es el personaje: "Al Illtr.º Remo. Princ. Sigre. Card. Borgia" (fig. 90). Fue don Carlos de Borja, Centellas, Ponce de León, hijo del IX Duque de Gandía († en 1773) y desde 1708 Capellán mayor de Felipe V. Obra de mucho empaque pudo influir sobre el primer retrato "oficial" de Goya: el del Conde de Floridablanca, pues Procaccini se autorretrató también, con un eclesiástico, en sombra, a la izquierda.

Otra misión desempeñó: la de pintar "cartones" para la colección de tapices de la Historia de Don Quijote; una de las empresas iniciales de la Real Fábrica de Tapices.

Como ayudante suyo vino de Italia, en 1721, Domingo María Sani, que no fue nombrado pintor de Cámara hasta el 7 de diciembre de 1734, después de muerto Procaccini. Ganó la confianza de los Reyes, sirviendo, principalmente, en La Granja. Para Madrazo, medió en la compra por la Reina de cuadros y esculturas. Artista modesto, tiene, sin embargo, motivos para que se le conceda un lugar: Pintó la Historia de Don Quijote —en paradero ignorado— que, quizá, suscitó el cuadro de Houasse que atrás se reprodujo; también pintó escenas populares con intención satírica; dos se guardan en el Prado: El charlatán de aldea y Reunión de mendigos (figs. 91 y 92). Cómo asuntos que debían encontrar eco en los artistas españoles, por estar repetidos en nuestra novelística, tardaron en abrirse camino en la pintura y cómo en cincuenta años ni las pinturas de Houasse ni las de Sani fueron aprovechadas, son problemas abiertos al estudio. Sani murió en 1772.

Los dos italianos no rivalizan con los dos franceses traídos por Felipe V; apenas pueden enfrentarse con los españoles contemporáneos: Meléndez podía hombrearse con Procaccini y Viladomat debe pasar delante de Sani.



Fig. 87.—J. RANC: CARLOS III NIÑO (MUSEO DEL PRADO).



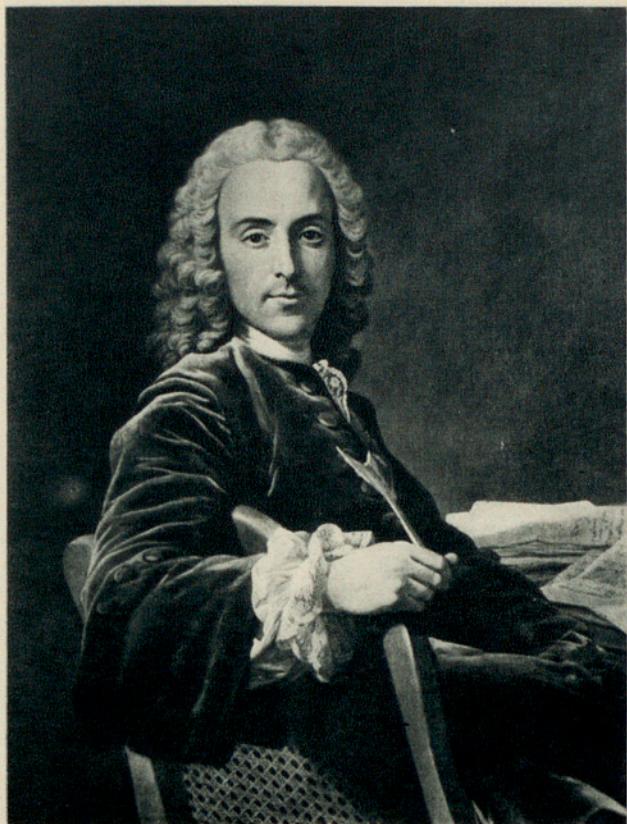
Figs. 88 y 89.—J. RANC: FERNANDO VI PRINCIPE DE ASTURIAS, Y LUISA ISABEL DE ORLEANS MUJER DE LUIS I (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 90.—A. PROCACCINI: EL CARDENAL DON CARLOS DE BORJA (MUSEO DEL PRADO)



Figs. 91 y 92.—D. M. SANI: EL CHARLATÁN DE ALDEA Y REUNIÓN DE MENDIGOS (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 93, 94, 95 y 96.—L.-M. VAN LOO: DON GREGORIO MAYANS Y SISCAR (RECORTADO), COLECCIÓN SARTORIUS, MADRID. ISABEL MARÍA LUISA DE BORBÓN (?), FELIPE V (RECORTADO), Y LUISA ISABEL DE BORBÓN (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 97 y 98.—L.-M. VAN LOO: LA FAMILIA DE FELIPE V (DIBUJO Y ÓLEO), EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y EN EL MUSEO DEL PRADO.

En cambio, ha de reconocerse que Houasse y Ranc, aquél con sus inquietudes prometedoras y el segundo con su maestría en el retrato de Corte, desempeñaron una misión beneficiosa en el desarrollo de la pintura en España.

Las cualidades de Ranc fueron superadas por las del tercer francés contratado por Felipe V después de desaparecer los dos precedentes y Procaccini.

Se atendieron, una vez más, los consejos de Rigaud y fue contratado Louis-Michel van Loo, de estirpe de pintores, hijo de Carle —así habitualmente nombrado—, en preeminentemente situación entre los de su arte; nacido en Tolon en 2 de marzo de 1707, premio de Roma en 1725, Académico en 1733 y profesor adjunto en 1735. Llegó a Madrid el 15 de enero de 1737. El 8 de febrero se le destina una pieza para trabajar en la Casa del Arzobispo, esto es, la casa de Cruzada, donde se habían almacenado los cuadros salvados del incendio del Alcázar y, ordena el Rey que “se le dé alojamiento si hubiere comodidad para ello”. Hasta el 3 de julio no se le expidió el nombramiento de pintor de Cámara ni alcanzó el grado de Primero hasta el 12 de junio de 1744. Pasados ocho años regresó a Francia; murió en París el 20 de marzo de 1771.

Van Loo era, ante todo, retratista, por más que en París y en Roma, incluso en Madrid, con dos Historias de Diana y con el lienzo de Venus Cupido y Mercurio, de la Academia de San Fernando, pagase el tributo inexcusable a la mitología (Lám. II). Una sola obra religiosa —el San José—, en el Museo de La Fère (Francia), se menciona de su mano.

Ceán dedica su mayor elogio a un retrato de Luis I niño, en casa de Ollauri, en Haro; claro está que hecho sobre original ajeno. Son difíciles de llenar los años madrileños de Van Loo. En 1737 están firmados los retratos de Felipe V y de Isabel de Farnesio de gran aparato, deteriorados, en La Granja, según Bottineau. De hacia 1740 serán el Felipe V, de más de medio cuerpo, del Prado (fig. 95), y el suntuoso retrato del Infante don Luis con hábitos cardenalicios, ante un bufete con reloj y escribanía, de la colección de los Marqueses de Castromonte; y habrán de ser anteriores al 22 de febrero de 1742 el del Infante don Felipe y el de su mujer Luisa Isabel de Francia (fig. 96), del Prado, pues en esa fecha salieron para tomar asiento en su trono de Parma. Y, o no es de entonces, o es imposible la identificación, con la hija de estos duques parmesanos, Isabel María Luisa, el bello retrato infantil con palomas, también en el Museo (fig. 94), porque, nacida el 31 de diciembre de 1741, representa ya cuatro o cinco meses.

Emprendió, seguramente, luego, su obra capital: el enorme lienzo La familia de Felipe V (4'60 X 5'11 m.). Se pintaría por el malogro del cuadro del mismo asunto en que había trabajado Ranc y, quizás más que nada, lo decidiría el ansia de Isabel Farnesio por centrar la composición en que entraron cinco hijos, dos nueras, dos entenados y la mujer de Fernando, más dos nietas; la escena, se figura en un riquísimo salón a la italiana, con músicos en la tribuna. El pintor estudió el lienzo, concienzudamente, pues posee la Academia un minucioso dibujo, al que no se ajustó por completo (fig. 97) y en Versalles hay un boceto mucho más sencillo. Introdujo retratos de ausentes, como los Duques de Parma, repitiendo, o poco menos, los antes mencionados y el de la Princesa del Brasil. El cuadro está firmado en 1743 (figs. 98 y 99). Con buen sentido crítico Bottineau señala su italianismo, hasta ver una posible inspiración en La cena en casa de Simón, de Verónés, del Louvre, que parece muy remota. Añade, en su estudio, comparaciones e indi-

ca disparidades con cuadros "de familia" anteriores y posteriores. Dígase que con los de este género que figuraron en los palacios Reales no se ve relación más que con el de Ranc y, con toda la consideración que merece el erudito historiador francés, soy incapaz de percibir la influencia sobre Van Loo de la luz de Castilla y de los cuadros españoles ni aun en el retrato de Mayans y Siscar (1748), que la ejerció decisiva sobre el de Colón y Larreagui, de Goya, (fig. 93).

Con posterioridad a 1743, en que está fechada La familia de Felipe V, no tenemos otra data segura que la del retrato citado, de un lustro después; cercanos estarán el lienzo de la Academia de San Fernando, de asunto mitológico, y, sin duda también los retratos de Fernando VI y doña Bárbara, del Palacio Real, repetidos en otros ejemplares y que nada añaden a lo ya conocido. Sí, tiene importancia el cuadro mitológico de la Academia de Bellas Artes, Venus, Cupido y Mercurio, por su sobria composición de clasicismo depurado, que robustece la personalidad de Van Loo como introductor temprano del estilo entre nosotros; las figuras de tamaño natural, los desnudos modelados suavemente, un tanto esmaltados, abrieron el camino para la acogida de Mengs. Estaba pintado el 3 de agosto de 1748, cuando gustaba de intervenir en la enseñanza de los artistas jóvenes y en las gestiones prematuras conducentes a que se crease la Academia (Lám. II). Son años en los que se ignora qué otras pinturas ejecutó, pocas, tal vez, pues nunca fue de pincel rápido.

Era el Director de la Pintura en la Academia el 13 de junio de 1752, sin que contradiga el que en 1749 dirigiese la École royale des élèves protégés, según Bottineau, que, acaso, asesorase desde Madrid. Marchó antes del 23 de diciembre de 1753. El exquisito intérprete de las telas suntuosas y las joyas ricas, verdadero mago del lujo, murió en 20 de marzo de 1771.

Van Loo, como Houasse y como Procaccini, desempeñó papel en una de las dos empresas llevadas a ejecución por Felipe V e Isabel Farnesio, realzadoras de su reinado en la esfera artística: fueron éstas el establecimiento de la Real Fábrica de Tapices y los jardines de la Granja de San Ildefonso; la primera en relación con la pintura y la segunda con la escultura.

LA CREACIÓN DE LA REAL FÁBRICA DE TAPICES.—La necesaria intervención de pintores que suministrasen los modelos —el nombre usual de "cartones" no respondía a la realidad en el siglo XVIII— hace aconsejable acompañar la historia de la manufactura a la de los artistas del pincel que para ella trabajaron.

Los Reyes de la Casa de Austria tenían en su corona los Estados de Flandes, donde trabajaban los talleres mejores en el tejido de tapices, no superados por italianos ni franceses en los siglos XVI y XVII. Y de ellos adquirieron y a ellos encargaron las piezas atesoradas, con magnanimitad que les honra: la de su respeto a la economía privativa de aquellas tierras. Desde el Emperador Carlos I hasta Carlos II no se autorizó que se estableciesen en España otros talleres para tapices que los meramente empleados en el retupido, o restauración de los viejos y deteriorados, cual se ve en Las Hilanderas, de Velázquez, y los que tejían reposteros heráldicos, de factura menos fina en Madrid, Salamanca, Pastrana, etc.

Firmado en 1713 el Tratado de Utrecht, Felipe V no tenía que mantener la exclusiva de fabricación tapiceril para Estados en los que ya no reinaba. Por otra parte, venido



Lám. II.—L. M. VAN LOO: VENUS, CUPIDO Y MERCURIO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO)

de la Corte de Francia, donde florecía la técnica en las manufacturas de Gobelins, Beauvais, Aubusson, Savonnerie, aspiró a que Madrid no careciese de un establecimiento Regio comparable. La intervención del ministro cardenal Alberoni logró que viniese a España en 1720, no sin dificultades y escollos, el tapicero antuerpiense Jacques van der Goten "el viejo", que trabajaba el "bajo lizo". Un año después firma en la Corte un tapiz "no grande, verdaderamente excelente...", representando "un joven con gansos, palomas comiendo, un perro y un mono a la ventana". De 1723 y 1724 son siete Cacerías, imitando composiciones de Wouwerman, según camino emprendido, dentro de la tendencia costumbrista nórdica, del primer período de la Real Fábrica, que debe señalarse, para conocer uno de los factores actuantes en el desarrollo pictórico español.

En 1724 muere Van der Goten "el viejo", dejando cuatro hijos conocedores del oficio; el primogénito, Jacobo "el mozo", fue el que más sobresalió. En 1746 se compró por la Real Casa el edificio, antes alquilado, que se denominó Fábrica de Santa Bárbara, por su localización fuera de la Puerta de este nombre, al nordeste de la Villa y Corte.

"Mientras tanto —como escribía don Elías Tormo—, sin haberse afirmado del todo la manufactura del bajo lizo, la Corona pensó, seriamente, en crear telares... de alto lizo y, a la vez, implantar una fabricación a la manera francesa, procurando la brillantez y el buen gusto... características de la tan famosa... de Gobelinos." De allá se trajo en 1727 un maestro, Antonio Lainger, o Lingel († en 1734), colocado a las órdenes del ministro don José Patiño.

La técnica superior de esta segunda fase de la Fábrica se revela en los tapices tejidos por composiciones que realizaron Andrea Procaccini y Michel-Ange Houasse. Con ellos entraban aires nuevos en la Corte.

Después de la natural resistencia contra el procedimiento importado del alto lizo, Van der Goten "el mozo", hubo de aprenderlo e incluso dominarlo: en 1731 reprodujo magistralmente, una copia de la "Madonna Westminster", de Rafael, y se le encomendó la manufactura establecida en Sevilla, bajo la superintendencia de Procaccini.

Mas, en el reinado de Felipe V no se consiguió el funcionamiento ordenado y provechoso de la Fábrica, pese al interés mantenido por la reina Farnesio. No obstante, el paso estaba dado y la prosecución bajo Fernando VI y, sobre todo, bajo Carlos III, fue trascendental para la suerte de nuestra pintura.

Felipe V con nobleza espiritual, merecedora de señalarse, quiso que las primeras tapicerías se inspirasen en el Quijote y en el Telémaco, la "novela pedagógica" escrita por Fenelon para su hermano el Duque de Borgoña y para él. Encargáronse sus cartones a Houasse; seguramente, su quebrantada salud motivó el que sólo pintase una composición, en dos mitades: El encuentro de los náufragos Telémaco y Mentor con la ninfa Calipso en su isla. El tapiz está en El Escorial.

Las figuras respiran nobleza y son esbeltas y los fondos, de escarpadas montañas y de mar, convencionales pero hermosos. No puede fecharse con seguridad esta obra, calculándose habrá de ser posterior al San Juan Bautista en el desierto, tapiz tejido por modelo del mismo pintor en 1727 y que se perdió en el incendio del Alcázar.

Parece probable que en el mismo desastre desaparecieron algunos del Telémaco, de Houasse, lo que resolvería el problema que se pretendió desentrañar en el libro "Los Ta-



Fig. 99.—L.-M. VAN LOO: PORMENOR DE LA FAMILIA DE FELIPE V (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 100 y 101.—J. THIERRY: FUENTES DE APOLO O DE LA LIRA Y DE NEPTUNO (LA GRANJA, SEGOVIA).

pices de la Casa del Rey Nuestro Señor" (Madrid, 1919), en el que colaboré con mi maestro don Elías Tormo. Porque, es el caso, que de otro Telémaco, de taller bruselés, se conocen tres paños: El naufragio, El banquete y El baile de las ninfas. Ya es extraño el encargo a una manufactura flamenca por Felipe V, a poco de perder aquellos estados; pero, lo es más el parecido estilístico con el que se tejió por el modelo de Houasse. ¿Pintaría igualmente los tres restantes? El problema se oscurece en el documento que luego se extracta, pues da como tejida en la Fábrica la "Historia de Telémaco" y es raro que se refiera a uno sólo y no cabe duda que dos los firma Urbano Leyners, bruselés.

Otra pregunta referente a Houasse se ocurre: ¿Figuraría entre las directrices iniciales de la Fábrica la de tejer escenas populares y tal destino motivaría los cuadritos antes mencionados y de los cuales se han reproducido varios? Ello no consta; mas se presenta como verosímil. Desde luego, no se agrandaron para servir de modelos. Tal vez la corta producción de la manufactura impidiese añadir al Telémaco y al Quijote nuevas series y, pasado tiempo, resucitaría bajo Fernando VI el plan, buscando inspiración en los cuadros de género de Teniers, de Wouwermann, etc., comprados para resarcir las pérdidas de las colecciones regias después del incendio del Alcázar. Hubo que esperar a los reinados de Carlos III y su hijo para que se volviese a la idea primitiva, desarrollada entonces por los Bayeu, Castillo, Goya...

La intervención de Procaccini en la Fábrica —aparte su constante papel administrativo en las Obras Reales— se redujo a suministrar modelos para la serie del Quijote.

Es curioso y hasta contradictorio con el carácter que por otros conductos puede suponerse a Louis-Michel van Loo, el que su trabajo se redujese a una labor sin relieve ni interés: la de facilitar modelos para ser tejidos los "que se hicieron del gusto de Teniers", dirección poco loable emprendida por la Real manufactura, pero que alcanzó éxito, pues se tejieron hasta tres series.

Los trabajos de la Real Fábrica juzgábanse costosísimos al Tesoro Regio y el resultado artístico era poco halagüeño, además. Gobernante tan honrado y culto como don José Patiño acertó con el remedio, consistente en refundir con la Fábrica de la puerta de Santa Bárbara, dedicada al bajo lizo, el antiguo taller de retulado de los tapices de la colección palatina llamado de Santa Isabel, donde se venía ensayando la técnica del alto lizo; y en 28 de agosto de 1744 se llegó a un convenio con los hijos de Van der Goten, que eran cuatro: conciernen con la Real Casa un asiento para trabajar a destajo, además de los gajes mensuales y de que se les proporcionasen los modelos.

Cuando Carlos III llegó a Madrid para posesionarse de la corona de las Españas, los hermanos tapiceros le dirigieron un memorial en mayo de 1760, que se aprovechó en "Tapices de la Casa del Rey N. S." y que publicó Sambricio, donde se enumeran los trabajos realizados por la Real Fábrica, que proporciona una relación suficiente para que el lector se haga cargo del desarrollo de la manufactura y, a la vez, del reflejo en sus tareas de los cambios del gusto que el reinado de Fernando VI, según luego habrá de verse, había impreso a nuestra pintura:

"En el tiempo que ha que esta Fábrica subsiste en España se han fabricado en ella para el real servicio de V. M. además de las cinco tapicerías y cuadro de la Sagrada Familia, la tapicería que representa la Historia de Telémaco; la de Ciro; otra que representa diversiones de paisanos de Flandes, a imitación de Teniers (cuyos ejemplares pintó M. Van Loo) que, así

como la de don Quixote de la Mancha, se ha triplicado...; las que... se están fabricando por ejemplares de don Andrés de la Calleja y don Antonio González [Ruiz] para los Reales Sitios de San Lorenzo y Buen Retiro; Los cuatro tiempos del año, sacados por los cuatro cuadros de Amiconi; la superior, por ejemplares que, actualmente saca don Corrado Giaquinto, primer pintor de Cámara de V. M. de pinturas del célebre Jordán, demostrando la Historia de Salomon, que ha de servir en el Nuevo Real Palacio, y otras particulares y varias obras de paños sueltos, reposteros, cenefas, alfombras y tapetes."

De cómo se desenvolvían estas tareas de la Fábrica, apresuradas y rutinarias, da clarísima idea un memorial de 1765 del modesto pintor Andrés de la Calleja, que publicó en 1916: "Se le mandaron ejecutar las pinturas por el estilo de David Teniers para la construcción de los tapices que sirven en el Real Sitio de San Lorenzo. Todos los ejecutados hasta ahora ascienden a cincuenta y seis [¡!], de los mismos tamaños que los tapices; para cuyo efecto y no hallarse pinturas de David Teniers que no estuviesen copiadas en las obras antecedentes, se vio precisado el suplicante a hacer venir de París, a su costa, toda la colección de estampas de este autor, hasta número de 150..." Sabido esto no extrañará que la Real Fábrica, sin el impulso que hubo de darle Mengs, cambiando radicalmente de rumbo, no hubiera pasado de un taller, en gran parte, mero repetidor de modelos pintados sobre grabados.

LOS ESCULTORES FRANCESES EN LA GRANJA.—Aquejaba a Felipe V la melancolía; tras la agitación bélica, corrían sus años en la severa Corte madrileña, tan distinta de la de París; y Versalles, no se olvidaba en Aranjuez. Isabel Farnesio participaba en desear residir en sitio donde disfrutase con sosiego del amor maternal y planease el porvenir de sus hijos; futuro nada claro, porque la Saboyana había dejado tres, si bien uno se malogró. Aliviaban las montañas la pasión de ánimo del Rey, que, "cuando lo permitían sus cuidados" —al decir de Ponz— solía ir a Valsaín; hasta que, en 1718, pasó a Segovia, ocasión en que conoció La Granja de San Ildefonso, que era de los monjes jerónimos. Decidió adquirirla y edificar capilla y casa para capellanes, respetando la construcción vieja.

Este origen tuvo el nuevo Real Sitio, comenzándose las obras, modestas en su inicio, en 1719. El terreno se amplió con importantes adquisiciones en 1720, y el lugar impuso el carácter, tan diferente del de Versalles.

Pero, era inevitable el recurrir a Francia para que viniesen el trazador de los jardines, el jardinero y los escultores que lo adornasen con fuentes, estatuas y jarrones: el áspero declive y la mucha agua almacenada en la nieve serrana y, luego, embalsada, suministraron los aspectos peculiares de la creación regia.

En 14 de enero de 1721 el Duque de Antin firma la autorización para que vengan René Fremin y Jean Thierry; pasada una quincena se autoriza el viaje a cuatro escultores menos famosos. Año y medio después pueden venir otros cinco; en suma, más que un taller y menos que una colonia.

La rapidez con que se llevaron las obras consintió que Felipe residiese en La Granja a fines de 1723 y, habiendo abdicado el 10 de enero siguiente, allí pudiese permanecer. Vuelto al trono, impensadamente, en agosto, siguió atendiendo al desarrollo de su obra predilecta, incluso en los años que pasó en Sevilla. Como hace notar Jeanne Digard, en su monografía, documentadísima, "Les jardins de La Granja et leurs sculptures decoratives"



Fig. 102.—R. FREMIN, P. PITUÉ Y A. Y H. DUMANDRÉ: LA FUENTE DE LA FAMA (LA GRANJA, SEGOVIA).

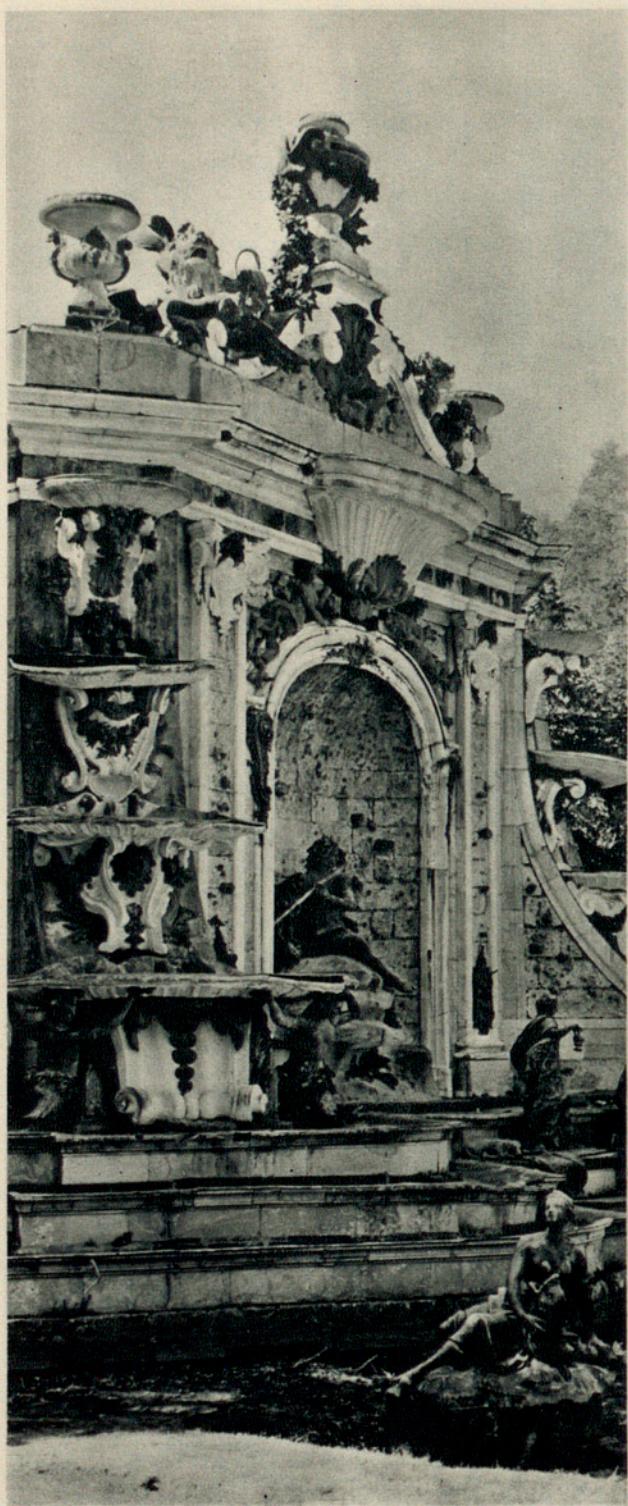
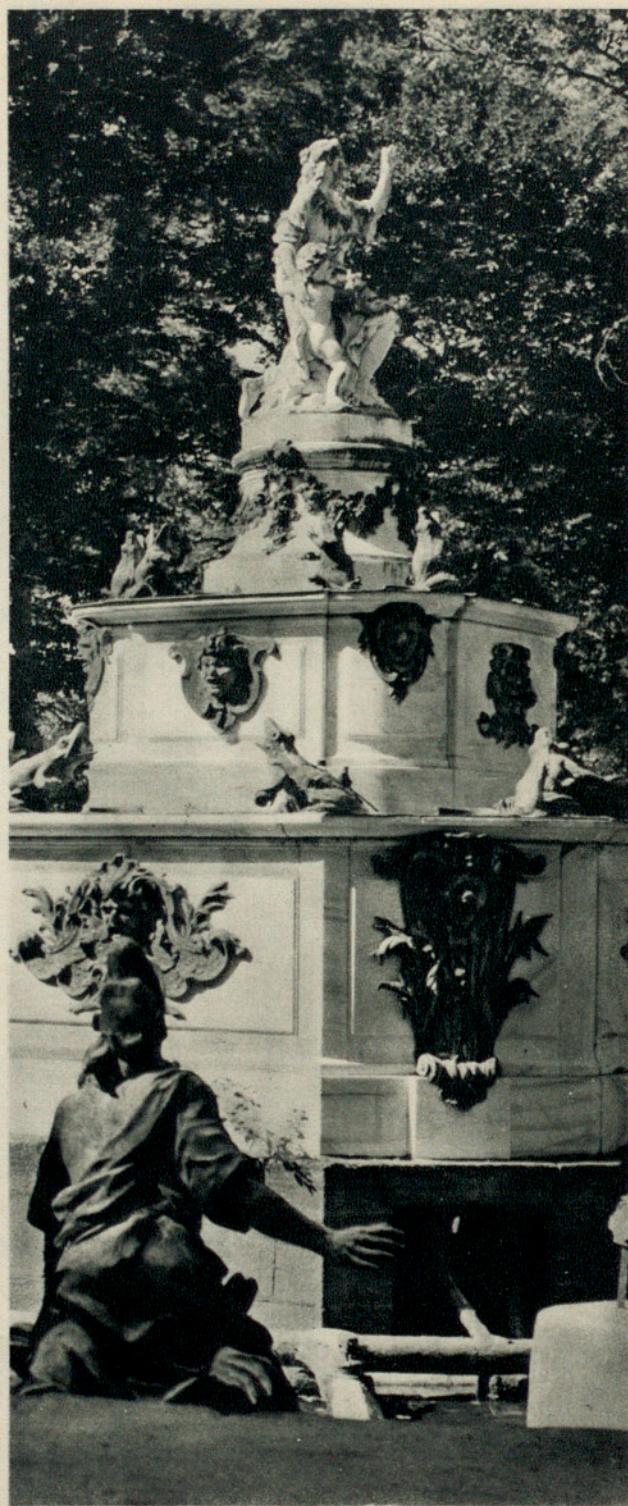


Fig. 103.—J. BOUSSEAU, P. PITUÉ Y A. Y H. DUMANDRÉ: FUENTE DE LOS BAÑOS DE DIANA. Fig. 104.—J. THIERRY Y SUS SUCESORES: FUENTE DE LATONA O DE LAS RANAS (LA GRANJA, SEGOVIA).



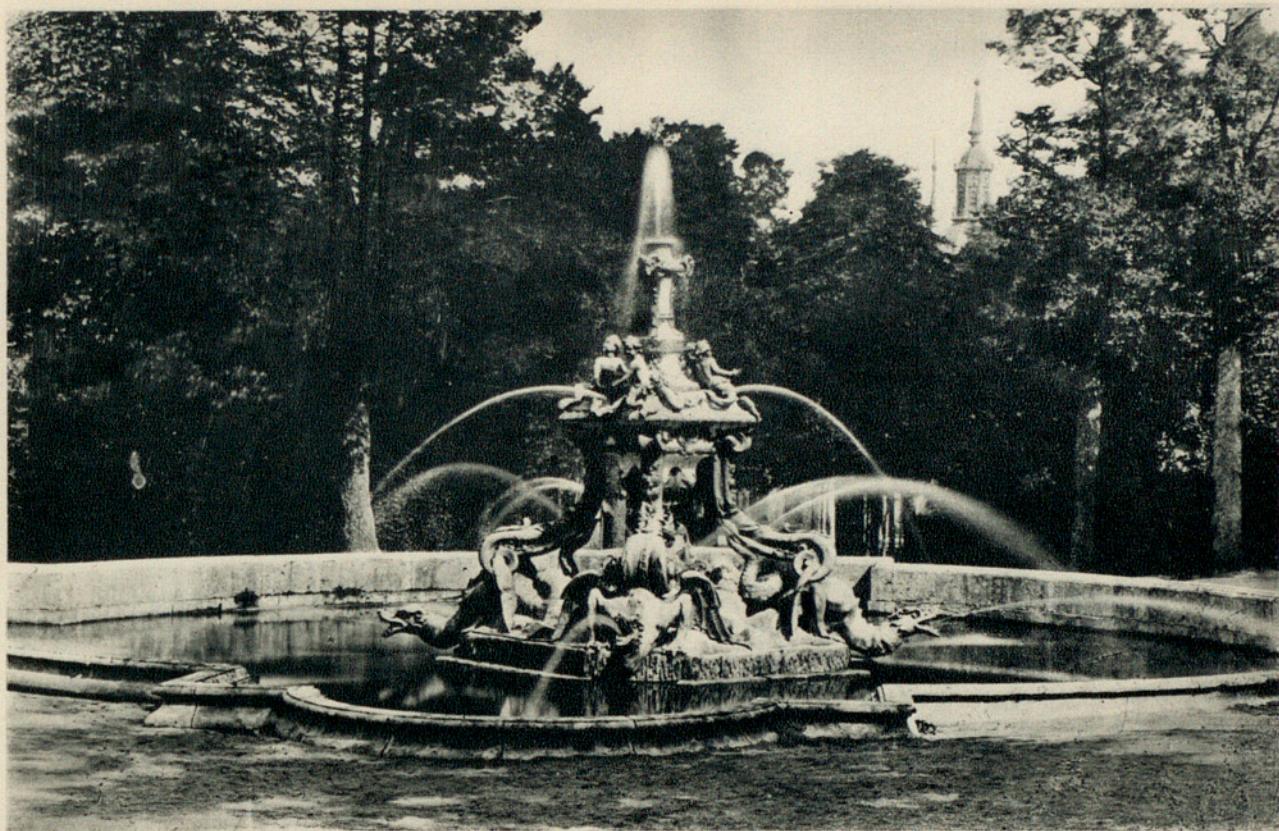


Fig. 105.—R. FREMIN O J. THIERRY: FUENTE DE LOS DRAGONES. Fig. 106.—R. FREMIN, P. PITUÉ Y A. Y H. DUMANDRÉ: LA FUENTE DE LA FAMA CORRIENDO EL AGUA (LA GRANJA, SEGOVIA).

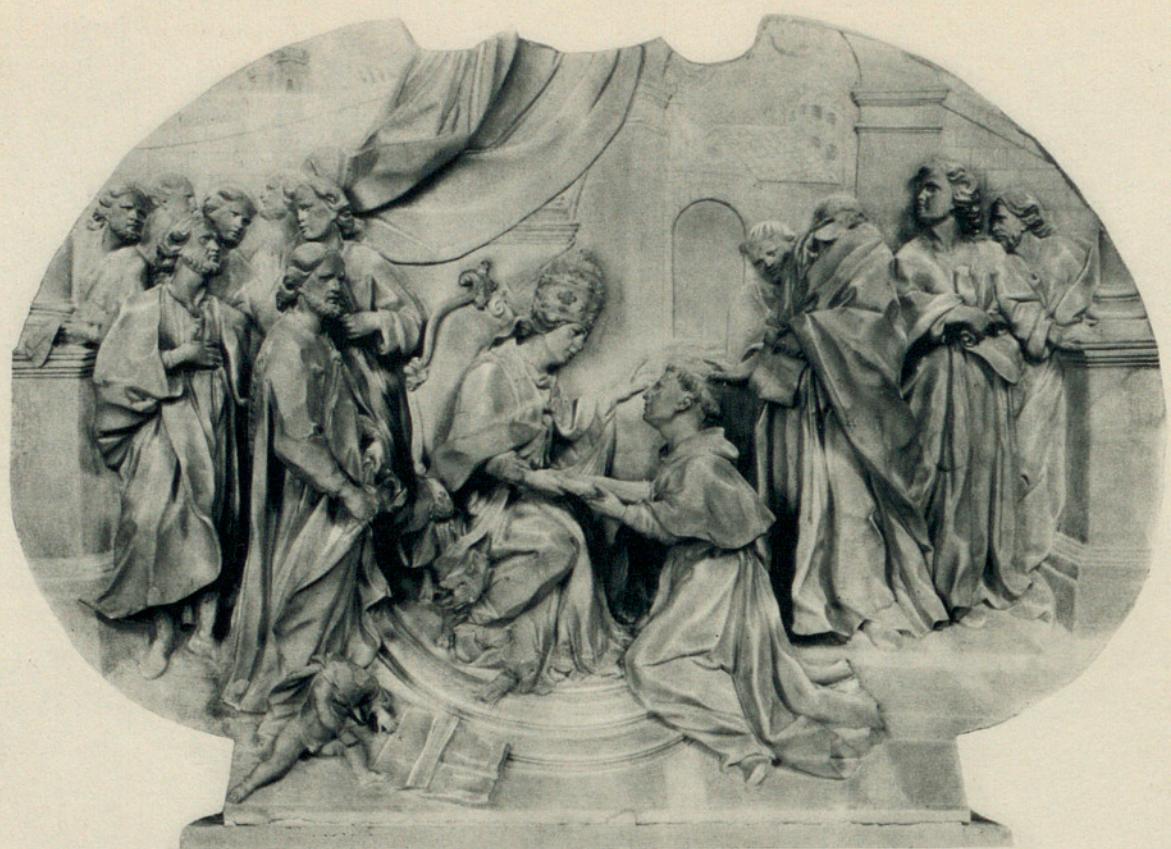


Fig. 107.—L. SALVADOR CARMONA: EL PAPA SAN DÁMASO Y SAN JERÓNIMO (MUSEO DEL PRADO). Fig. 108.—F. DE CASTRO: LA BATALLA DEL SALADO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

(París, 1934), al morir Felipe V ya hacía cuatro años que estaba acabada la última de las fuentes; como Felipe II El Escorial, pudo ver el primer Borbón realizado del todo su proyecto en San Ildefonso.

Para la citada autora no “es [La Granja] un simple reflejo de Versalles; merece ser considerada creación original, rica en novedades y que tiene lugar propio en la evolución de la escultura francesa”; calcúlese, por ello, su trascendencia dentro de la escultura en España.

“Más que el parque de Versalles —continúa Mlle. Digard— el de La Granja habla a la sensibilidad; sus caracteres pintorescos, su romanticismo... parecen emparentar con los verdaderos jardines-paisajes creados en la segunda mitad del siglo XVIII.” Y, por otra parte, los escultores de los tiempos de Carlos III y de su hijo, admiraron y estudiaron con provecho las esculturas de San Ildefonso.

Al morir, en 1722, el francés Carlier, Director de los jardines, fue reemplazado por el escultor Fremin, cargo en que le sucedió Bousseau y a éste Hubert Dumandré; la especialización motivó la cantidad de escultura destinada a los jardines. Los cuatro mencionados y Thierry habían trabajado con Girardon, Coysevox y los Coustou en París. Indica Mlle. Digard la influencia probable que sobre estos artistas debieron de ejercer las estatuas clásicas compradas por Isabel Farnesio, que habían pertenecido a Cristina de Suecia y estaban en La Granja. De la extravagante y culta soberana nórdica hizo Fremin un busto, que se conserva en San Ildefonso.

La abundante documentación y el estudio estilístico aducidos en la cuidada monografía fijan, con exactitud, casi todas las atribuciones; extractarla es lo más honrado.

Si Apolo centra el mundo plástico versallesco, el de La Granja está dominado por Diana, cual correspondía al designio de un Rey cazador.

Se basan los escultores en la manoseada e insustituible “Iconología” de Cesare Ripa (1603, y muchas veces reimprresa), sin olvidar la adaptación de los dibujos de Le Brun.

Su técnica es la que define R. Schneider en “L’Art français au XVIII^e. siècle”: en la primera mitad “niega el genio de la materia casi demasiado. La amasa y reamasa hasta la ilusión total. No hay piedra, ni mármol, ni bronce, ni barro cocido; hay una pulpa carnosa, elástica bajo la presión de los dedos. Reniega el escultor casi de la plástica, pues devora sin cesar los planos a fuerza de analizarlos... Este divisionismo llegaría a suprimir la forma, si estos buenos artistas no tuviesen el justo sentido de su oficio y “la gracia de estado del talento”.

No existe certeza respecto a la paternidad de las esculturas de San Ildefonso. Son producciones de un taller cuyas figuras principales fueron René Fremin —retratado por Quentin la Tour en el Louvre—, Jean Thierry —retratado por Largillièrre, en el Museo de Lyon— y los hermanos Dumandré: a éstos, pueden sumarse los nombres de Jacques Bousseau y Pierre Pitué. El taller lo recuerda, quizá, un lienzo de M.-A. Houasse, que reprodujo Mlle. Digard y que el lector ha visto (fig. 82).

El material empleado, que era casi siempre el plomo, generalmente bronceado, aunque a veces se pintase de blanco, resta calidad a las esculturas del Real Sitio.

De los escultores llegados fue Fremin el que mejor dominaba la técnica; nacido en 1672, discípulo de Girardon y Coysevox, esculpió imágenes devotas en Versalles y en

Nôtre-Dame, y estatuas mitológicas en París y en Marly. Se despidió de la Academia parisense el 3 de mayo de 1721; estuvo en La Granja diecisiete años, cortados por una estancia en Francia, el de 1734; marchó definitivamente, cuatro después, recomendando para sucederle a Bousseau. Muy depreciado por los franceses, sus obras en La Granja conceden a Fremin puesto relevante. Dominaba la composición de grupos, acreditándolo en la Fuente de Neptuno, en la que todas las figuras, excepto la de Hismena, proceden de Versalles, pero en la que Bottineau cree de Thierry la estatua del dios (fig. 101). Concibió y empezó la Fuente de la Fama en la que trabajaron Fremin, Pitué y los Dumandré. También a Fremin se debe la fuente de los Dragones, con Thierry (fig. 105).

Su colaboración con Thierry, por ejemplo, en la fuente de las Tres Gracias, no es fácil de discriminar. Era éste Lyonés, nacido en junio de 1669, estudió con Coysevox; según Bottineau, no es comparable con Fremin, al que acompañó en su venida. Dos grabados documentan por obras suyas La lira (fig. 100) y Anfitrite: y la Europa está al fondo del retrato que le hizo Largillière. Para Mlle. Digard "menos clásico que Fremin, domina menos el movimiento y tiene menos fuerza". Débesele la concepción de la fuente de Latona, o de las Ranas y su ejecución con seguidores de su taller (fig. 104).

El tercero de "los artistas de La Granja es Jacques Bousseau (1682, † en Valsaín, misamente, en 1740); su producción en La Granja no puede precisarse: sólo es suya con seguridad, La ninfa cazadora y, con probabilidad, Urania; "merecen ser miradas y admiradas" y acaso es artista, que estudiado concienzudamente, podría equipararse a los otros dos. Son de su mano Acteón y las seis compañeras de Diana, y la misma diosa en la Fuente de sus baños, quizá por proyecto de Fremin y con la colaboración de Bousseau y los que intervinieron en la de la Fama (fig. 103).

Antoine y Hubert Dumandré —que en España firmaban Demandré—, nacidos en 1700 y en 1701, murieron, respectivamente, en Francia en 1761 y en Madrid en 1781. El mayor fue aquí Primer Escultor de Cámara y Director de la Junta preparatoria de la Academia. Hubert sucedería en La Granja a Bousseau.

Pierre Pitué no llegó hasta 1740, trabajó con los Dumandré en Los baños de Diana (fig. 103), y en la Fuente de la Fama (figs. 102 y 106); según se indicó, probablemente, por proyectos anteriores y sin que quepa especificar con fijeza la labor de cada uno.

Véase en la figura últimamente citada el ejemplo de las fuentes con sus surtidores que permite comprobar la belleza que el agua acrece a la obra escultórica: con ella contaron sus autores, y es prueba de su arte reflexivo y hondo.

El papel de los escultores españoles en La Granja hubo de ser muy secundario; ayudantes, cuando no simples artesanos.

"Versalles —concluye la escritora tantas veces aprovechada en estos párrafos— engendró La Granja; no cabe duda, sin embargo, que los artistas franceses, entregados a sí mismos en tierra extranjera, sintieron que no convenía repetir lo que había sido dicho para la gloria de Luis XIV... y sus obras de La Granja son magnífica adaptación de un arte delicado y voluptuoso al adorno completo de un jardín".

Mas, no se cerró con lo dicho el ciclo del arte de Francia en San Ildefonso: El Rey y su mujer quisieron recibir sepultura en "su obra", como sello y firma de ella. Según Ponz, Pitué esculpió la figura de mujer llorosa, de pie, los ángeles tenantes del escudo y el me-

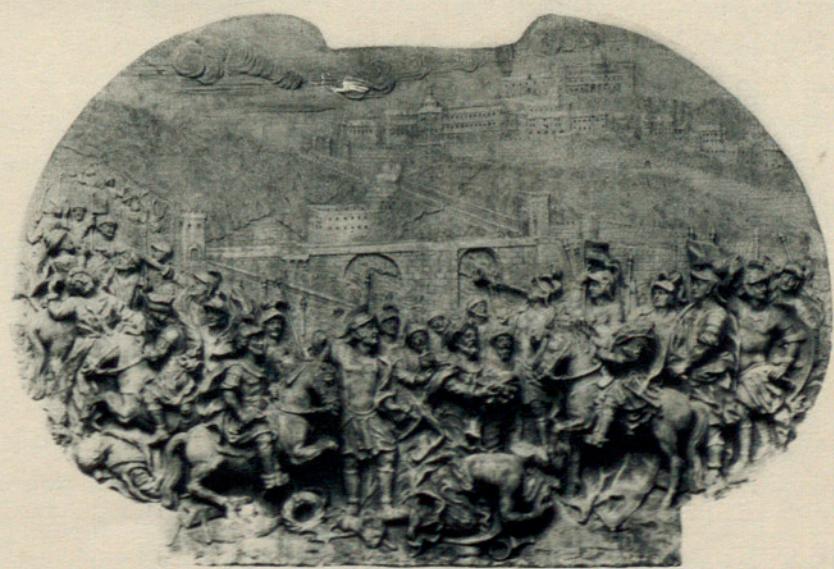


Fig. 109.—R. MICHEL: SAN ILDEFONSO Y SANTA LEOCADIA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 110.—A. DUMANDRÉ: LA MÚSICA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 111.—H. DUMANDRÉ: LA TOMA DE TOLEDO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

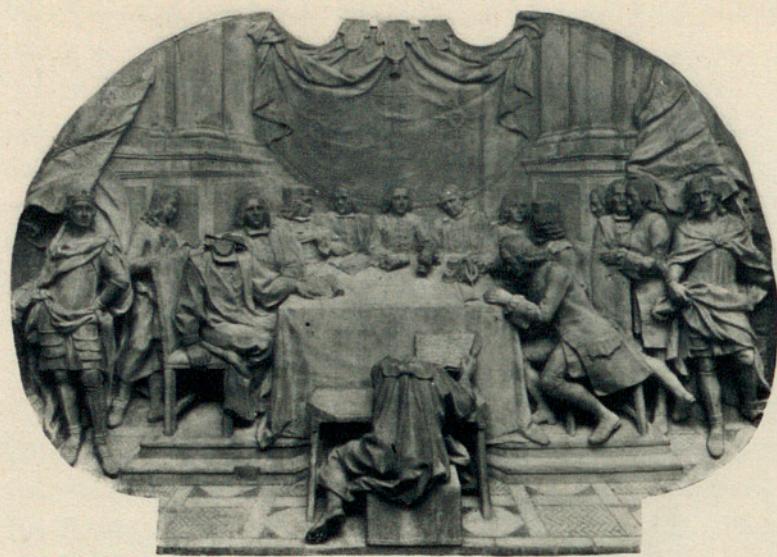


Fig. 112.—A. CARNICERO: EL CONSEJO DE LAS ÓRDENES MILITARES (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 113.—C. SALAS: EL PRIMER CONCILIO DE ESPAÑA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 114.—M. ÁLVAREZ, "EL GRIEGO": EL CONSEJO DE GUERRA (MUSEO DEL PRADO).

dallón con el retrato de Felipe V; mientras, Dumandré fue el autor de *La Caridad sentada*, de *La Fama* y del medallón de la reina Isabel Farnesio; la composición, dice Ponz, "aseguran que la hizo un tal don Sempronio Subisati", referencia hecha con tono despectivo. Era un discípulo de Procaccini que, según un documento que publica Bottineau, proyectó también la fachada y los campanarios de la Colegiata.

La asimilación que en otros siglos había logrado España de los artistas extranjeros ha de confesarse que no se dio en La Granja; quedó, y permanece, como una isla de arte, francés en la escultura, italiano en la arquitectura —Procaccini, Jubara—, enclavada en el paisaje serrano de Castilla.

EL INCENDIO DEL ALCÁZAR Y EL NUEVO REAL PALACIO

Parecerá roto el orden sucesivo al ocuparnos, ahora, de un desastre que, a fines del 1734, había producido la pérdida de tesoros artísticos, principalmente pictóricos, cuantiosísimos; desastre que, al propio tiempo, por la consoladora verdad que "Dios escribe derecho sobre renglones torcidos", hubo de traer aparejado el cultivo intenso en Madrid de la arquitectura, la pintura y la escultura y la adquisición de centenares de cuadros para las colecciones palatinas; me refiero al incendio del regio Alcázar.

La fortaleza medieval, se conservaba, con añadidos y remiendos hechos en varios reinados, uno, en particular, muy importante cual fue el del tiempo del Emperador. Por estos años se acababa el arreglo dispuesto del aposento habitado por nuestro ya conocido Jean Ranc —siempre quejoso de que mal le pagaban y peor le consideraban en la Corte— cuando, en 10 de diciembre de 1734, los Reyes, de vuelta de la jornada a La Granja y a El Escorial, fueron desde el Buen Retiro a honrar a su Pintor de Cámara.

Fue la postrer visita regia al Alcázar: a las doce y cuarto de la noche de la Pascua de Navidad —fuerá, al caso, contrasentido denominarla Buena—, la guardia se dio cuenta de que ardía el edificio. No es este lugar para describir el siniestro. Era general el rumor de que se había iniciado en el aposento de Ranc: las "Memorias" inéditas del Marqués de la Torrecilla, que, en esta parte, dio a conocer el después Duque de Maúra, dicen: "El motivo de esta quema se ignora, y los más convienen que en el cuarto de Juan Ranc... los mozos se emborracharon y que encendieron lumbre en la chimenea...; y otros lo dificultan." Ranc, en 18 de enero, solicitaba del ministro Patiño que, para atender debidamente a las pinturas salvadas se le nombrase "surintendent des tableaux", cargo existente en la Corte de Francia, para "ponerse a cubierto de la pena que mis envidiosos enemigos continúan haciendo correr sobre el incendio..." —y añade—; "se ve todavía, con gran pesar de ellos, que en el departamento no entró, ni en la chimenea, ninguna chispa de fuego". Empezara donde empezase, el desastre ocasionó la destrucción de 537 cuadros!

Felipe V, ya en 31 de diciembre, a la semana de la destrucción, hacía llamar de Turín "el arquitecto siciliano que ha construído la catedral de Lisboa"; obsérvese que ni sabía su nombre, que era el de Filippo Juvara, apellido escrito con muchas variantes —Jubara, Ivara, hasta Ibarra—, para que viniese a estudiar el proyecto del nuevo Real Palacio.

Aunque no parecía que fuese ocasión propicia para tratar de nuevas pinturas, desaparecidos Procaccini y Ranc, absorbida la actividad de los artistas secundarios por el

acondicionamiento de los cuadros salvados, no sólo hubo de reconocerse como necesario contratar a un pintor de nombradía, y en 15 de enero de 1737 llegaba a la Corte Louis-Michel van Loo, según queda dicho, sino que, a poco de venir Juvara —12 de abril de 1735—, que se ocupaba, además del futuro Palacio, del de La Granja, predilecto de los Reyes, discurría la decoración de dos salas del Real Sitio: "dormitorio" y "Salón de las empresas del Rey" para las que se encomendaron cuadros a Italia.

De igual modo, con compras repetidas, las más de ellas hechas en Roma, Felipe V e Isabel Farnesio habían juntado, desde 1724, sendas colecciones de cuadros que marcaron, respectivamente, con la cruz aspada borgoñona de San Andrés y con la flor de lis farnesiana. Por recuento de Beroqui sabemos que la Reina poseyó 889 pinturas y el Rey 318; esforzadamente, mantenían la tradición secular en la Corona de España.

La construcción del Palacio Nuevo —así se le llamó por mucho tiempo— que, muerto Juvara en Madrid, el 31 de enero de 1736, fue, en realidad, emprendida por Giovanni Battista Sachetti, que en España firmaba Saqueti, requirió, a partir de 1739, la formación de un taller de escultura bajo la dirección de Antoine Dumandré y Philippe Boiston, franceses ambos, y el carrarés Giovanni Domenico Olivieri (nacido en 1708) que se tituló "Escultor principal", y vino con tres oficiales desde Turín; luego, llegaron otros tres, después, dos más; añadiéronseles los españoles Miguel Fernández y Cayetano Gaverto. Todo ello averiguado por Bottineau.

De 1740 hasta la muerte de Felipe V este buliente taller trabaja, principalmente, en la fachada del mediodía. En 3 de diciembre de 1743 cobra Diego de Villanueva, hijo y ayudante de Juan, por delinejar cuatro dibujos de Olivieri sobre "Hechos de Felipe V" para la gran escalera, que no se esculpieron.

Una carta del Marqués de Villarrías al confesor del Rey, el jesuita P. Jaime Antonio Favre, del 12 de julio de 1745 —publicada por Bottineau—, prueba el interés de Felipe V por que se resolviese lo tocante a la decoración escultórica del Palacio, cuando su salud era ya muy precaria. Se habían encargado planes al jesuita confesor y a fray Martín Sarmiento, benedictino, famoso por su saber. Redactó éste dos proyectos, en 14 de junio de 1743 y en 23 de agosto de 1747, cuando ya reinaba Fernando VI; ambos los publiqué en 1956 y a su edición me remito para no alargar esta referencia. Su proyecto, más reducido a personajes y temas histórico-españoles, fue el que se ejecutó.

La labor escultórica propuesta era enorme; estatuas —catorce— en los ángulos de la planta principal; estatuas —¡94!— encima de la cornisa de las cuatro fachadas; estatuas en el patio; relieves en la gran escalera y galería.

El plan del benedictino "asociaba —para Bottineau— estrechamente, el movimiento intelectual del tiempo en lo que más valía —la erudición, el sentido crítico— a la mayor empresa monumental de la nueva dinastía".

En su libro "Las viejas series icónicas de los Reyes de España" (Madrid, 1916), don Elías Tormo recapitula en dieciséis páginas cuanto pudo allegar acerca de esta enorme empresa, que excede las análogas. De su fecha sólo averiguó, fuera de lo sabido por los escritos del P. Sarmiento, que en 1750 estaban hechas 36 de las grandes estatuas.

De su mérito artístico no puede juzgarse hoy por estar concebidas y ejecutadas para altura muy diferente de la que actualmente "disfrutan", esparcidas por Madrid y diver-

sas provincias. Debe señalarse, que se escogieron artistas acreditados y algunos que ya eran famosos, por lo que sorprende saber que hay en la serie estatuas de Alejandro Carnicero, Luis Salvador Carmona, Manuel Álvarez "el Griego", Felipe de Castro y Olivieri.

Que fueron colocadas en los lugares para donde se hacían se demuestra por un grabado, malo, pero fidedigno, de la mitad norte de la fachada de oriente del Palacio. Ponz dice ya en 1776 que se habían bajado. Se ha discutido acerca de los motivos de esta mutilación, sensible para el aspecto del grandioso edificio, aduciendo el riesgo de temer por el peso y la mala voluntad de la reina Farnesio, excluida de figurar en esta decoración por no ser madre de Rey, cuando se labraba; quizá el descenso de las moles pétreas habrá de relacionarse con el aumento al edificio, por Carlos III, del cuerpo de mediodía.

Robustece esta última hipótesis el que no se hubiese acabado otra cuantiosa e importante serie escultórica concebida para adornar las sobrepuertas que dan a las galerías de Palacio, en la planta principal: relieves de mármol con forma sensiblemente ovalada, cuyos asuntos hubo de dar el P. Sarmiento en 1743. Habían de ser 44, y no se labraron más de 28 —algunos tan sólo comenzados—, habiéndose encargado 39, sin que se colocasen nunca. Pasaron estas "medallas", nombre que les da Ceán, al Museo del Prado, donde se conservan 22, teniendo depositadas seis en el Salón de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (figs. 107 y 109 a 114).

Me limito a reproducir ocho de los relieves en este lugar y a advertir la duda que suscita el de barro de la Real Academia, puesto a nombre de don Felipe de Castro y suponiendo que figura la Batalla del Salado. Tanto el asunto como el autor constan en la lista de las piezas ejecutadas; sin embargo, además de no estar tallado en mármol —como los otros— difiere su forma, que es rectangular, y también la proporción de los cuerpos y el mayor resalte (fig. 108).

Entre los escultores que las tallaron, descuellan nombres pertenecientes a generaciones distintas: los Dumandrés (figs. 110 y 111), que hemos encontrado en La Granja, alternan con el también francés Roberto Michel (fig. 109), que no llegó hasta 1740 y, con los españoles que podríamos llamar "tradicionalistas", bien que no en estas obras, por imposición del estilo adoptado en Palacio, Carmona y Carnicero (figs. 107 y 112), nacidos bajo Carlos II, figuran Manuel Álvarez "el Griego" (fig. 114) y Carlos Salas (fig. 113), que sirvieron a Carlos III y a su hijo.

Que en la retirada de las estatuas de los Reyes y en la interrupción y no colocación de las "medallas", en mármol de Badajoz, de la galería de la planta principal de Palacio, medió el giro dado por el gusto al reinar Carlos III, lo tengo como muy probable; si bien muestran los que se ejecutaron diversidad grande de concepto y de técnica: compárense La Toma de Toledo, de Hubert Dumandré (fig. 111), con San Ildefonso y Santa Leocadia, de Michel, o con los que representan Los Consejos de la Monarquía y se advertirán diferencias, quizá excesivas dentro de la armonía recomendable en una serie. Seguramente, careció ésta de un director artístico.

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN EL REINADO DE FERNANDO VI

LOS PINTORES DE LA CORTE.—Ninguna figura relevante española en el campo pictórico encontraron para el servicio palatino los nuevos monarcas; pero, tampoco ninguna extranjera. La última, Van Loo, regresó en fecha incierta: se sabe que, en 7 de junio de 1748, estaba en la Corte; Jacopo Bonavia, era mucho más arquitecto que pintor, pues se documenta sólo como escenógrafo y Bartolomé Rusca no pasaba de ayudante suyo.

Fernando VI por gustos propios, coincidentes con los de su mujer, doña Bárbara de Braganza, como hija del fastuoso Juan V de Portugal, aficionada a las construcciones, y teniendo por ministro al Marqués de la Ensenada, sintió acuciante la necesidad de contratar a artistas de punta. El viento soplaba de Italia, desde la venida de Juvara, y de allí llegaron dos magníficos pintores que traían las seducciones del estilo “rococó”, entonces en boga.

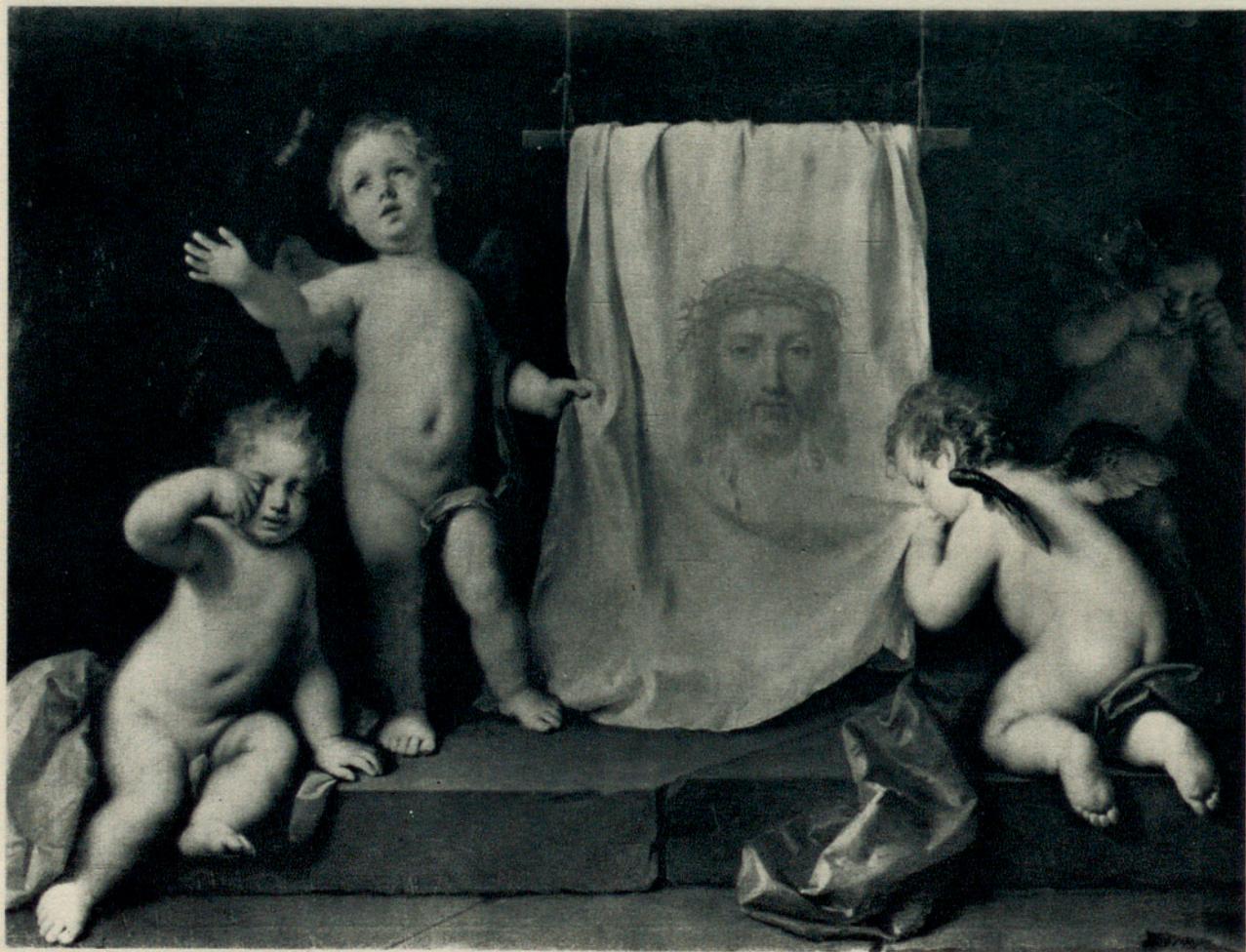
Esta palabra, que consta en el Diccionario de la Academia, se registra usada por Stendhal en sus “Promenades dans Rome”, con la fecha 25 de marzo de 1828: “Bernini fue el padre de ese mal gusto designado en los talleres bajo el nombre un poco vulgar de rococó”. Sin embargo, la aplicación, luego predominante, hubo de hacerse al arte de tiempos de Luis XV. Un caso más en el motejar con término despectivo formas artísticas pasadas —así, barroco y gótico—; mediado el siglo XIX ya había logrado difusión extensa en los talleres. Su origen se explica por la deformación burlesca de “rocaille”, en español “rocalla”, aunque el Diccionario no recoge la acepción que define el conjunto de los elementos, inspirados en rocas y grutas, introducidos en pinturas, muebles, joyas...

El primero de los pintores aludidos fue el napolitano —no veneciano, según se creía— Giacomo, o Jacopo, Amigoni —en España nombrado don Santiago Amiconi—; nacido en 1675, artista ganoso de ver mundo, trabajó en Roma, París, Munich y Londres. El 12 de marzo de 1747 se ordena el envío al Marqués Fabio Scotti, embajador español en Venecia, de una letra de 500 doblones de oro para los gastos del viaje del pintor a Madrid.

Se sabe poco de sus obras aquí: En Aranjuez pintó el techo del comedor de gala con *Las Cuatro partes del Mundo* y *Las cuatro Estaciones*, que Tormo califica de “frialdad rococó”, con dureza un tanto injusta. El mismo tema de *Las Estaciones* lo trató, también, para el Rey, en cuatro lienzos destinados a adornar el palco regio en el teatro del Buen Retiro; y después sirvieron de modelos para tejer cuatro tapices en la Real Fábrica, en 1756 y siguientes, muerto ya el pintor, en Madrid, a 21 de agosto de 1752. Son composiciones graciosas y convencionales, virtud y culpa del estilo, que se extreman en las extra-



Fig. 115.—J. AMICONI: EL MARQUÉS DE LA ENSENADA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 116, 117 y 118.—J. AMICONI: LAS INFANTAS MARÍA ANTONIETA FERNANDA Y MARÍA ISABEL, Y LA SANTA FAZ (MUSEO DEL PRADO).

ñas cenefas, según "cartones" de un muy genuíno rococó. Como observa el crítico G. M. Pilo —"Studiando l'Amigoni". 1958— funde el artista las enseñanzas recogidas en Lucas Jordán con las venecianas y "con la evasión de la realidad en la tierra graciosa, secreta y olvidadiza de Arcadia". El excelente estudio sólo, incidentalmente, se ocupa de la estancia madrileña del pintor.

Fueron menos sobresalientes sus dotes como retratista, más dado a lo decorativo que esclavo del carácter, aunque sean piezas notables las del Prado: El Marqués de la Ensenada (fig. 115) y Las infantas María Antonieta Fernanda, hija de Felipe V (fig. 116), reina de Cerdeña —no su hermana María Teresa Antonia, que no alcanzó Amiconi, de no haberla conocido en París, como por error se dice en los Catálogos, siguiendo el libro de J. Allen-de-Salazar y mío "Retratos del Museo del Prado" (1919)— y María Isabel, hija de Carlos III (fig. 117). La sencillez y el vigor de la Doña Bárbara de Braganza que se le atribuye en la Academia de San Fernando (fig. 119), si fuese suya, enriquecería con notas inesperadas el caudal pictórico del artista. Está firmada La Santa Faz, del Prado (fig. 118), cuadro bien compuesto, más sensiblero que devoto, si se compara con la versión admirable del mismo tema, del pincel de Giaquinto, también en el Prado.

Los asuntos religiosos —aun descontando la falta de unción— no le fueron dilectos; sin embargo, algunos pintó certeramente. Es muy bello La Virgen, el Niño, San Juanito y dos ángeles que, propiamente, son "ángelas", en lo que habría de seguirle Goya, propiedad en Madrid de don M. A. Robinet Torres, ejecutado con clarísimos y suaves colores que muestran al fresquista (fig. 120). Otra nota presenta el cuadro, que es goyesca en profecía: el punto blanco fulgido en las pupilas. Amiconi es, sin duda, artista merecedor de estudio cuidadoso.

También añade una faceta al arte del napolitano la Fiesta en un jardín, si bien no sea segura la atribución y cuyos asunto y forma llevan a suponer que habrá sido adorno de una litera (fig. 121). Lorenzetti en su "Venezia" encomia dos cuadritos mitológicos de Amiconi, en su Museo, por los temas gratos y galantes y la entonación delicada y mórbida. Las características de su arte eran, sin duda, de las poco frecuentes en nuestra pintura, por ello, más merecedoras de ser señaladas. Sus asuntos pastoriles, alambicados y artificiosos, desarrollados con un estilo convencional, bien que bellísimos, tienen calidades que suelen ser poco perceptibles por el gusto español; por lo que apenas influyeron sobre nuestra pintura, excepto algún eco perdido en cuadros y dibujos de Paret. Que se pensó en que Amiconi fuese para Fernando VI lo que Van Loo había sido para su padre, lo prueba una magnífica estampa grabada por Charles Joseph Flippart, de un cuadro con los Reyes en medio de su Corte, que tal vez no pasó de boceto (fig. 7), dedicada en verso por el cantante Carlo Broschi, llamado Farinelli —el que con su voz había mitigado la melancolía del primer Borbón—, muy amigo del pintor, al que retrató en el lienzo del Museo musical de Bolonia, también grabado, y al que sirvió de testigo cuando se cruzó de calatravo, ocasión en que se declaró natural de Nápoles.

De méritos, fama y servicios superiores a Amiconi fue Corrado Giaquinto; nació en Molfetta (Nápoles) en 1700. En Roma había sido maestro de Antonio González Velázquez; y en 12 de junio de 1753, escribe éste a Carvajal y Lancáster desde Zaragoza, diciéndole que había estado Corrado viendo su pintura de la cúpula del Pilar.

En 28 de agosto se le nombra Primer Pintor de Cámara, a contar del 1.º de mayo. Se le habría llamado para suceder a Amiconi. El avance en la edificación del Palacio Nuevo obligaba a buscar quien pintase sus bóvedas y Giaquinto había realizado en Roma, con éxito notable, la de *Fate bene fratelli*, o *San Giovanni Celabita* —su boceto en el Prado—. Ceán Bermúdez celebra su venida.

En Palacio pintó en la escalera *La Religión y la Iglesia y España* que les ofrece los dones de sus reinos; en el hoy denominado Salón de columnas, el *Nacimiento del Sol* y el *triunfo de Baco*, grandiosa composición, cuyo boceto se guarda en el Prado (fig. 122) y las bóvedas de la Capilla: la *Santísima Trinidad*, en la cúpula; *La batalla de Clavijo*, sobre el altar mayor; *Dios Padre con Cristo muerto*, además de *La Pentecostés*, *La Natividad*, *Descanso en la huida a Egipto*. La variedad de temas y lo enorme de la superficie decorada muestran su inventiva y la celeridad de su trabajo.

Al igual de Jordán dejó bocetos de rara belleza que, especialmente atesora el Museo del Prado, aunque sea, asimismo, muy bello el que adquirió en 1954 la National Gallery de Londres, que se interpreta como *La coronación de España por Júpiter y Juno*; mas, también fue excelente en pintar cuadros acabados. Guarda el Prado dos lienzos con asuntos de *La Pasión* (figs. 123 y 124), y *La Paz y la Justicia*, y su réplica con variantes, procedentes, un ejemplar de Palacio y otro de la Academia (fig. 127). A los temas alegóricos sumó su dominio de los mitológicos que resplandece en el precioso lienzo, del Prado también, *El Sacrificio de Ifigenia* (fig. 126), modelo en su género, libre todavía de la frialdad neoclásica.

Porque es de advertir que, con ser Giaquinto artista que debe filiarse entre los que cultivaron el estilo rococó, fue nombrado Director General de la Academia, en sus primeros años cuando era menos intransigente. Forma con el arquitecto Saqueti, el escultor Felipe de Castro y el también arquitecto don Ventura Rodríguez, el grupo artístico básico del reinado de Fernando VI.

En otra ocasión hube de escribir: Si el Prado pudiera dedicar al pintor la instalación que merece, alcanzaría Giaquinto fama de artista seductor: sus diez lienzos del Museo son verdaderas fiestas para los ojos, por la novedad en la manera de tratar los temas, en especial los mitológicos (fig. 122 y 127), por el colorido, en el que alternan tonos cálidos con otros fríos de extremada delicadeza.

Que la emoción contenida es carácter de las pinturas de Corrado, lo prueba, en particular, la comparación, entre dos lienzos con el mismo asunto, *La Santa Faz*, tratado por Amiconi (fig. 118), y por Giaquinto (fig. 125). Mientras los ángeles de aquél lloran con desconsuelo ante el paño de la Verónica colgado, los de Corrado lo sostienen y lo muestran a la adoración con dolor represado. Siempre se revela Giaquinto como el artista más complejo y refinado de su tiempo en España.

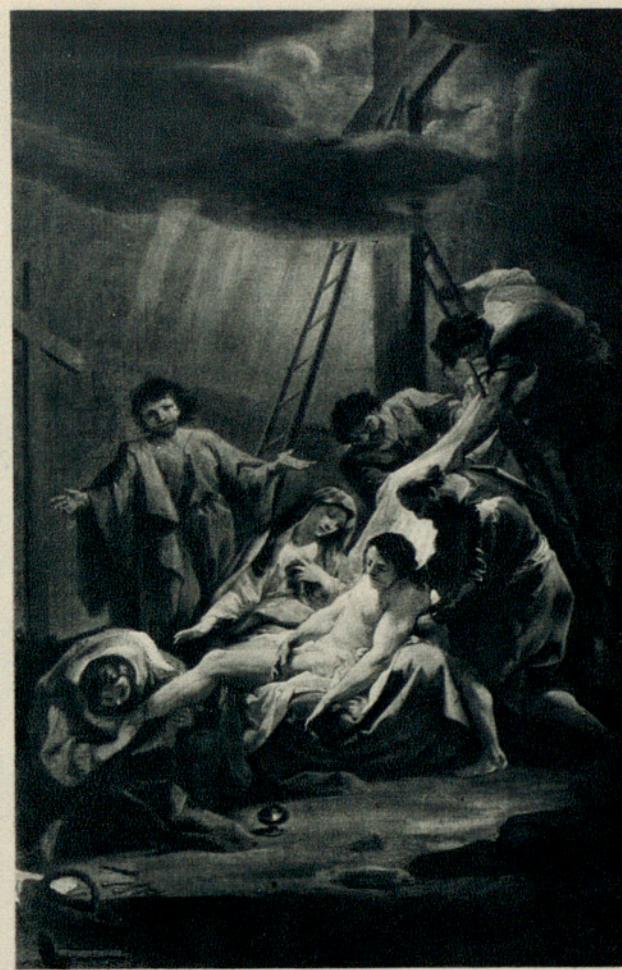
Probablemente, a la llegada de Mengs consideraría más cómodo volver a su tierra: el 20 de febrero de 1762 dirige una carta a Esquilache: que habiéndosele encargado la pintura de la bóveda del gran salón de los Guardias de Corps, en el Palacio Nuevo, no obstante la cura de baños que había realizado, para atender, en particular, el brazo de recho, “addolorato e torpe per raggion del umido della calce indispensabile nel dipingersi a fresco”, no puede cumplir el compromiso y solicita pasar “per qualche tempo a Napoli”; que de los tres cuadros grandes destinados a la Fábrica de Tapices, dos están acabados



Figs. 119, 120 y 121.—J. AMICONI: DOÑA BÁRBARA DE BRAGANZA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO), LA VIRGEN, EL NIÑO, SAN JUANITO Y DOS ÁNGELES (M. A. ROBINET, MADRID) Y FIESTA EN UN JARDÍN (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 122.—C. GIAQUINTO: NACIMIENTO DEL SOL Y TRIUNFO DE BACO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 123, 124 y 125.—C. GIAQUINTO: LA ORACION DEL HUERTO, EL DESCENDIMIENTO Y LA SANTA FAZ (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 126 y 127.—C. GIAQUINTO: EL SACRIFICIO DE IFIGENIA, Y LA PAZ Y LA JUSTICIA (MUSEO DEL PRADO).

y el tercero "quasi a fine del ritocco". Pudiera suponerse que, se refiere a la corta serie de Las Virtudes, que los Inventarios identifican mal, pues, la que llaman La Castidad es La Fortaleza y La Profecía es La Esperanza; la tercera será La Prudencia, o La Divina Sabiduría, figurada como Minerva con el Libro y el Cordero apocalíptico. En el tomo sobre "Los Tapices de la Casa del Rey N. S.", dimos a Amiconi la atribución de las composiciones y la de las cenefas a Giaquinto.

Ya en la Exposición de bocetos, organizada por los Amigos del Arte, se exhibieron los estudios como obras indudables del segundo. No debe ocultarse que D. V. de Sambri-
cio insistía en creerlos de Castillo: serán de éste los modelos entregados en 25 de julio de 1770, pero ampliando bocetos previos de Giaquinto.

Su manejo del boceto era excepcional; a las dotes que había tenido Lucas Jordán añadía gracia y colorido gayos, concretando las figuras como mediante juegos del pincel: admírese un fragmento de San Lorenzo en la Gloria, pintado para la cúpula de la Capilla de Palacio (Lám. III). Fue Corrado predecesor digno de Tiépolo.

Debió Fernando VI de conceder el permiso solicitado. Por las actas de la Academia se sabe que partió en abril, "sin despedirse ni obtener licencia" de la Corporación, por lo cual, en 9 de enero de 1763, declaró vacante la Dirección General. El 27 de mayo de 1766 se comunica en Aranjuez su muerte en Nápoles. Son datos conocidos por el trabajo de M. del S. González de Arribas y F. Arribas Arranz: "Noticias y documentos para la historia del Arte en España en el siglo XVIII" (Valladolid. 1961), por lo cual, los estudios de M. Volpi "Traccia per Giaquinto in Spagna" (1958), carecen de algunas precisiones.

Pintó Giaquinto varios cuadros, entre ellos uno de altar —San Francisco de Sales con Santa Juana Francisca Fremiot—, para la fundación de la reina doña Bárbara de Braganza —el monasterio de la Visitación de Salesas Reales, en Madrid— síntesis sumtuosa del reinado, motivadora del retruécano, popular en Madrid: "Bárbaro gesto, bárbaro gasto, bárbaro gusto", tal vez forjado en la amargada camarilla de Isabel Farnesio, la "Reina madrastra".

La escultura se encargó a Olivier y los altares al veronés Francesco Cignaroli (1706-1770) que, como Francesco del Mura "Franciscchiello", napolitano (1700-1782), tampoco vino a España y al artista "sui generis", que va a ocuparnos.

Era francés, sirvió en Palacio y en el taller de piedras duras de la Real Fábrica del Buen Retiro, y se llamaba Charles Joseph Flipart, había nacido en París (9 de enero de 1721, † Madrid, 2 de agosto de 1797), era hijo del pintor Jean Charles, que le guió en sus primeros pasos. Según D'Alma Folco Zambelli, a los dieciocho años marchó con Amiconi a Venecia, donde trabajó con el napolitano y, asimismo, en el taller de grabado de Joseph Wagner, ejercitándose en reproducir composiciones de Longhi. Vino a España, quizá traído por Amiconi y aquí grabó el notabilísimo grupo citado, La Corte de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza, de este pintor, su obra maestra como aguafuertista (fig. 7). Según Ceán fue Pintor del Rey, y en una de las soberbias consolas de piedras duras del Museo del Prado se firma "Don José Flipart Pintor de Cámara de S. M. C"; mas, ni encontré documento en que conste, ni figura en la relación de abril de 1773, que enumera once nombres, de los que de cinco se anota que no son de Cámara.

Sin embargo, su adscripción al servicio regio es evidente; y que fue pintor notable, se prueba con La rendición de Sevilla, en el altar del lado del Evangelio en el crucero de la iglesia de Santa Bárbara, cuyo magistral boceto guarda el Museo del Prado. (fig. 128).

Otros cuadros suyos son el San Fernando —que recuerda el de La rendición— y el San Francisco de Paula, de las Carmelitas Descalzas, de Alba de Tormes (Salamanca), regalo de Fernando VI, citados por Ceán y reproducidos, según deficientes fotografías, por D'Alma Folco Zambelli ("Arte antica e moderna", 1962, núm. 18). El mismo Ceán Bermúdez menciona La Inmaculada Concepción adorada por San Pedro y San Pablo en el altar mayor del Hospital de los Italianos, de Madrid, que estaba en la Carrera de San Jerónimo, edificio desaparecido en el siglo XIX. Otro cuadro Una Visitación (?), firmado, recuerdo haber visto en la capilla del Colegio de la Asunción, contiguo a la iglesia de Santa Isabel, perdido, probablemente, en 1936. Como se ve, escasa producción para llenar los veintisiete años de su residencia en la Corte, pues murió el 2 de agosto de 1797.

Menor fue la del modenés Antonio Joli (18 de octubre de 1697, 20 de abril de 1768), autor de preciosas vistas de Madrid (fig. 130) y de Aranjuez, que influyeron sobre Luis Paret; su permanencia en la Corte debió de ser breve; no existen documentos que la fijen y marchó a Italia en 1754, sucediéndole como "vedutista", género muy en boga a la sazón, Francesco Battaglioli, paisano suyo, de quien el profesor G. Fiocco vio dos vistas de Aranjuez fechadas en 1756, en las que se leía al dorso: "Soy de Farinello".

Los datos acumulados, aun siendo minúsculos, descubren el cuadro artístico de la Corte española, sin pintores nacionales y con más tendencia hacia Italia que al resto de Europa, pues cuanto de él aquí se supiese deberíase a referencias de Amiconi, muy viajero, y de Joli, que volvía de Inglaterra.

La actuación de la Junta preparatoria de la Academia y, al cabo, el funcionamiento de ésta, aportaban por estos años, mudanzas considerables. Otro fermento que ayudó a producirlas, era el grupo de artistas españoles que en el segundo tercio del siglo, estudiaban en Roma, que va a ocuparnos.

LOS PENSIONADOS EN ROMA.—Entre las ventajas proporcionadas al arte en España por la larga permanencia de los reyes Felipe V e Isabel Farnesio en Sevilla —1729-1733— no cabe desdeñar el encuentro casual con el pintor portugués Francisco Vieira, que allí estaba de vuelta de Roma, del escultor gallego Felipe de Castro, que tras pretender en Lisboa año y medio, llegaba a aquella Corte improvisada. Los consejos de Fremin y de Vieira, y las cartas de recomendación que le dieron, le determinaron a la marcha y, acompañado del clérigo de menores don Francisco Preciado de la Vega, embarcó en Cádiz en 1733.

Pensionado por el Rey, allá estudió Castro; primer premio de la Academia de San Lucas, en 1739, esta Academia, la de Florencia y la de los Arcades romanos le recibieron como miembro; la tercera con el nombre de "Galesio Libádico". Se celebraron mucho dos ángeles esculpidos por él para la iglesia de San Apolinar. Estos triunfos romanos tuvo quien los comunicase al príncipe de Asturias, Fernando que, al subir al trono, le hizo regresar para que entrase a su servicio, según habrá de verse. Ceán Bermúdez escribía: "La escultura recobró en España su esplendor con las obras, celo y aplicación de este profesor".

Queda reproducido su relieve de barro La Batalla del Salado, de la Academia, y planteando el problema, de su inserción en la serie de las "medallas" para la Galería de Palacio, donde alternaría con los Dumandré, Michel, etc. (fig. 108) Su enérgico, casi violento modelado lo encontramos, asimismo, en un dibujo para la composición Jael y Sísara, que no sé si llegó a modelar, del Museo del Prado (fig. 131). Luego veremos otras obras de su mano.



Lám. III.—C. GIAQUINTO: DETALLE DE SAN LORENZO EN LA GLORIA (MUSEO DEL PRADO)

También Vieira intervino en la partida para Roma de Preciado de la Vega. Después de haber estudiado con Sebastiano Conca y de haber ganado el premio en la Academia de San Lucas, en el mismo año que Castro, fue pensionado, desde 1740, por Felipe V con 500 ducados. Su misión desde Italia fue más trascendental por sus facultades de organizador que por sus dotes pictóricas. Influyó con sus consejos epistolares en la creación de la Academia y ésta le encomendó, desde 1758, que dirigiese los pensionados que enviaba a Roma. Mientras duró su pensión remitía a la Academia las pruebas de sus adelantos; son cuadros de muy corto mérito, pero muy significativos del momento artístico: uno de ellos, *La hija de Jefté* (fig. 132) está pintado con la "gramática" del tránsito del barroco al neoclásico, tomando de estampas las figuras y agrupándolas sin claridad.

La ausencia dilatada del artista motiva que se conozcan pocas pinturas suyas. El Prado posee un dibujo para un Santiago peregrino con la siguiente curiosa indicación: "Este cuadro lo pintó don Francisco Preciado... para la Capilla Real del Palacio del embajador de España en Londres, por orden del excelentísimo señor don José de Carvajal"; esto es, Carvajal y Lan-

cáster. Se reproduce por si pudiere identificarse esta obra muy superior a los envíos como pensionado (fig. 129).

La misión desempeñada en Roma por el pintor que tenía a su cargo los artistas pensionados se puntualiza en un acuerdo académico publicado por O. Delgado, en su monografía sobre Paret: En el acta de la junta de la Academia del 22 de julio de 1766 se lee: "La obligación de Preciado [de la Vega] es cuidar que se perfeccionen en las Artes seis jóvenes que se envían de esta Corte, los más hábiles y adelantados que se encuentran. De ninguno tiene que ser maestro; son tres diferentes Artes, Preciado es sólo Profesor de Pintura y para aprender de él a pintar, o dibujar, no enviaría la Academia a Roma sus discípulos. Conque todo su trabajo es tener cuidado de que los seis pensionados, cada uno en su respectiva profesión, observe las instrucciones que la Academia tiene dadas para que el pintor y escultor dibuje, copie, modele y especule los excelentes originales de que abunda aquella Corte." Observaciones, en verdad discretas y prudentísimas.

Otros pintores fueron enviados a estudiar en Roma por el Rey y habrá de verse que don Francisco Antonio Meléndez alardea de que se guiaron por su consejo.

El mejor artista entre ellos fue Antonio González Velázquez, hijo del escultor barroco Pablo, ya mentado; nació en Madrid en julio de 1729. En memorial, que firma con su hermano Luis, el 13 de julio de 1761, declara que estuvo seis años en Roma con pensión, y que allí pintó al fresco la cúpula de la Trinidad de Castilla, en Vía Condotti. Sus pechinas ha habido críticos autorizados que las atribuyen a Goya. Habiéndole encargado que pintase la media naranja del Pilar, volvió a España, trayendo, según Ceán, los bocetos. Consta que en 22 de febrero 1753 tenía ya los papeles para forrarla. En junio visitó la obra su maestro Corrado Giaquinto; el día 12 de octubre estaba terminada. En Madrid, ayudado por su hermano Luis —que nació el 25 de agosto de 1715—, trabajó en la Encarnación, en las Descalzas Reales y en las Salesas, por no citar otras iglesias, que se derribaron. La eficacia de la ventana abierta a este artista sobre Italia resultó evidente. Entre los de su generación fue el primer fresquista español que pintó techos en Palacio: en bóvedas del entonces llamado Cuarto de la Reina un asunto alegórico y Colón ofreciendo América a los Reyes Católicos.

En la exposición "Goya and his Time" celebrada en la Royal Academy, de Londres, en



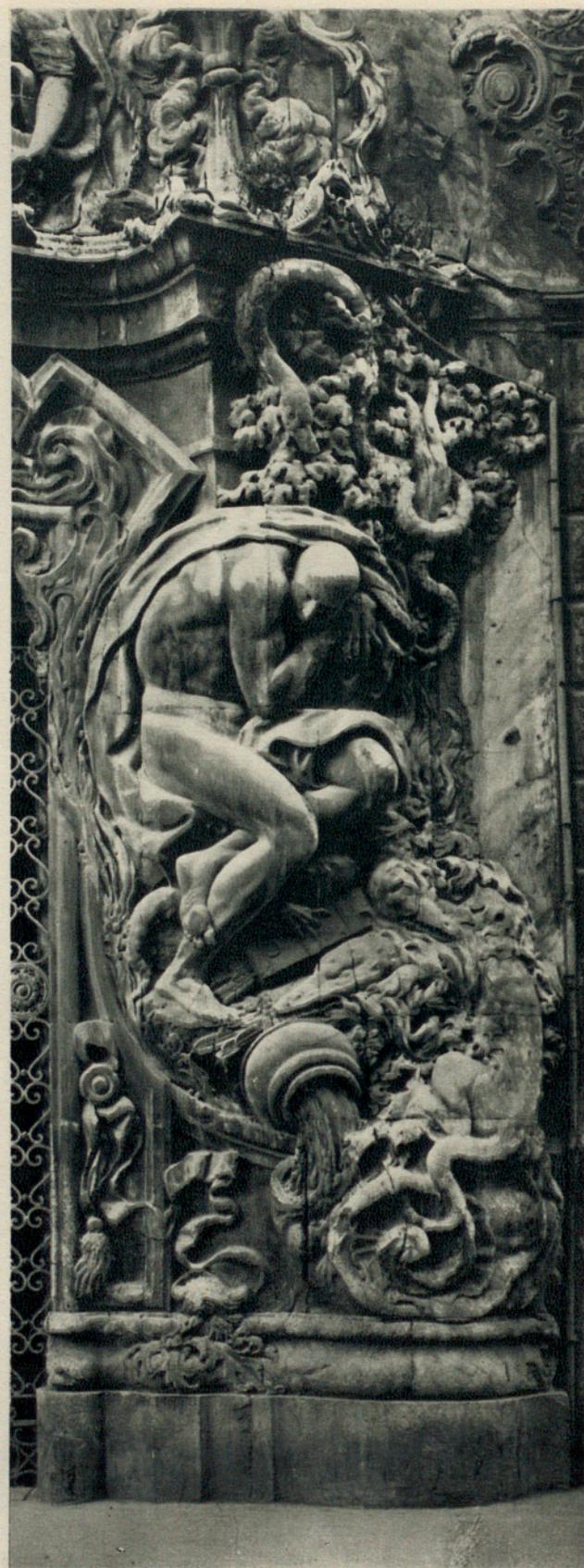
Figs. 128.—CH. J. FLIPART: LA RENDICIÓN DE SEVILLA (BOCETO), EN EL MUSEO DEL PRADO. Fig. 129.—F. PRECIADO DE LA VEGA: SANTIAGO EL MAYOR (DIBUJO), EN EL MUSEO DEL PRADO. Fig. 130.—A. JOLI: VISTA DE MADRID DESDE EL CONVENTO DE ATOCHA (PALACIO DE LIRIA, MADRID).



Fig. 131.—F. DE CASTRO: JAEL Y SÍSARA (DIBUJO), EN EL MUSEO DEL PRADO. Fig. 132.—F. PRECIADO DE LA VEGA: LA HIJA DE JEFTÉ (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).



Fig. 133.—A. GONZÁLEZ VELÁZQUEZ: COLÓN OFRECIENDO AMÉRICA A LOS REYES CATÓLICOS (BOCETO), EN EL MUSEO DE QUIMPER (FRANCIA).



Figs. 134 y 135.—I. VERGARA: JAMBAS DE LA PUERTA DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS, VALENCIA (EJECUCIÓN DEL DIBUJO DE H. ROVIRA).

diciembre de 1963-marzo 1964, se pudo estudiar el notable boceto (fig. 133) para esta bóveda del Palacio Real, cuadro muy bello que es propiedad del Museo de Quimper (Francia). Mediante él se comprueba que si el pintor madrileño era seguidor de su maestro Corrado Giacinto, y bien se advierte en el grupo casi central de la Fe recibiendo a los súbditos de los Reyes de las tierras descubiertas, en las figuras de quienes portan los presentes para los Soberanos está patente la fuerza con que se ha observado el natural. Quizá lo menos afortunado sea el trono y los Reyes, y tampoco lo es mucho la figura de Colón, que les ofrece la esfera. Fue pintado antes de 1765.

Ceán enumera varios cuadros suyos al óleo —entre ellos los bocetos para la media naranja romana— y el que envió en 1749 a la Academia, La unción de David como Rey, que allí se guarda.

Por el mismo tiempo residió alguno en Roma don Antonio González Ruiz, mas se ignoran sus andanzas italianas y francesas.

También logró pensión romana Juan Bautista Peña, discípulo de M.-A. Houasse, como lo habían sido González Ruiz y el zaragozano Pablo Pernicharo; con éste se encaminó a Roma en 1730, retornando, seguramente, a los seis años, que parece era el período normal de los estudios. Aspirantes a Pintores de Cámara, no pasaron, por de pronto, del grado menor de Pintores del Rey. Peña alcanzó, al fin, el ambicionado; desempeñó papel en la Academia y estuvo en Nápoles para retratar a sus Reyes, llamado por el que había de ser Carlos III.

El bien intencionado plan de pensiones romanas, salvo en los casos de Castro y de González Velázquez, y, mucho más tarde, en los de Paret y Maella, no alcanzó el éxito apetecido.

ESCULTORES LEVANTINOS.—Es el grupo con mayor vitalidad entre los periféricos. Resalta en él una familia, la de los Vergaras: Francisco (1681-1753), escultor; su hermano Manuel, que cultivó el mismo arte, sin gloria; los hijos de aquél: Francisco, escultor malogrado a los diecisiete años; Ignacio (1715-1776), también escultor y José (1726-1799), pintor; de Manuel fue hijo Francisco, escultor, el más famoso de su apellido en el siglo XVIII —que nació el 19 de noviembre de 1713— † en Roma, el 30 de julio de 1761.

Sobre Francisco Vergara “el mayor” influyeron dos artistas extranjeros, con quienes trabajó en Valencia, Konrad Rudulphus, conocido por Conrado Rodulfo, que murió en Viena el 2 de diciembre de 1732, y Antonio Aliprandi. Aquél, que se decía discípulo de Bernini, y es a quien se debe la fachada convexa de la catedral valenciana, se ausentó de España como “Escultor de Cámara” del pretendiente austríaco que se hacía llamar “Carlos III”, luego Emperador. Aliprandi vino al lado de Rodulfo. El barroco de estos artistas tiene un acento nórdico pronunciado, revelador del frecuente manejo de estampas. Atribuye Ceán a Vergara la parte, de la cornisa arriba, de la portada catedralicia con los retratos de los Borjas y las Virtudes Cardinales.

Su sobrino Francisco “el menor” aprendía con él, mas, celoso de su primo Ignacio, vino a Madrid, distinguiéndose entre los alumnos de la Junta Preparatoria de la Academia. Las imágenes de San Antonio y San Francisco de Paula, para la colegiata de San Ildefonso, motivaron el que fuese pensionado a Roma, donde perfeccionó su técnica con Felipe Valle, a quien Ceán encomia, pero que no acierto a identificar. En 1757 le llamó la Academia, estaba, a la sazón, ocupado en modelar las esculturas para el altar de San Julián, de la catedral de Cuenca, que acabó en 1759; retrasó, luego, su vuelta por el honroso encargo del San Pedro de

Alcántara, colosal, para la serie de los fundadores de las Órdenes religiosas en las hornacinas de San Pedro del Vaticano, según Tormo, imagen más española que las que los Vergaras hacían en España.

Ignacio, nacido el 7 o el 9 de febrero de 1715, no salió de su tierra, y son de su cincel dos obras capitales de nuestro rococó. Una juvenil, la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia, que se fecha hacia 1740, y aunque se deba su dibujo (antes reproducido) al genial desequilibrado Rovira Brocandel, sus valores plásticos son tales que, concediendo cuanto haya que reconocer al inventor y al dibujante, siempre quedará para el escultor porción valiosísima. Todo en las riquísimas jambas causa impresión imborrable, por la profusión de los motivos, la correspondencia entre las dos mitades, el ritmo de las líneas descendentes desde el nicho, cuya Virgen es del propio escultor. Es conjunto sin más rival, en su estilo, que el "transparente" toledano y, al caso debe señalarse, la ejecución plástica, hasta la suavidad epidérmica de los desnudos (figs. 134 y 135).

Obra de madurez parece el San Bruno, tallado para el hospicio de la cartuja de Val de Cristo y que está hoy en la Universidad de Valencia; imagen movida y expresiva en grado sumo, hermosa, pero con aire menos español, como si Ignacio Vergara hubiese aprovechado algún dibujo, o grabado, que su padre conservase del taller de Rodulfo. Muestra esta escultura que, aunque el arte había cambiado de rumbo, él, al decir de Ceán, había conocido tarde el antiguo (fig. 136). También hermoso, con rasgos de singular atractivo, es el San Antonio con el Niño Jesús en los brazos y un delicioso grupo de ángeles al pie, en los franciscanos de Cádiz, citado ya por Orellana.

Murió este notabilísimo escultor, sin querer servir en la Corte, el 13 de abril de 1776. Merece, a todas luces, un estudio que esclarezca su personalidad, de las más cabales en el arte del XVIII.



Fig. 136.—I. VERGARA: SAN BRUNO (UNIVERSIDAD DE VALENCIA).



Fig. 137.—A. DE LA CALLEJA: EL PINTOR MARIANO SÁNCHEZ RECIBE UNA MEDALLA DE CARVAJAL Y LANCÁSTER.

Fig. 138.—F. DE CASTRO: FERNANDO VI ENTREGA LOS ESTATUTOS DE LA ACADEMIA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

EL ESTUDIO DE LAS BELLAS ARTES

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ANTECEDENTES.—Los intentos para fundar una Academia en Madrid, hicieronse bajo Felipe III.

Ya en el trono Felipe IV, se trató, de nuevo, sobre su creación. "Acuérdate —escribe el pintor Vicente Carducho en sus "Diálogos de la Pintura"— que, cuando fui a Italia, se trataba muy de veras de hacer una Academia, adonde se enseñase con método y reglas lo teórico y práctico del dibujo... Y me acuerdo que el Reino en Cortes lo pedía a su Majestad, habiéndose hecho ciertas Ordenanzas y constituciones". "El Conde-Duque de Olivares lo advirtió con voluntad y benigno aspecto." "Mas, suspendióse entonces, por opiniones y dictámenes particulares de los mismos de la facultad (¡qué lástima!)".

Malogrados estos proyectos se adelantó París a Madrid —mas no a Sevilla— en establecer la Academie royale de Peinture et Sculpture. Datan sus estatutos de 1663; y en ellos se preceptúan dos reuniones mensuales en los primeros y últimos sábados, "para entretenese y ejercitarse en conferir sobre asuntos de Pintura y Escultura", declarando así el carácter especulativo que adoptaba.

Un nuevo conato español apuntó en los primeros años del reinado de Felipe V; el escultor asturiano don Juan de Villanueva —padre del gran arquitecto— pudo conseguir que se juntasen los artistas...; pero, se desvaneció tan útil proyecto en 1709, con las turbaciones de la guerra de Sucesión.

Disimuló ignorar estos precedentes, alardeando de innovador, otro artista, asturiano también, don Francisco Meléndez, que en 1726 imprimió una "Representación al Rey nuestro Señor, poniendo en noticia de su Majestad los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las Artes del diseño... a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes." Era Don Francisco hermano de Don Miguel Jacinto de quien ya se ha hablado.

Dice Ceán Bermúdez que "la afición a las artes, el amor a la patria, el candor y la honestidad dictaron este escrito". El propio Meléndez, años después, en un duro alegato contra la Academia, hace patente la injusticia de algunos de los elogios de su paisano al descubrir manifiesta inmodestia.

LA JUNTA PREPARATORIA.—Abortados, en siglo y tercio, los cuatro planes referidos, se presentó sazón para el quinto, que había de fructificar.

Felipe V, según se ha visto, llamó para adornar el Palacio Nuevo a artistas de fuera, oca-

sión de la llegada a Madrid del escultor carrarés Juan Domingo Olivieri, que trabajaba en Turín para el rey de Cerdeña. De allá lo trajo el santiaguista don Sebastián de la Cuadra, secretario de Estado, primer ministro de Felipe V, que tituló Marqués de Villarías, por real gracia de 14 de enero de 1738.

La historia del instituto académico está medio oculta como apéndice al artículo del citado artista en el "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España" (1800), de don Juan Agustín Ceán Bermúdez, porque las extensas "Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España", publicadas por don José Caveda en 1867, quieren ser más lo segundo que lo primero y escasean en noticias, cuanto abundan en retórica. Por fortuna, el archivo corporativo guarda numerosos documentos que permiten nutrir el relato sumario de Ceán Bermúdez con pormenores sabrosos que lo esclarecen y animan.

Moraba el escultor de Cámara Olivieri sobre el llamado Arco de Palacio, entre la actual construcción de la Almudena y la verja de la plaza de la Armería. Para procurar la mejora de los artistas, destinó algunas habitaciones de su casa a escuela modesta de dibujo y también acostumbraba a reunir a varios amigos, nobles unos, doctos otros, y todos con gusto por las Artes, desde el año de 1741.

Vistas con buenos ojos por el Marqués de Villarías la escuela y la tertulia, hubo de protegerlas, y —lo refiere Jovellanos— "de presidir una junta pública a la que concurrió gran número de artistas, de aficionados y personas de distinción".

Sosteníase con carácter privado este establecimiento, hasta que el 20 de mayo de 1744 se presentaron a Felipe V, en Aranjuez, las "Reglas... para que, después de dos años de práctica, puedan contribuir a la formación de Leyes para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura que se intenta fundar en Madrid." Estas "Reglas", salidas de la tertulia de Olivieri, disponen, que, por dicho lapso de tiempo, actúe como Junta particular; que la presida en nombre del Rey, un Protector, que será el Ministro superior a cuyo cargo corre la obra de Palacio"; que se forme la Junta: con seis Caballeros Académicos, los cuales, "aunque no tengan profesión alguna de las tres artes, tengan buen gusto y discernimiento en ellas"; un Director general, escultor o pintor, y cuatro Maestros Directores por cada una de las Artes —Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado—; esto es, una suma de doce miembros.

Aprobó el Rey las "Reglas" en 13 de julio y designó Director general, para los dos años de ensayo, a su "Escultor principal" don Juan Domingo Olivieri.

Nombrado Protector, en cumplimiento de las "Reglas", el Marqués de Villarías, designó Vice-Protector a don Fernando Triviño, criatura suya, secretario del Consejo de Indias y uno de los seis Caballeros Académicos.

A los pocos días de alcanzada la aprobación regia, se enviaron las citaciones para la primera Junta, que había de celebrarse a las doce del 18 de julio, en casa de Olivieri. Convocábase a los Caballeros Académicos dichos, a los seis Maestros Directores con ejercicio: por la Escultura, Antonio Demandre, o Dumandré y Juan Pascual de Mena; por la Pintura, Luis Miguel van Loo y Antonio González Ruiz; y por la Arquitectura, Juan Bautista Saqueti y Jácome Pavía; y a los seis Maestros Directores honorarios: Nicolás Carisana y Juan de Villanueva "el mayor", escultores; Andrés de la Calleja y Francisco Meléndez, pintores, y los arquitectos Santiago Bonavía y Francisco Ruiz, interventor de la fábrica de Palacio; firmaba las citaciones el Director general, Olivieri.

Reuniéronse los académicos el 12 y el 21 de agosto, en que hicieron la relación del mueble necesario para la primera Junta solemne y decidieron, tras discutirlo, el orden en que habían de enumerarse las Artes, que es el que todavía se observa: Pintura, Escultura y Arquitectura. También fijaron las vacaciones, duraderas nueve semanas; las ocho de los meses caniculares y la de carnaval.

Esta ojeada sobre el bimestre inicial de la Junta preparatoria muestra ya el cariz de la futura Academia, con las luces y las sombras que, a lo largo de dos siglos, apenas habían de cambiar. El nuevo ser nacía formado y "conformado". Escaso en recursos, pródigo en planes.

En la misma Junta del 2 de septiembre, se trató de la adquisición de modelos y de libros; respecto a aquéllos se anotará que, además de los tratadistas clásicos, se desean las estampas de las obras de Miguel Ángel, de Bernini y el Flamenco, esto es, François Duquesnoy, notoriamente barrocas; y se pide que se compren "modelos pequeños modelados por Mr. Legros y que se vacíen extremos de las estatuas de La Granja", adquiridas por Isabel Farnesio.

La lista de los libros que poseía la Academia era corta: Vitrubio, Vignola, Palladio, Fray Lorenzo de San Nicolás y el P. Andrea Pozzo; y no muy ambiciosa la "desiderata": Las "Metamorfosis", de Ovidio; la "Biblia", abreviada y figurada, impresa en Venecia; la "Genealogía de los Dioses", de Cartari; la "Iconología", de Césare Ripa; las "Fábulas", de Esopo, con estampas de Martín de Vos; las "Anatomías", de Miguel Ángel, y otros autores; más amplia, era la sección arquitectónica: Serlio, Alberti, Scamozzi, Josef Viola, Domenico Fontana, el caballero Carlo Fontana, Bernini y Borromini; la "Arquitectura civil", de Bibiena y el "Libro de adornos", de Jácome de Rossi; relación reforzadora de la amplitud de gusto señalada al elegir modelos.

Proseguía la Junta sus tareas normales y decidió celebrar el 15 de julio la sesión solemne en local más capaz; consiguió el salón de la Real Casa de la Panadería en la Plaza Mayor.

Asistieron a la solemnidad cuatro Caballeros Académicos y diez Directores Maestros, "más un muy numeroso y lucido acompañamiento de Grandes de España, títulos de Castilla, ministros de varios Consejos, religiosos graves de diferentes Órdenes y muchos Caballeros conocidos y otros sujetos decentes, curiosos y aficionados a las Artes liberales".

Incidentes sobre la sección de Arquitectura motivaron que, cumplido el bienio de ensayo, la Junta preparatoria no se convirtiese en Academia, si bien el funcionamiento de la Corporación parecía, por lo demás, desenvolverse normalmente. En marzo de 1745 se formó la lista de los doce discípulos examinados y aprobados, entre ellos varios que habían de lograr renombre: los pintores Luis Meléndez y Luis González Velázquez y los escultores Roberto Michel y Francisco Vergara. En abril siguiente, se verifica el concurso para las pensiones en Roma, que obtienen el pintor Antonio González Velázquez, el escultor Francisco Gutiérrez —el que había de esculpir la Cibeles—, y el arquitecto Diego de Villanueva.

Acaso influyó también para que se aplazase la constitución el coincidir el final del término propuesto con la muerte de Felipe V que, por extraña omisión, no dejó rastro en las actas.

El nuevo rey, Fernando VI, se interesó en seguida por los asuntos académicos, tanto que, el 23 de julio, a las dos semanas de ocupar el trono, hace que pregunten por qué de los trece Maestros Directores sólo uno, don Antonio González Ruiz, ha satisfecho la obligación de presentar una obra (fig. 137). El reproche causó desconcierto: disculpáronse, unos, con lo mucho que les ocupaban las obras del Real servicio y prometieron, otros, realizar el cuadro, o la escul-

tura, indicando el tema en qué trabajaban. El Vice-Protector opinaba que éste y otros males se remediarían si la Academia se constituyese, y aprovechó la oportunidad de la fiesta onomástica del monarca, presentando el 30 de mayo de 1747, el proyecto de los Estatutos; pero, lo interceptó el Protector.

Había sucedido en la secretaría de Estado al Marqués de Villarías don José de Carvajal y Lancáster, varón de ilustre linaje, segundón del Duque de Linares, ejercitado en la diplomacia, de recto y profundo juicio y de honradez intachable, cubierto por un exterior descuidado y unos modales poco distinguidos; incómodo en el ambiente cortesano, decíase que hasta esquivaba hacer la reverencia a los Reyes. La Academia fue, en rigor, obra de su voluntad.

El 26 de septiembre de 1747 dirigió Carvajal al vice-protector Triviño esta cáustica orden:

“Convoque V. S. una Junta particular y diga en ella a los Maestros Directores que nunca me resolveré a presentar al Rey los nuevos Estatutos de la futura Academia si, al mismo tiempo, no tengo la satisfacción de significar a S. M. que, en caso que guste de honrar con su vista y aprobación las piezas de Pintura, Escultura y Arquitectura, que cada uno ha debido presentar, podré mandar que todas se traigan a Palacio, y se coloquen para este fin donde puedan ser vistas de toda la Corte.”

La energía del Ministro se embotó en la resistencia mansa de los que, indecisos y desganados, dejaban correr el tiempo.

Otro incidente contribuiría a diferirla.

Llegado de Roma, trayendo ínfulas de suficiencia, e innegables dotes, el escultor gallego don Felipe de Castro había esculpido los bustos de Fernando VI y de su esposa “con especial acierto” (figs. 5 y 6), y don Baltasar de Elgueta avisa a Triviño el 23 de marzo de 1747 que el Rey le ha nombrado “Escultor de su Real Persona, con absoluta exención e independencia de todos los Jefes y Directores de las Obras de Escultura, y con privativa subordinación al Ministro de Estado.” La orden, típica del “despotismo ilustrado” —y que recuerda la del mismo Monarca contra los impugnadores del P. Feijóo—, fue mal recibida por la Junta preparatoria, que se limitó a admitir a Castro por Director honorario. Llegado mayo, desempeñando la misión de “Director de mes” don Antonio González Ruiz, había colocado, en uso de su derecho, el grupo de los dos modelos vivos y corregido el modelo de barro de un discípulo escultor, cuando “se introduxo [en la sala] don Felipe de Castro a deshacer todo lo hecho”.

Como era razonable, la Junta se puso de parte de don Antonio González; y Carvajal, de la de su subordinado directo. Sin embargo, en 18 de junio remite la decisión: que “cada Maestro Director enseñe solo y con plena libertad en el mes que le tocare y que los discípulos y estudiantes aprendan, al mismo tiempo, las Artes y la buena educación”; conceptos en los que se hacen notorios la rectitud del Protector y su mal carácter. Insatisfecho con lo dispuesto, en la Junta del 23 de junio, se hace saber que el Rey “había declarado que el escultor don Felipe de Castro... ha de ser tenido y tratado por Maestro Director extraordinario de la Escultura de la Real Academia”. “La orden fue acatada —dice el acta—, con la veneración y respeto debido por la Junta” y, supongo, que mal su grado.

Desde la lejanía en que estamos, y sabedores de lo que después ocurrió en nuestra Arquitectura y en nuestra Escultura, el que Villarías y Carvajal impusiesen a don Ventura Rodríguez y don Felipe de Castro en la Academia, debemos considerarlas extralimitaciones felices.

Revistió formas, desapacibles también, la protesta del anciano don Francisco Meléndez, que presumía —ya sabemos por qué— de iniciador de la Academia; herido por una desaten-

ción de la Junta, lanzó contra ella, en el otoño de 1747, un pliego, impreso según su costumbre; rasgáronse las vestiduras los Académicos ante el ataque, que leído hoy, parece casi inocente y consiguieron que el Rey ordenase fuese borrado de los libros y asientos de la Academia. Días después era expulsado de ella su hijo Luis, el que había de ser pintor de bodegones ma- gistrales.

Perturbadas las enseñanzas, por la inasistencia de varios profesores; en entredicho la autoridad de la Corporación, por la espera prolongada de su establecimiento legal; quebrantado el crédito de la Junta, por las diferencias y personalismos, que desde fuera se verían agrandados; milagro fue que tantas circunstancias adversas no dieran en tierra con la ensoñada Academia.

El 5 de enero de 1748 se reitera la solicitud sobre los Estatutos y el 15 de junio se elige a Van Loo, Olivieri y Saqueti para que dictaminen acerca de ellos, que no los firmó Fernando VI hasta el 8 de abril de 1751, lapso de casi tres años que debo saltar.

La actividad académica de Van Loo se acredita en que el 3 de agosto comunica que estando acabado el cuadro de Venus, Cupido y Mercurio, la Junta deberá decidir dónde se ha de colocar (Lam. II).

CONSTITUCIÓN DE LA ACADEMIA.—El 12 de abril de 1752 se promulgó el Real Decreto erigiendo la Academia con el título de San Fernando.

En la clase de artistas había para cada arte dos Directores, dos o tres Tenientes de Director y podía haber, además, Directores honorarios. No citaré más que a los primeros: en Pintura, Van Loo y González Ruiz; en Escultura, Olivieri y Castro; en Arquitectura, don Ventura Rodríguez y don José Hermosilla. Añadióse el cultivo del Grabado, que dirigían Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto. Fue designado Secretario don Juan Bautista Magadán. Por sus años y sus merecimientos quedaron como Directores honorarios Dumandré, Villanueva, el escultor, Saqueti y Carlier.

El 13 de junio de 1752 se celebró la inauguración en la Casa de la Panadería, relatada en bien impreso folleto, reproduciendo discursos, poesías y dando la lista de los Académicos que eran 33, contando al Protector, al Vice, ocho Consiliarios, 21 Directores y Tenientes Directores, una Académica supernumeraria —doña Bárbara María Hueva, pintora,— y el Secretario.

El desarrollo de la Academia, una vez constituida, fue rápido, confirmándose las esperanzas puestas en la eficacia del establecimiento cabal; y, a la vuelta de año y medio, el 23 de diciembre de 1753, pudo celebrarse Junta general para la distribución de premios, consistentes en nueve medallas de oro, labradas expresamente por don Tomás Francisco Prieto, con la efigie de San Fernando y varios sucesos de su historia. El acto, por gracia regia, tuvo como escenario el cuarto bajo del nuevo Real Palacio.

Es curioso observar que pocos de los galardonados llegaron a ser famosos ni aun relativamente; mencionaré sólo a los escultores Roberto Michel y Manuel Álvarez, llamado "el griego", que labró las estatuas de la fuente de Apolo en el Prado; los arquitectos Sánchez Bort y Lois Monteagudo y el pintor don Mariano Salvador Maella que obtuvo una medalla de plata de cinco onzas. Una novedad para Madrid fue el que, durante dos semanas, pudieron ser visitados los locales, con los adornos que se colocaron para la fiesta y con los trabajos de los opositores. La Academia quiso atender a la educación del gusto público con esta exposición incipiente.

Ninguna sesión pública se celebró en el mismo edificio que la precedente. El domicilio, sin embargo, no se había mudado de la Real Casa de la Panadería, cuyo salón resultaba angosto.

Cinco obras de arte eminentemente académicas suministran rasgos definidores de la significación que hubo de alcanzar muy poco después de creado el Cuerpo regio, de que venimos hablando: Un relieve y cuatro lienzos, que se reproducen.

La escultura es de Felipe de Castro, aquel escultor favorito de Fernando VI del que atrás pueden verse el relieve de barro para Palacio (fig. 108); los bustos de mármol del Rey y de la Reina (figs. 5 y 6), nobles y vigorosos, y el dibujo Jael y Sísara (fig. 131). Testimonio de su fuerza e inventiva es el gran relieve de mármol La erección de la Academia, que presentó "para cumplir la obligación de Director" en la "Abertura solemne" el 13 de junio de 1752. El propio autor lo describe, aunque, desde luego, se advierte que en la obra definitiva Castro hizo cambios, pues, por ejemplo, en la descripción se dice que la Fama "toma el vuelo para ir a dar parte de estas glorias a la Reina representada... en la figura de Minerva" pormenor de que carece el relieve que, bien compuesto y modelado, muestra el italiano algardeco que había aportado de Roma (fig. 138).

Pasados dos años y medio, la Academia celebró junta en 22 de diciembre de 1754. En abril había muerto su Protector, Carvajal y Lancáster, y en junio, para honrarle, encargó al pintor don Andrés de la Calleja —riojano, nacido en 1705, y cuyo afianzamiento juvenil en el estilo seiscentista probaban los lienzos de San Felipe Neri referidos, pintados por los bocetos de Miguel Meléndez (figs. 67 y 68)— el retrato de aquél Ministro, entregando el premio al discípulo de la Academia, Mariano Sánchez, de trece años, que había de alcanzar nomenclatura como pintor de los Puertos de España. El notable lienzo ovalado es un valioso testimonio histórico y artístico de los años iniciales de la Academia. No había quedado más retrato de Carvajal, por su misantropía, que un busto de mármol, esculpido por don Felipe de Castro, en poder del Duque de Alburquerque y sirvió de modelo a La Calleja (fig. 137).

Otras dos obras nos sitúan en estos comienzos de la regia Corporación. Débense ambas a don Antonio González Ruiz; discípulo de Houasse, viajó por Francia e Italia, donde aprovechó en el dibujo, mas no consiguió dominar el colorido. Posee el Museo del Prado finos apuntes suyos a lápiz, sobre papel azul grisiento, de figuras elegantes, que dejan traslucir algo de la sutileza de concepto de su maestro francés.

Al regresar a España se trataba de formar la Junta preparatoria de la Academia y Felipe V le hizo director de los estudios de pintura (1744), ocasión en la que desarrolló una complicada "máquina" (fig. 139), en la que el retrato del Rey se ve en el paño colgante de la trompeta de la Fama, y otro retrato, el del Marqués de Villarrías, en el ángulo inferior derecho, que sostiene un Amor. El lienzo se conserva, si bien actualmente no expuesto, en la Academia. Vale, principalmente, para medir el nivel poco elevado, que la llegada ulterior de artistas extranjeros más importantes había de superar.

El mismo González Ruiz fue el que pintó el cuadro conmemorativo de la creación de la Academia, que se lo encargó en 1754 (fig. 140). El cuadro, mejor compuesto y más entonado que el de dos lustros antes, muestra ya cierta influencia beneficiosa ejercida por Corrado Giaquinto sobre González Ruiz. Vivió hasta el 2 de abril de 1785.

Menciona Ceán Bermúdez los retratos pintados por él mismo de Ignacio de Hermosilla

y Bernabé Palomino, que también guarda la Academia, pues desde los principios de su vida fue normal el cultivo del género; pero, no son ejemplares notables, por lo que creo que no cabe atribuirle el excelente del escultor francés Roberto Michel, con una cabeza clásica de mármol y ostentando la medalla de la Corporación, que se supone obra de Jean Ranc, absurdamente, puesto que murió cuando el escultor andaba en los quince años de su edad.

En esta primera generación académica pocos pintores hay que mejor la personifiquen que el modesto y laborioso Andrés de la Calleja; con haber nacido en 1705, no repugnó cultivar el estilo barroco. Es probable que el gusto arcaizante que con ello revelaba lo hubiese adquirido en sus utilísimas funciones de factotum en cuanto atañía a las pinturas palatinas, así en su conservación y restauración, por lo que mereció encomios de Ceán Bermúdez, como para su traslado y su instalación. Vimos también, que suministró modelos para la Real Fábrica de Tapices. En la Academia pintó *El Tiempo descubriendo la Verdad* (fig. 141), obra definidora del estilo que comenzaba a triunfar como primer fruto de la naciente Corporación.

La obra de mayor esfuerzo de Andrés de la Calleja es el *Carlos III ecuestre en un campo de batalla*, que, perteneciente a la colección Real de Suecia, se conserva en el castillo de Gripsholm, donde se guarda la importante Armería. Murió el 2 de enero de 1785; fue, pues, testigo del predominio académico, a cuyos comienzos prestó esfuerzos.

La sequedad, con frecuencia excesiva, de estas pinturas procuraba remediar las exageraciones barrocas que el nuevo estilo reprimía.

Contra los convencionalismos usuales reaccionaban los espíritus más despiertos y resulta, al caso, expresivo un romance de José Cadalso “Al pintor que me ha de retratar”.

Descuéntese lo que haya de tópico pastoril y anacreóntico, todavía restará el apunte rápido, caricaturesco, de los retratos aparatosos nada gustados en España y que el afrancesamiento artístico de la primera mitad del siglo había introducido. Los más graves del neoclasicismo, aun siendo también extraños a nuestros hábitos, habían de ser más aceptables.

Con los ejemplos enumerados habrá de resultar más clara para el lector la comprensión de la marcha ulterior de nuestras artes que podrían llamarse “oficiales”.

EL EDIFICIO PROPIO.—Iban por buen camino las gestiones para conseguir la ampliación de la Casa de la Panadería al surgir otro proyecto. “A la sazón —escribe don Bernardo Iriarte— tenía don Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, tratada la boda de una hija suya con el Conde de Saceda, y considerando la utilidad que se le seguiría de alquilar, o vender, su casa, se pensó en que se trasladase a ella la Academia.”

El palacio de Gausa es el que hoy lleva el número 13 en la calle de Alcalá. Al comenzar el siglo XVIII había en su solar unos edificios viejos, llamados Mesón de la miel, que compró el 8 de febrero de 1724 el riquísimo perulero don Juan de Goyeneche, quien encomendó al célebre don José de Churruquera la construcción de un edificio.

El proyecto de cambio de domicilio académico levantó vientos contrarios, pues hasta en los tiempos del “despotismo ilustrado” la calidad igual de sus componentes alentaba la oposición de pareceres. Una de las objeciones formuladas resulta hoy sorprendente: Para don Juan de Iriarte, la casa está situada algo a trasmano “para comodidad de los muchachos que concurren a los estudios, principalmente en las noches de invierno”.

Otro de los reparos, y hay que reconocer que fundado, estribaba en la repugnancia a frequentar un edificio construido en estilo abominado por todos los Académicos. Don Bernardo

de Iriarte habla, pasado largo tiempo, "del monte de peñascos, en la parte baja, desde las rejas hasta el piso de la calle, todo de piedra, representando arbustos, lagartos y otros reptiles y sabandijas". Trance amargo había de ser para muchos miembros de la Corporación penetrar por semejante portada, torturante para clasicistas. El retraso en la adquisición se motivó en el ajuste del precio y, al cabo, se compró en julio de 1773.

La Academia tuvo que invertir en "afeitar", digámoslo así, la fachada de su nueva Casa, haciendo la puerta clásica actual y en adaptar los locales para sus necesidades la suma de siescientos mil reales y, luego, otros cien mil más. Y es de suponer que los Señores Académicos se habituarían pronto a "la lejanía" del centro.

La distribución de premios de 1776 fue la primera fiesta celebrada dentro de los muros de la casa de la calle de Alcalá.

AMPLITUD DE GUSTOS.—No obstante la novedad artística consagrada respetábase en mucho a la tradición:

En 8 de enero de este año un espíritu muy del tiempo y que, sin exagerar, cabría tildarle de archiacadémico, describía a un amigo la vida "semi-filosófica" que llevaba en Aragón orillas del Jiloca, y mejor que otro documento nos muestra las preferencias pictóricas de los conocedores de entonces:

Es de mi sala principal ornato
del sabio Mengs el célebre retrato,
inestimable don de este grande hombre...

.....
Allí se ve cercado
de un conjunto copioso y escogido
de cuadros de Van Dyck, Murillo, Guido,
de Cerezo, Jordán, Velázquez, Cano,
los dos Coello, Vinci y el Tiziano.
Sus obras lucen Verónés, Carreño,
Pereda, Peter Neef, Salvator Rosa;
luce el Bosco su idea caprichosa
y El Greco su estrambótico diseño.

Estos conceptos formulados a los veintiséis años, en 8 de enero de 1776, por el fabulista y cultísimo don Tomás de Iriarte, en epístola a don Domingo de Iriarte, confirman la amplitud de gustos señalada en las adquisiciones de cuadros por nuestros Reyes, incluso en períodos de intransigente dogmatismo artístico cual el que estudiamos.

Hubo la buena fortuna de que la regia Corporación no cayese en exclusivismos vitandos, de que otras no se vieron libres.

A pesar de cuanto se había conseguido, espíritu tan sagaz y reflexivo, además de muy académico, como Jovellanos, en un fragmento, sin fecha, expresaba sus dudas respecto a lo poco que penetraban en el pueblo español los avances del gusto.

La lamentación del severo censor, siempre celoso por el general adelantamiento de la Patria, no ha perdido vigencia, sin que pueda negarse que para los males deplorados era considerable el remedio traído por la Academia.



Fig. 139.—A. GONZÁLEZ RUIZ: FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO, CON LOS RETRATOS DE FELIPE V Y DEL MARQUÉS DE VILLARIAS (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).



Fig. 140.—A. GONZÁLEZ RUIZ: FERNANDO VI CON EL COMERCIO Y LA AGRICULTURA (PARTE CENTRAL). Fig. 141.—A. DE LA CALLEJA: EL TIEMPO DESCUBRIENDO LA VERDAD (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).



LAS ACADEMIAS DE SEVILLA, VALENCIA, ZARAGOZA... Y MÉJICO

Por ser el neoclasicismo tendencia que satisfacía las aspiraciones de los más cultivados y las corporaciones académicas el medio más directo para conseguir fruto artístico precoz, hubieron de establecerse varias fuera de la Corte.

Alguna ya existía con anterioridad. En Sevilla fue creada en el siglo XVII, por varios artistas; el más significado Valdés Leal, que comenzó a funcionar en la Lonja el 11 de enero de 1660, dándosele nuevas constituciones en 5 de noviembre de 1673. Mas, que el intento era prematuro hubo de confirmarse al ver que, un siglo después, cuando la apetencia por tener corporaciones artísticas se extendía, no pudo aprovecharse el organismo precedente, y, según refiere Ceán Bermúdez, en el artículo sobre el pintor Juan de Espinal, "cuando algunos aficionados a las bellas artes establecimos, a nuestras expensas, una escuela de diseño en aquella ciudad, elegimos por primer director a Espinal...; era el pintor de más genio, de más instrucción artística y el más determinado en la práctica. Y habiendo el señor don Carlos III protegido este establecimiento, siguió con sueldo por S. M. dirigiendo sus estudios". Declara el biógrafo, luego, de cuanto le era deudor. "Si el viaje —añade— que hizo a Madrid en su mayor edad... hubiese sido en su juventud, se hubiera logrado lo que prometía su genio y talento. Admirado con las obras de los grandes maestros que están en el Palacio Real, Buen Retiro y Escorial conoció el tiempo que había malogrado y, lleno de rubor y de tristeza, se volvió a su patria, donde falleció el día 8 de diciembre de 1783." El relato puntualiza aspectos del ambiente artístico español del siglo XVIII que importa conocer. Las obras de Espinal no están estudiadas. Recuerdo que al regresar de un viaje a Andalucía elogia don Elías Tormo el colorido audaz, con empleo de rojos vibrantes, que en cuadros de Espinal le había sorprendido. Sucedío a Espinal don Francisco Miguel Ximénez, apenas encomiado por Ceán.

Gran aliento cobró desde su creación la de Valencia, nacida en 1768 con el nombre del santo del Rey. No hay para qué registrar sus varios antecedentes, alguno ya mencionado al hablar de José Conchillos y su escuela de Dibujo. El más inmediato fue la establecida por los hermanos Vergaras en la calle de las Barcas, base de la fundación ulterior que, declarando las ansias de lograr protección, se tituló de Santa Bárbara, por la Reina, mujer de Fernando VI, dentro de locales de la Universidad, abriéndose sus enseñanzas el 7 de marzo de 1754. Transcurrida una docena de años, gracias al entusiasmo de dos de los Vergaras —José y Vicente—, del grabador Monfort y el matemático P. Tosca, la Academia de San Fernando aprecia en tanto los esfuerzos realizados que, en 3 de mayo de 1762, los elige Académicos de mérito, y la Junta preparatoria para organizar la de San Carlos se celebra en 11 de marzo de 1765, siendo aprobados sus estatutos en 14 de febrero de 1768. Su vitalidad fue notable por el muy cuantioso número de artistas que formó en las dos centurias que lleva de existencia.

En los principios de la Academia intervino Mosén Cristóbal Valero, nacido en Alboraya en mayo de 1707 y que, por mostrar disposición de dibujante, hubo de conseguir que su párroco le enviase a Roma, donde estudió con Sebastiano Conca. Hízose, luego, sacerdote y fue creado Director de Pintura en la primera Junta preparatoria que celebró la Academia de Santa Bárbara, y Primer Director General; rodeado del general respeto, murió en 28 de diciembre de 1789. Si sus pinturas religiosas y sus retratos son de mérito muy relativo, tiene su arte una faceta digna de recordarse: haber tomado al "Quijote" como tema de inspiración.

Aunque Zaragoza habíase adelantado a las demás ciudades, excepto Sevilla, en abrir estudio público para el Dibujo —puesto que ya en 1714 el pintor Juan Ramírez reunía en su taller a los profesores y, en seguida, admitió discípulos—, la fundación de la Academia de San Luis no se inició, y como la madrileña, mediante una Junta preparatoria, hasta 1754. Fue el promotor don Vicente Pignatelli, continuando la labor su hermano don Ramón, eclesiásticos ambos de una gran familia aragonesa. Los trabajos para instaurar la Academia hubieron de ser arduos, principalmente, por falta de recursos, sobreviniendo el desánimo, cerrándose la escuela en 19 de octubre de 1779, y eso que entre los primeros directores de Pintura estaban don José Luzán —que había de ser el maestro de Goya— y don Juan Antonio Merklein —maestro y suegro de Francisco Bayeu— y de Escultura don Carlos Salas, artista de mérito considerable, del que queda reproducido el relieve que esculpió para palacio.

Se halló el remedio bastante después, al hacerse cargo de la escuela la Sociedad aragonesa de Amigos del país —que, como se ve, fue institución que también ejerció en aquel tiempo eficaz, aunque relativo mecenazgo—, alentada en esta ocasión por don Juan Martín Goicoechea.

Por fin, Carlos IV, el 17 de abril de 1792, elevó la Escuela a la categoría de Academia, con el título de San Luis.

De reciente, se conoce el origen y los primeros decenios de la escuela vallisoletana, asimismo filial de la madrileña, gracias a la documentada monografía de J. Caamaño Martínez: "Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción". El Libro de actas de la Junta ordinaria comienza en 30 de noviembre de 1796. El Protector de la Academia era el Conde de Alba Real y el más activo y entusiasta don José Mariano Beristain. Peculiar de este centro y, a la vez, característica de la época, por resolución regia del 1.º de diciembre de 1786 pasó a denominarse Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes. No puede ocultarse que la principal labor de la Academia hubo de ser científica. La personalidad artística más relevante fue el arquitecto Francisco de Valzania, que escribió sobre su oficio y ha sido estudiado por el mismo señor Caamaño. Los documentos publicados alcanzan al 27 de mayo de 1797.

Sorprende que la expansión de las escuelas de dibujo por las ciudades que se han enumerado no haya llegado a una tan cercana y con tanta tradición artística como la universitaria Salamanca. ¿Qué causas motivarían que no fuese dotada con una institución de este género?

Las ansias por que se difundiesen los conocimientos artísticos, que el "despotismo ilustrado" estimaba eficaces para el adelanto público, fomentaron la creación de Escuelas de Dibujo en ciudades donde faltaban medios y entusiasmos para la fundación de Academias, propiamente dichas, aprovechándose, al caso, las circunstancias que se presentasen como favorables; así en Barcelona, en 1758, la Real Junta particular de Comercio, cuyo funcionamiento como centro de enseñanza artística no se conoce en pormenor, tanto que, mientras unos dan la fecha arriba consignada, Ceán Bermúdez fija su apertura en 23 de enero de 1775, en que comenzó el famoso grabador valenciano Pascual Pedro Moles a dirigirla; había residido en París, pensionado por la misma Junta años antes, forma de actividad complementaria, que explicará la discrepancia señalada. Ya en 1774 se nombró como Teniente Director a Pedro Pablo Montaña, discípulo que había sido de Francisco Tramullas, o Tramulles, que, habiendo alcanzado el ser Académico de la de San Fernando, al regresar a Barcelona abrió en su taller una academia para dibujar del yeso.

Se estableció en la Lonja, con el título de "Escuela gratuita de diseño", como auxiliar de las industrias y preparatoria de las de Bellas Artes, que hubieron de irse formando, según dice C. Martinelli: "La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa". Una verdadera efervescencia produce en Cataluña la expansión de tales enseñanzas, abriéndose escuelas en Gerona y en Olot, que habían sido precedidas por la de Bonifás en Valls. La intervención que intentó en su gobierno Francisco Agustín se refiere páginas adelante.

La actividad artística se esparcía por España entera; el ansia por cultivar el dibujo con arreglo a los principios académicos convertía antiguos centros en núcleos de estudios, o los creaba. El poeta don José María Vaca de Guzmán escribía su extenso poema "La felicidad", que había de leerse el 20 de enero de 1781, al publicarse los premios para profesores y discípulos de la Escuela de diseño, de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Granada.

Es texto provechoso para penetrar en los ideales que presidían estos planes y estas realizaciones de enseñanzas artísticas.

Canta el poeta lo que con el cultivo del diseño habrá de conseguirse —siempre el ansia de mejora que anima a "la ilustración"— sumando al progreso artístico el científico que le lleva a escribir:

Por ti florecerán la Anatomía,
la Geografía, Hidráulica, Astrolabio [sic]

Mas lo que hace al caso, pronto vaticina cómo los pintores emularán a los pasados y, por fuerza del verso, mezcla caprichosamente:

Carreños, Menas, Céspedes, Morales,
Recos [!], Coellos, Valeros [!], Riccis, Canos...

Con menos confusión, pero también esclavo de la rima, añade:

De Labrador imitarán las frutas,
copiarán las florestas de Arellano,
peces de Herrera, lides de Toledo,
y de Murillo célebres retratos...

Luego, Vaca de Castro alude con desigual fortuna a los premios distribuidos en 25 de abril de 1779 que, sin mencionar a los artistas, aunque sí los temas, anota al pie: "Alegoría pictórica: La Fama con el medallón del busto de Carlos III y la Sociedad Económica en figura de matrona; de escultura: el río Darro como un viejo desnudo, con una urna de la que sale un manantial que se despeña hasta fertilizar un prado", asuntos muy significativos de los ideales neoclásicos, que ambiciosamente propugna el escritor para que

aquesas aulas el sistema nuevo
produzcan algún día que anhelamos;
adóptenle los cultos españoles,
envídiente los griegos y romanos.

En otras comarcas españolas —Canarias, Murcia...— nacen centros análogos, por las mismas calendas, pero es debido confesar que los resultados obtenidos, en el campo de la creación artística, no correspondieron a las esperanzas que se habían forjado “los hombres de la ilustración”, por la escasez de medios y la inconstancia, como ocurrió con la escuela murciana, que nació en la tertulia del taller de Salzillo y de la que fue nombrado Director en 1779 el gran artista.

No puede olvidarse, al respecto, que muchos surgieron tardíamente y la convulsión de la Guerra de la Independencia frustró la cosecha. Tal fue el caso del Real Instituto Asturiano promovido por el eminente Jovellanos, que en su inauguración exclamaba con elocuencia: “¿Y por ventura reputaréis indigno de su grandeza el arte del diseño? Si el lujo lo esclavizó a los placeres de la imaginación, la sabiduría aplicándole el socorro de la razón y de nuestras necesidades, establecerá su ministerio. Toda la naturaleza pertenece a su jurisdicción. Capaz de imitarla, capaz, por decirlo así, de mejorarla, de criarla de nuevo...” El pensador, no ajeno, ciertamente, a las artes, eleva aquí sus conceptos para sostener el valor del dibujo como instrumento útil para el cultivo de las Ciencias, idea muy propia del siglo XVIII.

Aunque no suela reconocerse, la generosa conducta española con sus dominios ultramarinos hizo que se fundasen en Méjico, primero, una escuela de Dibujo —dependiente de la Casa de Moneda—, nombrándose para dirigirla en 15 de marzo de 1778 al notable grabador don Jerónimo Antonio Gil, con crédito en Madrid y uno de los primeros discípulos de la Academia de San Fernando y, luego, después de constituida la acostumbrada Junta preparatoria, y de imprimirse en 1781 el “Proyecto para el establecimiento en Méjico de una Academia de las Tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura”, Carlos III, en 25 de diciembre de 1783, aprobó su constitución. Si en los tiempos de la Junta preparatoria se había trabajado celebrándose, ya en 1.º de junio de 1781, la quinta solemne distribución de premios, cobró vida intensa desde la inauguración del curso en 4 de noviembre de 1785. La Academia de San Carlos mejicana funcionó en los primeros años como filial de la de San Fernando, proporcionándole yesos, libros, incluso interviniendo Maella en la compra de cuadros antiguos para ser enviados a América.

Las vicisitudes de la institución americana han sido estudiadas por Angulo Íñiguez y a su documentado estudio debe hacerse remisión. Allá marcharon a enseñar los pintores Andrés Ginés de Aguirre, Cosme de Acuña y Troncoso y Rafael Jimeno, el arquitecto Antonio González Velázquez —hijo de Alejandro—, el escultor Manuel Tolsá y el grabador Joaquín Fabregat, los cuales, desde luego, carecían de la altura de los que la Junta preparatoria había solicitado que pasasen el mar: Maella, Isidro Carnicero, don Juan de Villanueva.

En todos estos centros para la enseñanza del dibujo poníase el mayor tesón en dibujar el desnudo, tanto de estatua, como del natural, llegándose a dominar la forma al punto que, en los casos en que el profesor acertaba a la composición del modelo, a veces agrupando a varios, se conseguía realizar verdaderas obras de arte; entre docenas de ejemplos cabría elegir dibujos de desnudo, llamados “academias”, en los que artistas, que no se lograron, muestran innegables dotes.